

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1 (11)

Bakı – 2011

TƏSİSÇİ:
AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyası
REDAKSİYA HEYƏTİ:

Siyavuş Kərimi
Vasim Məmmədəliyev
Zemfira Səfərova
Rəna Məmmədova
Akif Quliyev
Gülnaz Abdullazadə
Nazim Kazımov
Sevil Fərhadova
Malik Quliyev
Məmmədağa Kərimov
Zemfira Hüseynova
Vaqif Əbdülqasımov (baş redaktor)
Abbasqulu Nəjəfzadə (məsul katib)

«Konservatoriya» elmi curnalı AZƏRBAYCAN Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Rəyasət Heyətinin 30 aprel 2010-ju tarixli iqlasında (protokol № 10-R) «AZƏRBAYCAN Respublikasında dissertasiyaların əsas nətiylərinin dərj olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlərin siyahısı»na salınmışdır.

«Konservatoriya» elmi curnalı ildə 4 dəfə (üç aydan bir) nəşr edilir. Dərgidə AZƏRBAYCAN, İngilis, Türk, Rus və başqa dillərdə məqalələr dərj olunur.

«Konservatoriya» - elmi curnalı AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyasının Elmi Şurasının 26 dekabr 2008-ji il tarixli 7 saylı protokolu ilə təsdiq edilmiş, AZƏRBAYCAN Respublikası Ədliyyə Nazirliyində 17.12.2008-ji il tarixdə 2770 saylı Şəhadətnamə ilə qeydə alınmışdır.

Dərginin materialları AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyası Elmi Şurasının 30.12.2010-ju il tarixli, 8 saylı qərarı ilə çapa layiq görülmüşdür.

Maliyyə problemləri ilə bağlı curnalın yubanması ilə əlaqədar oxujulardan üzr istəyirik. *Redaksiya heyəti*

Ünvan: Az 1073, Bakı ş., H.Cavid prospekti, 506-cı məhəllə.
Tel.: (012) 439-01-38, (050) 395-86-42; (050) 346-90-49
www.conservatory.az

MÜNDƏRİCAT

İfaçılıq sənəti ❁ Искусство исполнения

<i>Səbuhi ƏLİYEV</i> . İfaçı tarzənələrimiz dünən, bu gün və sabah.....	5
<i>Ələkbər ƏLƏKBƏROV</i> . Musiqi sənəti və ifaçılığı	10

Alətsünaslıq ❁ Органология

<i>Elşad CABBAROV</i> . Balabanımıza sahib çıxmaq!	15
<i>Abbasqulu NƏCƏFZADƏ</i> . Kamança və Azərbaycanda müxtəlif dövrlərdə istifadə edilən digər yaylı alətlər	20

Bəstəkarların yaradıcılığı ❁ Творчество композиторов

<i>Calə QULAMOVA, İlqar ƏLİYEV</i> . Görkəmli AZƏRBAYCAN bəstəkarı Soltan Hacıbəyov Hacıbəylilər nəslinin və Üzeyir Hacıbəyli ənənələrinin davamçısı kimi	28
<i>Fəridə MƏLİKOVƏ</i> . Fikrət Əmirov və musiqi folkloru	34

Xanəndəlik sənəti ❁ Искусство ханенде

<i>Mələhət ƏLİYEVƏ</i> . Cabbar Qaryağdı oğlu və muğam sənəti	39
<i>Valeh RƏHİMOV</i> . Hacıbaba Hüseynovun sənət dünyası və onun ifa məziyyətləri	50

Musiqi folkloru ❁ Музыкальный фольклор

<i>Zabit NƏBİZADƏ</i> . Azərbaycan xalq dastanlarında musiqinin öyrənilməsi barədə	55
--	----

Musiqişünaslıq * Музыкаведение

Ağasəlim ABDULLAYEV. Musiqişünaslıq haqqında yazılmış kitablar haqqında	59
--	----

İfaçıların portreti * Портрет исполнителей

Rasim QULİYEV. Bəhram Mansurovun ifaçılıq sənəti	63
Rafiq MUSAZADƏ. Görkəmli tarzən və pedaqoq Əhməd Bakıxanov	71

Muğamsünaslıq * Муғамоведение

Şamil İSMAYILOV. Muğam tonallıqlarının transpozisiya problemləri	75
Elşən MANSUROV. Muğamın sirli aləmi	89
Elnur Əhmədov. “Şur” muğamı	95
Əliağa SƏDİYEV. Muğam və «Katarsis» estetik anlayışı	101

Rəqs sənəti * Искусство танца

Aydın ƏLİYEV. Azərbaycan xalq rəqslərinin tədqiqi məsələləri	106
---	-----

Səbuhi ƏLİYEV
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

İFAÇI TARZƏNLƏRİMİZ DÜNƏN, BU GÜN VƏ SABAH

Açar sözlər: *Tar, ifaçılıq sənəti, muğam aləmi.*

İfaçı tarzənlərimiz haqqında danışmazdan əvvəl mən istərdim ki, tar haqqında bir qədər məlumat verim. Çünki, ifaçı tarzənlərimiz haqqında söhbət açılırsa, tar aləti haqqında danışmamaq mümkün deyil. Tar haqqında çox yazılıb və çox məlumat verilib. Professor Vaqif Əbdülqasimovun «Azərbaycan tarı» kitabı qarşımdadır. V.Əbdülqasimovun bu kitabı olduqca dəyərli və sanballı yazılmış kitablardan biridir. Tar haqqında yazmağı mən də özümə borc bildim. Tar aləti olmasa idi, bizim ifaçı tarzənlərimiz də tanınmazdılar. Mənə elə gəlir ki, ifaçı tarzənlərimiz bu sözdən inciməzlər. Bəziləri də yəqin məni qınayıb deyərlər ki, biz də tarı belə gözəl çalmasaydıq, tar aləti belə məşhur və tanınmış olmazdı. Bəli, razıyam! Yaxşı ki, tar aləti də var, onu ifa edən ifaçı tarzənlərimiz və onların xalq musiqisi sahəsindəki xidmətlərindən yazaq.

Tar – Azərbaycanın və Yaxın Şərq ölkələri xalqlarının çaldığı qədim musiqi alətlərindən biridir. «Tar»ın lüğəti mənası «tel» deməkdir. Fransız musiqişünası, professor Can Dürinq də tarın tarixini araşdırmış, «İran musiqisinin ənənələri və təkamülü» kitabında geniş söhbət açmışdır. O, yazır: «Rübablara daha yaxın olan, həmahəng səsli tellərə malik olan tar həmişə Qafqazda olmuş və XVIII əsrin sonunda oradan İrana gətirilmişdir».

«Tar» haqqında V.Əbdülqasimov o qədər dolğun və ətraflı yazıb ki, daha artıq şərhə ehtiyac duymadım. Ətraflı məlumat almaq istəyən hər bir musiqiçi və yaxud musiqişünas, mən deyərdim ki, tar aləti ilə maraqlanan hər bir insan bu kitabdən çox gözəl bəhrələyə bilər.

Azərbaycan xalqı həmişə özünün məşhur ifaçı tarzənləri ilə fəxr etmiş və etməkdədir. Mən ifaçı tarzənlərimizi 3 mərhələyə bölmək istərdim.

1-ci mərhələ XIX əsrdə yaşayıb yaratmış tarzənlərimizdir. Biz bilirik ki, XIX əsrdə Şuşa şəhəri bütün Qafqaz üçün Konservatoriya rolunu oynamışdır. Sözsüz ki, dövrünün tanınmış musiqiçisi və görkəmli tarzəni

Mirzə Sadiq Əsəd oğlunun adını çəkməmək qeyri mümkündür. M.S.Əsəd oğlu hələ XIX əsrdə Şuşada Azərbaycan tarını təkmilləşdirmişdir. İlk dəfə M.S.Əsəd oğlu tarın çanaqlarında dəyişikliklər etmiş, tarın çanaqlarını dərin qazaraq onun çəkisini azaltmış, üzünün diametrini xeyli genişləndirərək oval formaya salmışdır. Biz bilirik ki, Sadıqcana qədər tarı diz üstə qoyub çalırdılar. Bu da baş çanaqların böyük olmasından irəli gəlirdi. İlk dəfə sinə üzərində tutaraq çalan Sadıqcan olmuşdur. O, tara 6 sim əlavə edərək sayını 11-ə çatdırmışdır. Sözsüz ki, Sadıqcanın bu yeniliklərini, o dövrün tarzənləri həvəslə qəbul etmişlər. Təsədüfi deyil ki, onun tarını sehirli, özünü isə «tarın atası» adlandırmışlar. Deməli, Mirzə Sadıqdan başlayaraq Azərbaycan muğamatının ifa etmək üslubu yeni bir pilləyə qalxmış oldu. Məhz M.S.Əsəd oğlunun yeniliklərindən sonra solo instrumental ifaçılığı daha çox müvəffəqiyyət qazanmağa başlamışdır. Bu haqda Ə.Bədəlbəyli qeyd edir və yazır: Mirzə Sadiq Əsəd oğlu dövrünün ən görkəmli xanəndəsi olan Hacı Hüsü ilə birlikdə bütün yerlərə dəvət olunaraq, xüsusilə Təbrizdə onların şərəfinə verilmiş ziyafətdə özünün yeni rekonstruksiya etdiyi tarında solo çaldıqda alqışlarla qarşılanmışdır» (1, s. 191).

Göründüyü kimi füsunkar, qiyməti olmayan, möcüzələr göstərən tar-xalq çalğı alətləri ilə muğam və dəstgahları da solo ifa edir. Orkestr yaranandan bəri tardan solo alət kimi istifadə edilməsi bu günümüze qədər yaşanmaqdadır.

Yuxarıda mən qeyd etdim ki, ifaçı tarzənlərimizi 3 yerə ayırmaq olar: 1-ci mərhələyə ifaçı tarzənələrimizdən: Mirzə Sadiq Əsəd oğlu (1846-1902), Mirzə Fərəc (1847-1947), Məşədi Zeynal (1850-1918), Malıbəyli Həmid (1869-1922), Məşədi Jəmil Əmirov (1875-1928), Şirin Axundov (1878-1927), Qurban Pirimov (1880-1965), Mənsur Mənsurov (1887-1965), Məmmədخان Bakıxanov (1890-1957) aiddir.

Gəlin ifaçılarımızın ifalarına bir nəzər salaq. Sadıqcan tək-cə tar çalan olmamışdır. Öz məqaləmi Sadıqcan ilə başlasam düzgün olar. Çünki, tarın atası Sadıqcandırsa, tar alətini bir növ Sadıqcanla bağlamaq lazımdır. Sözü geniş mənasında istedadlı tarzən-novator idi. Tarın quruluşuna gətirdiyi bütün bu yeniliklərlə Sadıqcan tarın ifaçılıq mədəniyyətini yüksək bir mərhələyə qaldırmışdır. Beləliklə də tar, ifaçılıq sənətində bir musiqi aləti kimi daha mühüm rol oynamağa başlamışdır.

Məşədi Cəmil isə görkəmli tarzən Sadıqcanın ən ləyaqətli davamçılardan biri olmuşdur. Azərbaycan musiqisinin görkəmli təbliğatçısı, gözəl tarzən Məşədi Cəmil muğamları ilk dəfə nota salanlardan biridir. O, hələ 1912-ci ildə İstanbulda yaşadığı vaxt «Heyratı» zərbi muğamını nota salıb «Şəhbal» jurnalında çap etdirmişdir. Məşədi Cəmil Gəncə

məclislərində Məşədi Fərzəliyevi, Malıbəyli Həmid, sonralar isə Bülbülü və Seyid Şuşinskiyi tərda müşayiət etmişdir. 1910-cu ildə M.Cəmil bir qrup musiqiçi ilə Rıqa şəhərindəki «Qrammofon» firmasına dəfət olunaraq, bir sıra muğam və mahnılarımızı vala yazdırmışdır. Bir ifaçı kimi bu da onun müəyyən xidmətlərindən xəbər verir. Buradan belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, ifaçı tarzənələrimiz onu ifa etməklə yanaşı, tarın təbliği ilə də durmadan çalışıblar. Həm gözəl tarzən, eyni zamanda Azərbaycan musiqisinin təbliğatçısı kimi çıxış etmək əlbəttə, asan iş deyil. Buna baxmayaraq ifaçı tarzənələrimiz bu çətin işin öhdəsindən asanlıqla gəlmişlər. Onun İstanbulda verdiyi konsertlər rəğbətlə qarşılanırdı. Türklər tarı sinə üstə çalmağı ilk dəfə M.Cəmilin ifasında görmüşlər. O dövrün Türkiyə mətbuatında M.Cəmilin şəklini tarla birlikdə dərc etmiş və onun haqqında geniş məlumat vermişdir.

Tarzən və ifaçı Mirzə Fərəcin bizə çatmış yazılarından məlum olur ki, o, musiqi tarixini bilirmiş, qədim yunan filosofları və musiqişünasları – Əlfatun, Ərəstun, dahi tibb və musiqi nəzəriyyəçisi Əbu Əli İbn Sina kimi şəxslərin yaradıcılığı ilə tanış olmuş, öz zamanəsinin dəstgah tərkibinə yaxşı bələd imiş. Mənsur Mənsurov, Paşa Əliyev kimi bir sıra görkəmli tarzənlər Mirzə Fərəcin tələbləri olmuşlar.

Malıbəyli Həmid – bu ad bizə nə deyir? Onun da ilk müəllimi Sadıqcan olmuşdur. Görkəmli müğənni Seyid Şuşinski öz xatirələrində yazmışdır: «Həmiddə gözəl xallar, guşələr və çox şirin barmaqlar var idi. O, xanəndəni elə ustalıqla müşayiət edirdi ki, müğənni onun çalğısından həzz alırdı. «İfaçı tarzənələrimizin həyat yoluna nəzər yetirdikcə, görürük ki, bəzi tarzənələrimiz ifaçı olmaqla yanaşı gözəl səsə malik idilər. İstər Malıbəyli Həmid, istərsə də Cəmil Əmirov hər ikisi həm gözəl tarzən, həm də müğənni kimi fəaliyyət göstərmişlər. Bu da ifaçılarımızın istedadından xəbər verir.

Şirin Axundov tara hansı yenilikləri gətirmişdir? Tar çalğısında maraqlı ştrixlərdən biri olan «qlissando» Ş.Axundovdan bizə yadigar qalıb. Təbiət Sadıqcan kimi Şirinə də 2 keyfiyyət bəxş etmişdir: musiqi istedadı və sima gözəlliyi.

AZƏRBAYCAN musiqi incəsənəti tarixində Sadıqcan, Məşədi Zeynal, Şirin Axundov kimi sənətkarlarla yanaşı Qurban Pirimov öz sədəfli tarı ilə 70 il doğma xalqına xidmət etmişdir. Qurban Pirimovun da müəllimi Sadıqcan olmuşdur. Sadıqcan qısa müddətdə Qurbana zəngin muğam sənətini öyrətmişdir. Pirimov ilk Azərbaycan operası «Leyli və Məcnun»da solist – tarzən kimi çıxış etmişdir. F.Əmirov «Şur» və «Kürd Ovşarı» sinfonik muğamlarının bəzi materiallarını Q.Pirimovun çalğısından yazmışdır.

Mirzə Mənsur qayğıkeş bir müəllim, bacarıqlı tar ustası kimi

məşhurdur. O, tarın quruluşunda (pərdələrin qoşulmasına, tar aşırıqlarının möhkəmləndirilməsində və s.) bəzi dəyişiklik etmiş, hətta yeni quruluşda bir tar da hazırlanmışdır. Onun 1934-cü ildə yeni quruluşda hazırladığı 2 tardan biri Parisdə, digəri isə İstanbulda injəsənət alətləri sərgisində müvəffəqiyyətlə nümayiş etdirilmişdir. Mirzə Mənsur eyni zamanda şair ürəkli sənətkar olmuşdur. Onun bir çox qəzəl və qoşmaları da vardır. Deməli, o, gözəl tarzən olmaqla yanaşı, eyni zamanda şair olmuşdur. Bu da bir daha ifaçı tarzənlərimizin istedadından xəbər verir. Bütün bunlardan sonra belə nəticəyə gəlmək olar ki, o dövrün tarzənlərinin tükənməz istedadları olmuşdur. Bəzi tarzənlərimizin adı çəkilmədisə qoy ruhları şad olsun, çünki adlarını çəkib yada salmaqla qurtarmaq olmaz.

Xalq musiqimizin inkişafında xüsusi xidmətləri olan tarzənlərdən respublikamızın xalq artistləri Əhməd Bakıxanov, Həbib Bayramov, respublikamızın əməkdar artistləri Əhsən Dadaşov, Baba Salahov, Əliağa Quliyevin xidmətlərini də danmaq olmaz. Respublikamızda ilk tar üçün dərs vəsaitini – «Tar məktəbi» (1935) adlı kitabını yazan respublikamızın xalq artisti S.Rüstəmovun adı da hörmətlə çəkilib yad edilməlidir. Qoy ruhları şad olsun! Doğrudan da ifaçı tarzənlərimizin əməyi əvəzolunmazdır.

2-ci mərhələyə ifaçı tarzənlərimizdən: Azərbaycan xalq artistləri Ağasəlim Abdullayev, Möhlət Müslümov, Firuz Əliyev, əməkdar artistlərimizdən Valeh Rəhimov, Elxan Mansurov və s. aiddirlər. Bu ifaçı tarzənlərimiz də öz sənətlərinə tələbkərliliklə yanaşmış, öz üzərində yorulmaq bilmədən çalışmışlar. Ağasəlim Abdullayev bir ifaçı kimi nəinki dinləyicini, hətta xanəndəni ələ almağı, öz gözəl füsunkar ifası ilə hamını valeh etməyi bacarır. Respublikamızın xalq artisti Möhlət Müslümovun çox ustalıqla çalması xanəndəni oxudur, bir solo ifaçı kimi çalğısı misilsizdir. O, nadir sənətkarlıq qabiliyyətinə, şirin barmaqlara malikdir. Vurduğu xalların isə misli-bərabəri yoxdur. Yuxarıda adını çəkdiyim ifaçılarımız minillik tarixə malik olan muğamlarımızı çaldıqca biz zövq alır, bu sənəti gələcək nəsllə bəxş etdikləri üçün fərəh hissi duyuruq. Valeh Rəhimovun, Firuz Əliyevin, Elxan Mansurovun da hər birinin öz dəst-xətti, öz çalğısı var.

Eşq olsun belə ifaçı sənətkarlarımıza! Hər birinin tarda vurduğu incə xallar ətirli güllər kimi sıx-sıx və yerli yerində öz əksini tapmışdır.

3-cü mərhələyə gənclik ruhu ilə yaşayan ifaçı tarzənlərimizi aid edirəm. Bunlardan Malik Mansurov, Elçin Həşimov, Əliağa Sədiyev və b. bu cavan nəslin yüksək bədii texnikası, hazırlığı, interpretasiya qabiliyyətləri həqiqi mənada bizi valeh edir. Əminəm ki, gənclik ruhu ilə yaşayan gənc ifaçı tarzənlərimiz öz çalışqanlığı, səyi sahəsində daha yeni-yeni sənət qələbələri əldə edəcəklər.

Uğurlar diləyirəm sizlərə, gənc ifaçı tarzənlərimiz. Qeyd etmək istəyirəm ki, gənc ifaçı tarzənlərimiz həmişə axtarışlar aparır və böyük arzularla yaşayırlar. Onların arzularına mən də qoşularaq musiqi sənətinin çətin və şərəfli yollarında onlara müvəfəqiyyətlər arzu edirəm!

Ədəbiyyat siyahısı

- 1.Bədəlbəyli Ə. İzahlı-monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı, Elm, 1969
- 2.V.Əbdülqasimov. «Azərbaycan tarı»
- 3.F.Şuşinski. Azərbaycan xalq musiqiçiləri.Bakı, Yazıçı, 1980.
- 4.Fuad Əzimli. «Sumqayıt musiqiçiləri»
- 5.Vəli Məmmədov. «Muğam, söz, ifaçı»

РЕЗЮМЕ

Сабухи Алиев

Статьи, написанные в этом направлении показывают, что никогда не забудутся не только исполнители тара, но и сам инструмент и наши мугамы. Сколько будут существовать наши национальные музыкальные инструменты, столько должны быть и его исполнители. А самое главное это искусство они должны передать будущему поколению и сделать всё возможное в этой работе.

Ключевые слова: *тар, исполнительское искусство, мир мугама.*

СУММАРЙ

Сабуици Алиев

Тше артижлес вриттен ин тчис вай сщов тшат нот онлй тше тар плайерс, бут алсо тше тар инструмент, оур муэамс won't бе форэоттен. Тше море оур натионал мусис инструменс ехист, тше море we муст щаве оур мусижианс (плайерс). Тше маин тчинэ ис тшат тшей муст информ тчим профессион то футуре эенератион анд тшей муст трй то ворк шард он тчис проблем.

Key words: *tar, the art of performance, the space of mugam.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Möhlət Müslümov;
AMK-nın müəllimi Valeh Rəhimov.

Ələkbər ƏLƏKBƏROV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

MUSIQİ SƏNƏTİ VƏ İFAÇILIĞI

Açar sözlər: *musiqi sənəti, Hacı Məmmədov, tar və kamança ifaçılığı.*

Azərbaycan xalqının zəngin musiqi mədəniyyəti, muğamları öz tarixi etibarını ilə çox qədimdir. Xalq musiqisinin, muğamların ifası əsrlər boyu zövqləri oxşamaqla daha da təkmilləşib, bu günün müasir səviyyəsinə gəlib çatmışdır.

Musiqi incəsənətinin meydana gəlməsi insan qulağının müxtəlif tezlikli və güclü səs dalğalarını qavramaq qabiliyyəti ilə bağlıdır. Musiqi sənətinin əsasını özündə bir sıra musiqi-ifadə vasitələrini: yüksək melodik səs xəttini, ahəngini, ritmini, metrini, tempini, tembrini, dinamikasını və s. birləşdirən melodiya təşkil edir. Musiqi ifadəliliyinin mühüm vasitəsi – musiqi tonları ilə səslənmələrinin (akkordlarının) qanunauyğun birləşməsi və bu cür səslənmələrin ardıcıl dəyişilməsi onların arasındakı əlaqədir. Musiqi ifadəliliyinin xüsusi vasitələrindən biri də tembr – müxtəlif müğənnilərin səslərinə, musiqi alətlərinə xas olan xarakter səs boyalarıdır (1, s. 278).

Musiqidə tipikləşdirmənin əsasını çox vaxt səs təsviri elementini ehtiva edən (məsələn, səs təqlidi, hərəkətedici assosiasiyalar priyomu) musiqi bədii obrazı təşkil edir. Musiqi obrazlarının muqayisə edilməsi, əvəz olunması və bir-birinə əks qoyulması onların ümumiləşdirmə qüvvəsini xeyli dərəcədə artırır. L.Bethoven və İ.Brams, P.İ.Çaykovski, D.D.Şostakoviç kimi sənətkarların simfoniyları mürəkkəb obrazlar silsiləsinə malik əsərlərdir. Müəyyən mövzuda yaradılan musiqidə – süjet, musiqi obrazları bəstəkar tərəfindən əsərin adında və yaxud onu müşayiət edən ədəbi proqramda şifahi olaraq konkretləşdirilir.

Şərti not işarələrini canlı, real şəkildə səsləndirən ifa prosesində musiqi obrazlarının yenidən yaradılması zərurəti musiqi incəsənətinin spesifik xüsusiyyətini təşkil edir. İfa üsulundan asılı olaraq, musiqi-vokal, instrumental və vokal-instrumental musiqisinə bölünür (1, s. 279).

Məlumdur ki, musiqinin ilk əvvəl bəstələnməsi və ifa olunması vahid yaradıcılıq prosesindən ibarət idi. Xalq yaradıcılığında musiqinin, çox vaxt isə mətnin də müəllifi ifaçı özü hesab olunur, həm də ifanın özü

bəzən improvizasiya formasını alır. Peşəkar musiqi mədəniyyətinin inkişafı ilə ifaçılıq yaradıcılığı tədricən ayrılaraq musiqi incəsənətinin müstəqil sahəsinə çevrilir. Bu, görkəmli ifaçı musiqiçilərə rast gəlinən (məsələn, F.List, N.Paqanini, S.V.Raxmaninov, Tofiq Quliyev) bəstəkarların öz əsərlərini ifa etmək təcrübəsini aradan qaldırmır. Vaxtilə dünya ifa sənətinin ən yaxşı nümunələrini əbədləşdirməyə və dönə-dönə yenidən səsləndirməyə imkan verən qrammofon və maqnitofon səs yazmalarının, indi isə kompyuter CD, CVD-nin ixtira edilməsinin musiqi sənəti üçün böyük əhəmiyyəti vardır. Musiqi ifası incəsənətin növü olmaq etibarilə musiqinin spesifik xüsusiyyətindən doğmuşdur.

Musiqi obrazlarını yalnız onları ifa prosesində yenidən bərpa etməklə tamamilə qavramaq olar. Bu prosesdə ifaçı teatr aktyoru kimi, müəllif və tamaşaçı arasında vasitəçi rolunu oynayır. Musiqi ifası fəal yaradıcılıq xarakteri daşıyır. Bu da musiqi əsərlərinin, çalğıçının fərdi yaradıcılığının xüsusiyyətlərilə şərtlənən ifaçılıq şərhinin özünəməxsusluğunda, ifaçılıq üslublarının müxtəlifliyində təzahür edir. Bilavasitə dinləyicilər qarşısında müşayiət edilən, canlı yaradıcılıq hadisəsi olan musiqi ifası ifaçının incə və bir an daxilində meydana gələn hisslərini, əhvali-ruhiyyəsini, həyəcanlarını göstərməyə qabildir. Lakin musiqi əsərinin məzmununun diqqətlə öyrənilməsi, onun daxili qanunauyğunluqlarının dərinədən dərk olunması əsasında əsl və özbaşınalıqdan uzaq olan birgə ifa yaradıcılığı azadlığı meydana gələ bilər. Musiqi əsərlərinin dolğun şərhə bəstəkarın, not qeydlərində əks olunmuş qayəsinin saxlanılmasını, aşkara çıxarılmasını, zənginləşməsinə nəzərdə tutur. Musiqi ifası musiqi incəsənətinin ayrılmaz bir hissəsi olmaqla, insana böyük emosional təsir gücünə malikdir. İfaçı yaradıcılığının bədii səviyyəsi ifaçının istedadından, onun fərdi yaradıcılığından, baxışlarının mütərəqqiliyindən, bədii və texniki ustalığının dərəcəsiindən asılıdır (1, s. 282).

Azərbaycan musiqisi öz milli zəmini üzərində yüksəlmişdir. Bununla yanaşı Azərbaycan musiqisi qabaqcıl dünya mədəniyyətinin gözəl ənənələrindən də müəyyən dərəcə təsirlənmiş, daha da inkişaf edib müasir səviyyədə zənginləşib yeni ideya-məzmun keyfiyyətləri kəsb etmişdir. Şübhəsiz demək olar ki, dünyanın mütərəqqi musiqi mədəniyyəti xəzinəsini öz nadir inciləri ilə zənginləşdirən Azərbaycan musiqisinin inkişafında xalq musiqisi yaradıcılarının, eyni zamanda xanəndələrinin böyük xidmətləri olmuşdur. Xanəndələr xalqın mənəvi aləminin, zəkasının, arzu-istəyinin ifadəsi olan xalq musiqisini təbliğ etmiş, yaşatmış və qoruyub saxlamışlar.

Mərhum musiqi tarixçisi Firudin Şuşinski qeyd edirdi ki, xanəndəlik sənətinin inkişafı muğam musiqisi ilə sıx əlaqədardır. Əsl xalq yaradıcılığından ibarət olan bu musiqi əsrlər boyu şifahi halda nəsilədən-nəslə keçərək böyük və zəngin irs yaratmışdır.

«Xanəndələr tərəfindən ifa olunan muğamlar musiqimizin janrları içərisində ən əsas və əhəmiyyətli yerlərdən birini tutur. Xalq dühasının ən parlaq yaradıcılıq məhsulu muğamlardır. Muğamat musiqimizin təməl daşı, onun bünövrəsi, onun dayaq sütunudur. Əsrlərdən bəri xalqımızın yaratdığı mahnılar, təsniflər və oyun havaları muğamat üzərində yaranmışdır» (2, s. 9).

Azərbaycan musiqisinin ən əsas sahələrindən biri olan xanəndəlik sənəti mürəkkəb inkişaf yolu keçmişdir. Təəssüf ki, musiqi mədəniyyətimizin tarixində müstəsna xidmətləri olan xanəndələr haqqında yazılı ədəbiyyat olduqca azdır. Doğrudur, son 20-30 ildə xanəndə sənəti və onun bir sıra görkəmli nümayəndələri haqqında elmi monoqrafiyalar, ayrı-ayrı tədqiqat əsərləri meydana çıxmışdır. Lakin burasını da gizlətmək olmaz ki, bütün bunlar qədim tarixə malik olan musiqi mədəniyyətimiz haqqında tam təsəvvür yarada bilmir. Ayrı-ayrı xanəndə və musiqiçilərimizin yaradıcılıq fəaliyyətini hərtərəfli öyrənmədən təbiidir ki, milli musiqi tarixini yaratmaq olmaz.

Azərbaycanda xanəndəlik sənətinin inkişafı ilə əlaqədar olaraq çalğı musiqisi də inkişaf etmişdir. XIX əsrin ikinci yarısı və XX əsrin əvvəllərində Sadıqcan, Mirzə Fərəc, Məşədi Zeynal, Qurban Pirimov, Mirzə Mənsurov, Məşədi Cəmil Əmirov, Şirin Axundov və b. tarzənlər, Qaraçı Hacı bəy, Qulu Əliyev, Rasim Şirinov və b. məşhur kamançaçılar yetişmişdir (2, s. 15).

Musiqişünas Oqtay Quliyev Azərbaycan xalq musiqi ifaçılığı tarixindən bəhs edərək yazır:

«Azərbaycan musiqisi və musiqi alətləri yarandığı qədim zamanlardan bu günə qədər tarixən inkişaf edib təkmilləşmişdir. Müxtəlif əsrlərdə poeziyamızın bir çox gözəl nümunələrini yaratmış Qətran Təbrizi, Nizami Gəncəvi, Əfzələddin Xaqani, İmadəddin Nəsimi, Məhəmməd Füzuli, Seyid Əzim Şirvani, Molla Pənah Vəqif kimi ölməz sənətkarların əsərlərində təxminən 60-a qədər xalq çalğı alətlərinin adına rast gəlirik. Bu alətlər mizrabla, kamanla, nəfəslə və zərblə çalınaraq dörd qrup təşkil edir.

X-XI əsrə aid olan «Kitabi-Dədə Qoqud» dastanlarında bir çox musiqi alətlərinin adı çəkilmişdir. Bu dövrdə çox geniş yayılmış qopuz adlı alət aşuqların qədim əcdadları olan ozanların oxuduqları mahnıları müşayiət edirdi. «Kitabi-Dədə Qoqud»da həmçinin zurna, balaban, nağara, kuus, davul adlı musiqi alətlərinin adına da təsadüf edirik.

XI əsrdə yaşayıb yaratmış Azərbaycan şairi Qətran Təbrizi «Divan» əsərində ərgənün, bərbət, rud çəğanə, ud, saz, ney, çəng, tar, rübab kimi musiqi alətlərindən geniş söhbət açır» (3, s. 3).

Bəzi simli musiqi alətlərimizi nəzərdən keçirək: Muğni – böyük Azərbaycan musiqişünası Səfiəddin Urməvinin (1230-1294) İsfahan şəhərinə səyahətindən qayıtdıqda ixtira etdiyi simli, dartımlı musiqi aləti (4, s. 52).

Setar – üç simli ən qədim musiqi aləti. Musiqişünaslardan bir çoxunun fikrincə, setar da pəncətar və şeştar kimi tənbur musiqi alətinin bir növüdür. Setar Azərbaycan sazının «əcdadı, ulu babası» sayılır. Setar böyük Füzulinin «Saqinamə» adı ilə məşhur «Yeddi cam» alleqorik hekayəsində xüsusi olaraq vəsf edilmişdir (4, s. 66) .

Tar – 1) ərəb ölkələrində: dəf; 2) sim; 3) Azərbaycan simli dartımlı musiqi aləti. İranda, Orta Asiyada, Ermənistanda, Dağıstanda və başqa qonşu ölkələrdə də geniş yayılmışdır. Lakin Azərbaycan tarı öz quruluşu, konstruksiyası etibarilə, məsələn: İran tarından xeyli fərqlənir (4, s. 68).

Tənbur – üç simli dartımlı musiqi aləti. Zəhiri görünüşü sazı andırır, lakin çanağı sazınkına nisbətən xeyli kiçik, qolu isə sazınkindən bir qədər uzun olur. Tənburun birinci və üçüncü simi eyni yüksəklikdə (unison), ortancıl simi isə bir kvarta aşağı köklənir. Simləri sağ əlin şəhadət barmağına taxılan polad halqa üzərindəki qarmaqla dartılıb ehtizaz etdirilir – səsləndirilir. Tənburun bu mizrabı naxunək adlandırılır (4, s. 69-70).

Ud – Yaxın Şərq xalqlarının mizrabla çalınan ən qədim simli, dartımlı musiqi aləti. Ərəbistan, Türkiyə və qismən İran ölkələrində çox geniş inkişaf tapmışdır (4, s. 71).

XX əsrdə yetişmiş ən görkəmli musiqi ifaçılarımızdan biri də tarzən Hacı Məmmədovdur.

Məmmədov Hacı Məmməd oğlu 1920-ci il aprelin 28-də Şamaxıda anadan olmuşdur. 1948-ci ildə Azərbaycan Dövlət Tibb Univesitetini bitirmişdir. 1949-1970-ci illərdə həkim-cərrah işləmişdir. Tarda çalmağı müstəqil öyrənmişdir. 1930-1948-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Xalq Çalğı Alətləri Orkestrində işləmişdir.

1949-cu ildən Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının solisti olmuşdur. Hacı Məmmədovun sənətkarlığı üçün orijinallıq, virtuozluq, emosionallıq xarakterik idi (5, s. 504).

Böyük tarzən Hacı Məmmədovun çalğısını dinləyənlər, onun sənətinə, sözün həqiqi mənasında bələd və aşiq olanlar bilirlər ki, Hacı Məmmədovun ifaçılığı ayrıca bir məktəb idi. Əlbəttə, milli musiqimizin çox peşəkar ustad tarzənləri olub. Qurban Pirimov, Bəhram Mansurov kimi unudulmazların böyük məhəbbətlə yaratdığı sənət məktəbindən dərs alan, öyrənən Hacı Məmmədov milli musiqimizin görkəmli nümayəndələrindən biri idi. O, Bülbül, Seyid Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Əbülfət Əliyev, Rəşid Behbudov, Şövkət Ələkbərova, Yaqub Məmmədov, Rübabə Muradova, Sara Qədimova və b. görkəmli sənətkarları tarda dəfələrlə müşayiət etmişdir. Hacı Məmmədov sənətə gəldiyi gündən muğamlarımızı xüsusi məharətlə ifa edərək bu sahənin zirvəsində dayanan istedad sahibi idi (6, s. 68).

Bu gün «Qızıl Fond»da Hacı Məmmədovun özünəməxsus tərzdə,

üslubda ifa etdiyi «Zabil segah», «Bayatı-Şiraz», «Şur», «Çahargah», «Orta mahur» və başqa muğamlar qorunur.

Bir çox xarici ölkələrdə Azərbaycan mədəniyyətini ləyaqətlə təmsil edən Hacı Məmmədov xalq artisti adına layiq görülmüş və «Şərəf» nişanı ordeni ilə təltif edilmişdir.

Hacı Məmmədovun bir tarzən kimi ifası milli musiqi mədəniyyətimizin parlaq səhifələrini təşkil edir.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Qısa estetikə lüğəti. Tərcümə edənləri A.Aslanov, İ.Rüstəmov. Bakı: Azərnəşr, 1970.
2. Firudin Şuşinski. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı: Yazıçı, 1985.
3. Oqtay Quliyev. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri. Bakı: Işıq, 1980.
4. Əfrasiyab Bədəlbəyli. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı: Elm, 1969.
5. ASE, VI c., Bakı: ASE Baş redaksiyası, 1982.
6. Edalet Neməti. Musiqi mədəniyyətimizin inkişafında Hacı Məmmədovun rolu. «Mədəni-maarif». Elmi, metodiki, publisistik jurnal, 2010, №5.

Alekber Alekberov

ART OF MUSIC AND ITS PERFORMANCE

SUMMARY

Music is a kind of art which has got national and international languages at the same time. Performance of mughams and playing national musical instruments are of great importance in history of Azerbaijani culture.

Key words: *Mammedov, performance the tar and kamancha.*

Алекбер Алекберов

ИСКУССТВО МУЗЫКИ И ЕЕ ИСПОЛНЕНИЕ

РЕЗЮМЕ

Музыка как вид искусства одновременно имеет национальный и интернациональный язык. Исполнение мугамов и игра на национальных музыкальных инструментов имеют большое значение в истории азербайджанской народной культуры.

Ключевые слова: *музыкальное творчество, Гаджи Мамедов, исполнение на таре и каманче.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Ağasəlim Abdullayev;
AMK-nın dosenti Elnur Əhmədov.

Elşad CABBAROV,
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

BALABANIMIZA SAHİB ÇIXAQ!

Açar sözlər: *balaban, xalq nəfəs çalğı aləti.*

Azərbaycan xalqı öz mədəniyyəti ilə bütün dünyada tanınır. Tarixi kökləri qədim zamanlara gedib çıxan musiqi sənəti mədəniyyətimizin ən əsas, zəngin və ayrılmaz hissəsini təşkil edir. Milli musiqi sərvətimiz – mahnılar, rəqslər, muğamlar, aşiq havaları və s. əsrlərin sınağından keçərək bu günümüzdə qədər gəlib çatmışdır. Şifahi şəkildə qorunub saxlanılan musiqi irsimiz əlbəttə ki, millətin zəngin mədəni tarixə malik olmasından xəbər verir.

Musiqinin dili – melodiyadır. Bu səbəbdəndir ki, Azərbaycan musiqisi dünyanın dörd bir tərəfində sevilir. Bəzən düşünürük, əcnəbilər xalq mahnılarımızı, muğamlarımızı dinləyərkən sanki sözlərini, məzmununu anlamayaraq bu nümunələrə necə heyranlıqla valeh olurlar? İlk növbədə musiqinin canı olan melodiyadır ürəkləri fəth edən. Bunun üçün dilindən, dinindən asılı olmayaraq hər bir kəs bu özünəməxsus təkrarolunmaz incilərin qarşısında aciz qalır. Budur bizə Allah tərəfindən bəxş olunan hədiyyə! Başqa xalqlara mənsub olmayan gözəllik! Lakin bu gözəlliyi qorumaq lazımdır ki, ona çirkin, mənfur nəfəslər toxunmasın. Hər gözəlliyin qarşısında onun daim ehtiyat edəcəyi qüvvələr olur. Necə ki, Azərbaycan xalqına, onun torpaqlarına, mədəniyyətinə, musiqisinə, incəsənətinə şərik çıxmaq istəyən, daha doğrusu onu özününküləşdirmək istəyən erməni “milləti” vardır. Onlar bizim musiqimizlə yanaşı, milli musiqi alətlərimizi də ələ keçirmək uğrunda illərlə planlı şəkildə işlər aparırlar.

Bir neçə xalqın birləşməsindən törənən ermənilər yarandıqları vaxtdan Azərbaycan xalqının füsunkar gözəlliklərini həzm edə bilməmiş, ona açıq-aydın hücumlarını nümayiş etdirmişlər. Azərbaycan el nəğmələrini yad əllərdən qorumağa çalışan, xalq musiqimizi hifz edən dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin keçən əsrin əvvəllərində məqaləsində yazdığı faktlar buna sübutdur. O yazırdı: “Azərbaycanda özlərindən əsər yaradan bir çox Avropa musiqişünaslarından başqa, bir neçə Şərq musiqişünasları vardır. Bu musiqişünaslardan Avropada təhsil görmüş və Bakıda xormeystr olan Anton Mailyandır ki, bir neçə kiçik nəğmələri vardır. Bununla fəxr etmək kafi deyilmiş kimi başqalarının əsərlərini də xorla

oxudaraq, öz musiqisi adlandırır. Bu nəğmələrdən biri “Şah İsmayıl” operasından “Haydı, qızlar!” nəğməsidir ki, müsəmirə vaxtı proqramda öz musiqisi olduğunu göstərir. Bundan əlavə “Ay yoldaşlar!” nəğməsini notaya alaraq öz musiqisi hesab edir. Bu nəğmə, əvvələn, bir neçə il bundan əqdəm fars dilində oxunan və fars ahəngilə gedən bir nəğmədir. Sonra nəğmə Bakıya gətirilərək, burada 1927-ci ildən etibarən türkcə qoftələnib məktəblərdə oxunur” (1, s. 184).

Sitatdan aydın olur ki, el musiqisinin özgülər tərəfindən mənimsənilməməsi, onların unudulub məhv olmaması üçün nəğmələrin nota alınması və məcmuə halında nəşr etdirilməsinin vacibliyinə bir ehtiyac olduğu vurğulanmışdır. Sevindirici haldır ki, bu günə qədər xalq mahnıları və təsniflər, rəqslər, rənglər bir çox musiqişünas və bəstəkarlarımızın söyləri nəticəsində toplanıb işlənərək nota yazılır.

Lakin ermənilər milli musiqi alətlərimizə yiyələnmək istəyi ilə də müxtəlif siyasi vasitələrə əl atırlar. Bu alətlərimiz içində daha çox **balaban** onların təcavüzünə məruz qalmışdır. Azərbaycanın qədim milli musiqi aləti olan balaban çox geniş yayılmış nəfəs alətidir. Əsasən tut, qoz, ərik ağacından hazırlanan bu nəfəs musiqi alətinə xalq arasında bəzən “balaman” da deyirlər. “Bala” - kiçik, “ban” isə səs deməkdir. Ucuna ikiqat yastı qamış müştük, ortasına isə xərək keçirilir. Xərəyin hərəkətə gətirilməsi alətin kökünü dəyişdirir.

Balabanın ifa imkanları çox genişdir. Bu alətdə muğamlar çox həzin, kövrək səslənməsilə yadda qalır. Xüsusilə, “Şüştər” muğamını balabanda dinlədikdə adam daha çox kövrəlir. “Şüştər” muğamının instrumental şəkildə ifası bu musiqi alətində geniş yayılmışdır. Sanki balabanın özünə-məxsus səslənmə keyfiyyətləri bu muğamın həzinliyi ilə həmahəngdir. Elə bil “Şüştər” balaban alətinin ifası üçün yaranmışdır. Bu musiqi alətində “Şüştər” olduqca tərəvətli, yumşaq səslənir, qəlbləri ehtizaza gətirir.

Balabanda muğamlarla yanaşı, xalq mahnıları, rəqslər də gözəl səslənir. Bu səbəbdəndir ki, “Sarı gəlin”, “Apardı sellər Saranı” kimi xalq mahnılarımız, “Sən gəlməz oldun”, “Dilbərim” mahnıları, “Tərəkamə”, “Qoçəli”, “Heyvagülü” rəqslərini və bir çox başqa milli musiqi nümunələrimizi ermənilər dünyada öz adlarına məxsus təqdim edirlər. Burada bəlkə bizim də günahımız vardır. Bizə məxsus olanı təbliğ etməkdə yetərinə əmək sərf etmirik. Tar, kamança, qaval, balaban milli musiqi alətlərinin məhz Azərbaycan xalqına mənsubluğu haqqında bütün dünyada fasiləsiz olaraq fikir formalaşdırmaq lazımdır. Musiqi alətlərimizin öyrənilməsi, onların bərpası, daim araşdırılması işində səy göstərmək çox əhəmiyyətlidir. Əlbəttə ki, bu işdə Heydər Əliyev fondunun əməyi misilsizdir. Dünyada təşkil olunan sərgilərdə, müxtəlif müsabiqə və festivallarda milli alətlərimiz, xüsusilə də erməni təcavüzünə daha çox məruz qalan balaban məhz Azərbaycan musiqi aləti kimi göstərilməlidir. Biz

bunu vurğulamaqdan, faktlarla sübut etməkdən usanmamalıyıq. Həm ifaçıların, həm də musiqi tarixçi və nəzəriyyəçilərimizin bu sahədə atdıqları hər bir addım balabanın “xilas”ı üçün zəruridir. Ermənilərin “Duduk” adlandırdıqları *Azərbaycan balabanı* bu gün çox təəssüflər olsun, xarici muzeylərdə erməni aləti kimi qoyulmuşdur.

Balaban alətində instrumental pyeslərin ifası da gözəl səslənir. Bəstəkarlarımız bu alət üçün yeni, orijinal əsərlər yazırlar. İlk dəfə olaraq, bəstəkar Süleyman Ələsgərov “Xəyala dalarkən” adlı pyesini məxsusi olaraq balaban və xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazaraq, onun bədii - texniki imkanlarını üzə çıxarmışdır. Balabanın fərdi ifaçılıq xüsusiyyətlərinə böyük diqqət yetirərək Azərbaycan bəstəkarları orkestr üçün yazdıqları əsərlərdə balabanın solo imkanlarından məharətlə istifadə ediblər. Ü.Hacıbəylinin “İkinci fantaziya”, M.Maqomayevin “Azərbaycan çöllərində”, H.Xanməmmədovun “Simfonietta”sı, X.Cəfərovun “Rəqs süitəsi” və s. əsərlərdə balabanın solosuna geniş yer verilib. Balaban alətinin repertuarında eyni zamanda Azərbaycan və xarici bəstəkarların əsərlərindən ibarət işləmələr də yer almışdır. Məsələn, F.Şubertin “Serenada”, A.K.Küinin “Oriental”, P.Çaykovskinin “Payız nəğməsi”, Ü.Hacıbəylinin “Sevgili canan”, “Sənsiz”, F.Əmirovun “Gözəlim sənsən”, S.Rüstəmovun “Sərhədçilər marşı”, “Sənindir” və s. əsərləri göstərmək olar.

Balaban aşiq yaradıcılığında da mühüm yer tutur. Azərbaycanda aşqlar bir və ya iki balabançalandan ibarət ansambl təşkil edirlər. Hətta dahi Üzeyir Hacıbəylinin məqaləsində bu haqda oxuyuruq: “Aşiq dəstəsi dəxi əksərən üç nəfərdən olub, bunlardan biri həm oxuyar, həm də saz çalar, iki yerdə qalanı isə aləti-nəğmədən olan balaban çalar, balabançının ikincisinə “zü” tutan və yaxud “dəmkeş” deyirlər ki, bunun vəzifəsi hava çalmaq olmayıb, yalnız bir sədanı uzatmaqdan ibarətdir. Balaban çalanlar tütək və zurna dəxi çalarlar; bu halda bunların xanəndəsi dəf (təbil) çalmalıdır” (1, s. 186).

Bu gün balaban aləti orkestrdə özünə mühüm yer tutur. Solo və müşayiətçi alət kimi rol oynayır. Amma bu, hələ də kifayət deyil.

Balabanın məlahətli və həzin səsinə bütün dünyada tanımaq vacibdir. Onu da qeyd edək ki, bu sahədə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rolu müstəsnaadır. Bu təhsil ocağının rektoru, professor Səyavuş Kəriminin birbaşa təşəbbüsü və rəhbərliyi ilə Azərbaycan Milli Konservatoriyası yarandığı gündən etibarən milli nəfəs alətlərinin tədrisi fəaliyyətə başlamış və bu da öz müsbət nəticəsini göstərməkdədir. Artıq neçə illərdir balaban və başqa milli nəfəs alətləri sinfi üzrə məzunlar Milli Konservatoriyanın adını ucaldırlar. Bu, fəxr ediləsi faktdır ki, balaban və eyni zamanda başqa milli nəfəs alətləri ali məktəb səviyyəsində tədris proqramına daxil edilmişdir. Bu vaxta qədər milli nəfəs alətləri ifaçıları yalnız orta musiqi təhsili almaqla kifayətlənirdilər. Bu da qədim milli musiqi alətimizə artan diqqətin göstəricisidir. Bu sətirlərin müəllifi olaraq, mən də

balabanın ifa üsullarını, texniki imkanlarını, illərlə əldə etdiyim şəxsi təcrübəmə söykənərək, bu alətin qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi üçün səy göstərərək öz vətəndaşlıq borcuma sadıq qalmağa çalışıram.

Bizimlə eyni zamanda çiyin-çiyinə çalışan mahir balaban və ney, həmçinin digər milli nəfəs alətlərinin mahir ifaçıları olan Abbasqulu və İlham Nəcəfzadə qardaşlarının xidmətlərini xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır. Onlar da öz növbəsində yeni nəsil nümayəndələrinə qədim musiqi alətlərimizin sirlərini aşılamaqda həvəslə çalışırlar.

Məqalənin bu hissəsində balabana öz çalğıları ilə yeni nəfəs verən məşhur ifaçılarımızın Əli Kərimov, Bəhrüz Zeynalov, Ələkbər Əsgərov, Şirzad Fətəliyev və başqa ustadların adlarını qeyd etməliyik. Musiqi yönümlü texnikum və kolleclərdə, o cümlədən Azərbaycan Milli Konservatoriyasında balaban alətinin tədrisi ilə bağlı dərs vəsaitləri bu gün işıq üzü görməkdədir.

Lakin təkcə sadaladığımız işlər kifayət etməz. Bundan başqa, Azərbaycandan kənarda yaşayan balaban ifaçılarımız da bu sahədə əmək sərf etməlidirlər.

Hal-hazırda Azərbaycanın hüduqlarından kənarda balabanı təbliğ edən Türkiyədə yaşayan Azərbaycanlı ifaçı Əlixan Səmədovdur. O, yaşadığı qardaş diyarda və eyni zamanda digər ölkələrdə bir neçə konsertlər təşkil etməklə qədim milli alətimizin özünəməxsus səslənmə tembrini dinləyicilərə çatdırmağa səy göstərir. Həmçinin öz ifasına qəlbinin dərinliklərindən gələn hiss və həyəcanları əlavə edərək ürəkləri rıqqətə gətirən həzin melodiylarla çıxışlar edir. Ermənilərlə bir çox konsert səhnələrində qarşılaşaraq, ifası ilə balabanın Azərbaycan musiqi aləti olduğu uğrunda mübarizə aparır. Hətta bu günə qədər “Balaban metodu” adlı kitabın da müəllifi kimi tanınmışdır. Bu kitab üç dildə - türk, rus, ingilis dillərində nəşr olunmuşdur. Kitabda balabanın yaranma tarixi, hazırlanması, ifası və not təlimləri haqqında zəruri məlumatlar verilmişdir. Ə.Səmədov eyni zamanda yeni albomlarını “Balaban” adı ilə təqdim edir. Hazırda o, “Balaban-8” albomu üzərində işləyir. Fransada balabana aid fransız dilində sənədli film də çəkilmişdir. Bir sözlə, balabanı dünyada Azərbaycan aləti olaraq tanıtmmaq üçün əlindən gələni əsirgəmir.

Milli musiqi alətlərimizi və mahnılarımızı qorumaq hər bir azərbaycanlının vəzifəsidir. Amma təbliğat yetərinə deyil. Qeyd edək ki, toy şənliklərimizdə balaban milli musiqi alətinə və xalq musiqi nümunələrinə az yer ayrılır. Hələlik milli musiqi alətlərimizin və xalq mahnılarımızın təbliğ olunduğu toylarımız və konsertlərimiz çox azdır. Hətta, musiqi məktəblərində belə balaban sinfinə qəbul da ürək açan səviyyədə deyildir. Təəssüf ki, balabanın həzin, kövrək, eyni zamanda qəlbləri oxşayan səsi nədənsə daha çox başqa millətlərin nümayəndələrini özünə cəlb edir. Buna aid bir faktı göstərmək istəyirəm. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının

xarici tələbələrindən olan amerikalı xanım Nataşa 2 il ərzində balaban alətinin quruluşunu, ifa imkanlarını öyrənmiş, onun ifaçısı kimi hal-hazırda öz dövlətində ali məktəbdə - universitetdə balaban sinfi üzrə dərs verir, Azərbaycan milli nəfəs musiqi alətini tədris edir. Ümid edirik ki, heç olmasa, bu əcnəbi xanım 2 il ona dərs verən azərbaycanlı balaban müəlliminin zəhmətini uca tutaraq, tədris zamanı balaban alətinin məhz Azərbaycan aləti olduğunu təbliğ etməyi unutmayacaq.

Tarixi kökləri e.ə. əsrlərə aid olan milli musiqi aləti balabanın Azərbaycana məxsus olmasını sübut etmək üçün mühüm işlər görmək lazımdır. Balabanın bizə- yalnız Azərbaycana aid olduğunu bilənlər demək olar ki, ancaq Azərbaycanlılardır. Çalışmalıyıq ki, balabanın bizə məxsus olduğunu yalnız Azərbaycanda yaşayanlar deyil, bütün dünya bilsin. Bunun üçün təbliğat güclü olmalıdır. Mətbuatda, xüsusən internet səhifələrində, konsert estradalarında, beynəlxalq səviyyədə keçirilən hər hansı bir müsabiqədə balaban aləti Azərbaycan aləti olaraq ön cərgədə olmalıdır. Bu və digər müxtəlif faktlarla çıxış edərək, beynəlxalq konfranslar təşkil edərək və s. səpgidə fəaliyyət göstərərək dünya ictimaiyyətinə **balabanı** məhz Azərbaycan aləti kimi tanıtmmaq, ona sahib çıxmaq bizim hər birimizin vətəndaşlıq borcudur. Bu gün musiqi alətimizi ermənilərə bağışlasaq, sabah da bütün mədəniyyətimizin əldən gedəcəyi qorxusu ilə yaşayacağıq.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Ü. Hacıbəyli. Əsərləri. II cild. Bakı, Yazıçı, 1985.
2. S. Ələsgərov, S. Abdullayeva. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və orkestrləşdirmə. Bakı, 1996.
3. A. Nəcəfzadə. Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (Orqanoloji-tarixi tədqiqat). Bakı, "MBM", 2010.

РЕЗЮМЕ

Станем хозяевами нашего балабана!

Балабан является старинным народным музыкальным инструментом Азербайджана. На этом духовом инструменте одинаково хорошо звучат мугамы, танцы, песни. К сожалению сегодня с нежным трогательным звучанием балабан присвоен армянами. Мы, азербайджанцы обязаны стать хозяевами своего народного инструмента.

Ключевые слова: *балабан, народный духовой инструмент.*

SUMMARY

Let us be possessors of our balaban!

Balaban is the ancient national musical instrument of Azerbaijan. Musician can play on this instrument mugam, dance, songs. Unfortunately today armenians occupied of our balaban. We must confirm that balaban is our national instrument.

Key words: *balaban, ancient national musical instrument.*

Rəyçilər: Sənətsünaslıq namizədi, AMK-nın professoru Malik Quliyev;
Sənətsünaslıq namizədi, dosent Abbasqulu Nəcəfzadə.

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ,
sənətsünashlıq namizədi, dosent

KAMANÇA VƏ AZƏRBAYCANDA MÜXTƏLİF DÖVRLƏRDƏ İSTİFADƏ EDİLƏN DİGƏR YAYLI ALƏTLƏR

Açar sözlər: *kamança, yaylı-telli çalğı alətləri, miniatür tablolar, ədəbi mənbələr.*

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında bir sıra çalğı alətlərinin böyük rolu və əhəmiyyəti olmuşdur. Belə alətlərin sırasında kamançanın özünəməxsus yeri vardır. Təqdim edilən məqalədə kamançanın yaranma tarixi, etimologiyası, morfologiyası haqqında məlumat verməklə yanaşı, bu aləti ədəbi və miniatür rəsm əsərlərində də izləyəcəyik.

Yaranma tarixi. Hər alətin öz səsi, öz dünyası var. Belə çalğı alətlərimizdən biri də kamançadır. Kamança yayla (kamanla) çalınan telli alətdir.

Telli alətlərin yaranması ilə bağlı bir rəvayətdə deyilir: Guya, yırtıcı quş (qartal, şahin, leylək və s.) ovladığı heyvanı caynaqları arasında tutub uçarkən şikarının bağırsaqları uca ağacların budaqlarına ilişir. Bir müddət keçdikdən sonra qurumuş bağırsaqlar tarım çəkilir. Külək əsdikcə bağırsaqlar ehtizaza gəlir və səslənmə alınır. Məşədə gözən ibtidai insanlar bu mənzərəni seyr edir və bağırsaqdan tel kimi istifadə edərək çəng tipli, ar-fayabənzər alətlər hazırlamışlar (1, s. 181). Daha sonralar mizrablı və kamanlı (yaylı) telli musiqi alətləri meydana çıxmışdır.

Telli alətlərin yaranma tarixini müəyyənləşdirməkdən ötrü ilk növbədə kaman və oxun kəşfi, onlardan istifadə olunması dövrünün araşdırılması tələb olunur.

Telli alətlərin meydana çıxması kaman və oxun kəşf olunması dövrünə təsadüf edir. İlk tək telli, kamanlı alət icad edildikdən sonra, bu alət zaman-zaman əsrlərin süzgəcindən keçərək dövrümüzə gəlib çıxmış, müasir kamança formasını almışdır.

Kamanlı alətlərin vətəni Qədim Misir sayılır (2, s. 52). **Eramızdan əvvəl təxminən IV-III əsrlərdə** yayla (kamanla) səsləndirilən ilk alət – rübab yaradılmışdır. Xatırladaq ki, rübabın mizrabla çalınan fərqli növü də var və bu alətin yaranma tarixi daha qədimdir.

Sonrakı mərhələlərdə ayrı-ayrı adlarla bir sıra ölkələrdə müxtəlif kamanlı alətlər icad olunub. Azərbaycanda kamanlı alətlərin VII-VIII əsrlərdən yayıldığı ehtimal edilir. Azərbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdə istifadə edilən kamanlı alətlər bunlardır: çalğı alətlərindən ibarət şəxsi kolleksiyamızda qorunan **qabaq kamanə, kamanlı (yaylı) rübab, çaqanaq, bəm çaqanaq** (3, s. 34-41); **əhsən vəlləz, ğicək, yektay** (bu alətlərin adına Ə.Marağalının risalələrində rast gəlirik); **əsa kamança** (bu aləti usta Həbil Şahinoğlu dünya şöhrətli kamança ifaçısı Həbil Əliyev üçün məxsusi hazırlamışdır); **yaylı tənbur; qıl qopuz; çəğanə** (bu aləti əməkdar artist, sənətsünaslıq doktoru, BMA-nın professoru Məcnun Kərimov 1978-ci ildə bərpa edib); **bəm kamança** (xalq artisti, professor Səyavuş Kəriminin layihəsi əsasında 2004-cü ildə hazırlanıb); **beş telli kamança; ney-kaman** (əməkdar artist Munis Şərifovun layihəsi əsasında 2006-cı ildə Pənah Qurbanov hazırlayıb); **neykamança** (Qasım Qasimov hazırlayıb, alət Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində qorunur); **pandur; şeş-kaman** (Qasım Qasimov, eləcə də Mahmud Səlah bu alətin fərqli variantını müxtəlif illərdə hazırlayıblar).

Yuxarıda adı çəkilən alətlərdən yaylı rübab, çaqanaq, bəm çaqanaq, əsa kamança, yektay və yaylı rübabı şuşalı usta, el sənətkarı Həbil Şahinoğlu 2005-ci ildə hazırlamışdır.

Bəzi müəlliflər yanlış olaraq kamançaya IV teli ilk dəfə guya XX əsrin əvvəllərində Səşə Oqanezaşvilinin əlavə etdiyini yazırlar. 1683-1684-cü illərdə Azərbaycanda olan alman səyyahı Engelbert Kempfer (1651-1716) yol qeydlərində bu ərazidə 4, hətta 5 telli kamanlı alətlərə rast gəldiyini qeyd edir (4, s. 740-745). Deməli, hələ XVII əsrin sonlarında Azərbaycanda beş telli kamanlı alətdən istifadə edilib. Sonralar dörd telli kamançalara üstünlük verilib. Ötən əsrin sonlarında Quba musiqi məktəbinin müəllimi Nadir Cəfərov (5), Abdulla Abdullayev (6, s. 39), Qasım Qasimov da bir sıra fərqli beş simli kamançalar hazırlayıblar. Q.Qasimovun “beş telli” aləti Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində qorunur.

Etimologiyası. Yazılı ədəbiyyatımızın şah əsəri olan “Kitabi Dədə Qorqud” dastanından bəllidir ki, körpələr dünyaya gələrkən, onlara təsadüfi, düşünülməmiş adlar qoymazdılar. Körpələr şəxsiyyət kimi formalaşandan sonra əlamət, xasiyyət, görkəm və başqa xüsusiyyətlərini nəzərə alan Dədə Qorqud onlara ad verib deyirdi: “Adını bən verdüm, yaşını Allah versün!” (7, s. 67). Və yaxud, dastanın başqa bir boyunda: “Bir buğa öldürmüş sənin oğlun, adı Buğac olsun. Adını bən verdüm, yaşını Allah versün” – ifadələrinə rast gəlirik (7, s. 39). Göründüyü kimi, Dədə Qorqud buğanı məğlub etdiyinə görə, həmin şəxsə Buğac adını vermişdir.

Dilçilikdə motivə uyğun söz yaradıcılığı kimi dəyərləndirilən bu üsul-

la adqoyma çalğı alətlərimizə də sirayət etmişdir. Yəni, sənətkarlarımız icad etdikləri çalğı alətlərinə heç də kortəbii, təsadüfi adlar qoymazdılar. Əksər adlar alətin özəlliyi ilə motivlənmişdir. Çalğı alətlərinin sözaçımını araşdırdıqda bunun bir daha şahidi oluruq. Bu səbəbdən musiqi alətsü-naslığında çalğı alətlərinin etimologiyasına xüsusi diqqət yetirilir və araş-dırma zamanı olduqca maraqlı məqamlar ortaya çıxır.

Kamançanın sözaçımı kamanla əlaqədardır. Kaman fars sözü olub, yay deməkdir. **Biz o fikirdəyik ki, kamança “kaman” və “çal” sözləri-nin birləşməsindən əmələ gəlib.** “Kamançal” sözü kamança kimi tələf-füs olunub və kamanla çalınan alət mənasını ifadə edir.

Sənətsünaslıq doktoru, professor Səadət Abdullayeva yazır: “Azərbay-canın bəzi rayonlarında kamançaya vızqan (Şuşa, Şəhur), mizqan (Cəbra-yıl, Şəki), mizqon (Tovuz), miskan (Quba) deyirlər” (8, s. 161).

Quruluşu. Kamança əsasən qoz ağacından hazırlanır. Çanağın üzünə naqqə balığının döş hissəsinin dərisi çəkilir. Bəzən üzlük üçün mal ürəyi-nin pərdəsindən də istifadə edilir. Son illər çalğı alətlərimiz üzərində re-formalar aparən kimya elmləri doktoru Pənah Qurbanov çanağın üzünə sintetik membrana üzlük çəkmişdir. P.Qurbanov belə dərilərin rütubətə, nəmişliyə daha davamlı olduğunu qeyd etmişdir.

Kamança dörd tellidir: I, III tellər “mi”; II, IV tellər isə “lya” adlanır.

Kamança kaman adlanan hissə ilə səsləndirilir. Zoğal ağacından hazır-lanan kamana at quyruğunun tükünü təmizləyib, çəngə halda bağlayırlar. Alətin təmiz, aydın səslənməsindən ötrü kamana kanifol çəkilir. Kanifol sarı rəngli maddədir, iynəyarpaqlı ağacların şirəsindən hazırlanır. Ona qədimdə rəcinə deyiblər, ərəblər isə kanifolu zifti və ya səndəlus adlandı-rırlar.

Ədəbi mənbələr. Kamançanın adına Nizami Gəncəvi (1141-1209), Fədai Təbrizi (XVI əsr), Rükəddin Məsud Məsihi (1580-1656) və başqa klassiklərimizin şeirlərində rast gəlirik.

Şifahi xalq ədəbiyyatımızın qollarından biri olan tapmacalarımızda da kamança ilə bağlı maraqlı nümunələr var:

Üzük aldım, qaşı yox,
Təpə gördüm, daşı yox.
O nədir hey ağlayır,
Gözlərinin yaşı yox? **(kamança)**
Ələ alsan ağlayır,
Yerə qoysan kırıyır. **(kamança)**
Qoz ağacı oyarlar,
Üstünə tel qoyarlar.
Əgər düzgün dinməsə,
Qulağını burarlar. **(kamança)**

Orta əsrlərdə yaşayıb-yaratmış bir sıra klassiklərimizin əsərlərindən kamança ilə bağlı bəzi nümunələri təqdim edirik.

Nizami Gəncəvi:

Etşəydi səsinə **kamançaya** tuş,
Vurulub düşərdi göydən uçan quş (9, s. 183).

Fə dai Təbrizi:

Quruldu məclisi-mey, badə gəldi,
Müğənnilər o dəm amadə gəldi.
Ucaldı asimanə “**Şurü şəhnaz**”,
Sədayi-**ud** etdi ərşə pərvaz,
Kəmanın tellərindən qopdu nalə,
Dili “**Üşşaq**”ə açdı yolu şəlalə (10, s. 18).

Rüknəddin Məsud Məsihi:

Ol qövsi-**kəmançanın** səhami,
Ol **bərbətü təblü ney** nizami.
Həqqa qəmu jəhlidür jəlafət,
Sazəndəyə dəviyi-şücaət.
Tənburəvü udü cəngü mizmar,
Qovğa günü **udədür** səzavar.
Ta sınımaya saxla əldə **sazın**,
Sındurma təharəti-nəmazın.
Dur bir dəxi **cəngə** urgilən çəng,
Əvvəlki məqamə düzgil ahəng.
Yoxsa verəm eylə guşimalın,
Bağrın dələ **çəng** görsə halın.
Yüzə dağudub **kəmançə** saçın,
Göstərmiyə xəlqə şəkli-xaçın (11, s. 73).

Dahi musiqişünas alim Kamaləddin Əbdülqadir bin Qeybi əl-Hafiz Marağalı (1353-1435) kamançanın quruluşu, hazırlanmasında istifadə edilən materiallar haqqında risalələrində məlumat verir (12, s. 106). Eləcə də XVI əsr Təbriz rəssamlıq məktəbinin görkəmli nümayəndələri Soltan Məhəmməd, Ağa Mirək, Mirseyid Əli də miniatürlərində kamançanı təsvir ediblər (13).

Tədrisi. 1922-ci ildən Azərbaycanın bir sıra şəhərlərində uşaq musiqi məktəbləri fəaliyyətə başlayıb. Bu məktəblərdə, musiqi texnikumlarında və ali təhsil ocaqlarında digər çalğı alətləri ilə yanaşı kamança da tədris edilir.

S.Abdullayevanın verdiyi məlumata görə, 1871-1890-cı illərdə kamançanın I və II telləri müvafiq olaraq tarın ağ və sarı tellərinə uyğun köklənirdi. Buna görə də o zəif, boğuc səslənirdi. 1898-ci ildə tərsinə, yəni kamançanın I teli tarın sarı (II) telinə, II teli isə ağ (I telə) uyğun kökləndi. 1933-cü ildə isə kamança üçün skripka kökü – “mi”, “lya”,

“re”, “sol” qəbul edildi. 1934-cü ilin əvvəllərində kamançanın kökü indiki quruluşunu aldı: “mi”, “lya”, “mi”, “lya” (8, s. 414).

Diapazonu. Kamança mükəmməl alətdir. Onun işlək diapazonu kiçik oktavanın “lya” səsinə III oktavanın “mi” səsinə qədərdir. Lakin III oktavanın “fa”, “sol”, “lya” səslərini də ifa etmək mümkündür. Alətin notu kaman (sol) açarında yazılır. Kamança transpozisiyalı alətdir, in D, yəni “re” köklüdür. Bu səbəbdən kamança yazıldığından bir ton zil səslənir.

Tanınmış ifaçıları. Azərbaycanda kamançanın müxtəlif dövrlərdə yaşamış bir sıra virtuoz ifaçıları olmuşdur. Azərbaycanın dahi şairi **Məhsəti Gəncəvi** (XI əsrin sonu-XII əsrin I yarısı) çəng və rübabla yanaşı, həm də mahir kamança ifaçısı olmuşdur. Bununla bağlı akademik Teymur Bünyadov (1, s. 10) “Əsrlərdən gələn səslər” əsərində Məmməd Səid Ordubadiyə (14, s. 130) istinadən maraqlı məlumat verir: “Gəncənin ətraf məhəllələrindən biri olan Xərabatda yaşayan Məhsətinin kamançasının məhzun telləri xalqın qəmli-kədərli səslərilə həmahəng döyünmüşdür”.

Bəzi ifaçılarımız müəyyən səbəbdən xaricdə, yəni bir sıra Şərq ölkələrində fəaliyyət göstərmişlər. Onlardan bəziləri zorla, müharibələr zamanı əsir götürülərək qalib tərəfin ərazisində, saraylarında işləmək zorunda, məcburiyyətində qalmışlar. Sənətsünəşliq namizədi, dosent Sürəyyə Ağayeva bu barədə yazır: “Bu cür misallara tarixdə dəfələrlə təsadüf olunmuşdur. XIV əsrin ikinci yarısında Əmir Teymurun (1336-1405) Azərbaycana işğalçı yürüşləri buna parlaq misallardan biridir. Səmərqənd şəhərini “dünyanın paytaxtına” çevirmək istəyən bu hökmdar zorla ən yaxşı memarları, inşaatçıları, sənətkarları, rəssamları və digər incəsənət xadimlərini yaratdığı imperiyanın ərazisinə, xüsusilə Səmərqəndə aparmışdı” (15, s. 93). S.Ağayeva həmçinin Osmanlı sultanı Yavuz Səlimin qoşunları (1512-1520) Çaldıran döyüşündə (23 avqust 1514-cü il) Səfəvi şahı I İsmayılın (1501-1524) ordusu üzərindəki qələbəindən sonra da Təbrizdən xeyli rəssam, memar, musiqiçi, incəsənət xadimi əsir götürərək Anadoluya apardıqlarını qeyd edir. S.Ağayeva məqaləsində əsirlərin arasında kamançaçılar **Şahqulu** və onun oğlu **Heydər**in adlarını xüsusi ilə qeyd edir. Onlar Osmanlı sarayının «Əndərun» qisminə – sultanın “cəmaətmütəriban” adlanan saray musiqiçiləri orkestrində yüksək maaşla: Şahqulu – 25, Heydər – 18 ağca, yəni gümüş sikkə ilə təmin olunmuşdu. Şahqulu həm də bəstəkar kimi fəaliyyət göstərirdi.

Dərviş Əli Cəngi XVII əsrin məşhur xanəndə və cəng çalanı olmuşdur. Milliyyətçə tacik olan Dərviş Əli tanınmış musiqişünas və ustad cəngçalan olduğundan ona Cəngi təxəllüsünü vermişdilər. Orta əsrlərdə “xalq artisti”, “əməkdar artist”, “əməkdar incəsənət xadimi”, “əməkdar mədəniyyət işçisi” və s. kimi fəxri adlar, titullar olmamışdır. O dövrlərdə bir-iki ustad sənətkara çaldığı alətin adı ləqəb kimi verilərdi. Bu da hər

sənətkara nəşib olmurdu.

Məsələn, XVI əsrin ən güclü neyçalanlarından biri **Qütbəddin Nayi** olub (16, s. 54-57). Onun yaşadığı dövrdə, Orta əsrlərdə virtuoz sənətkarların adına çaldığı alətin adı ləqəb (ayama) kimi qoşulardı: **Həbib Udi** (ud çalan), **Əsəd Sornai**, **Ustad Şah Məhəmməd Sornai** (surna çalanlar), **Mövlana Qasım Qanuni** (qanun çalan), **Sultan Məhəmməd Cəngi** (cəng çalan), **Mirzə Məhəmməd Kamançayi** (kamança çalan) və başqaları. Bu sənətkarlar haqqında Dərviş Əli Cənginin müasiri olmuş, Azərbaycanın tanınmış tarixçi-şairi İskəndər Münşi (1560-1629) “Tarixi alam arayi-Abbasi” (tərcüməsi “Dünyanı bəzəyən Abbasın tarixi”) adlı əsərində geniş məlumat vermişdir. Burada **Mirzə Məhəmməd Kamançayi II Şah** İsmayılın xüsusi kamançaçısı olduğu bildirilir. Həmin mənbədə XVI əsrdə yaşamış digər tanınmış kamança çalan **Məsudun** da adı qeyd edilir (17, s. 171).

Məşədi Məlikməmməd Ağasalah oğlu (1838-1909) tarzən kimi tanınsa da, kamança, tütək və qarmon alətlərini də eyni məharətlə çalırmiş.

XVIII əsrdə yaşamış kamança ifaçısı **Qaraçı Hacıbəy** haqqında tanınmış musiqi tədqiqatçısı Firudin Şuşinski “Azərbaycan xalq musiqiçiləri” əsərində məlumat verir (18, s. 43).

XIX əsrin II yarısı, XX əsrin əvvəllərində yaşamış – **Məşədi Qulu Əlizadə**, **Mirzə bəy**, **Rasim Şirinov**, **Şuşalı Böyükkişi Əliyev**, **Məşədi Cəmil Kərbalayi Aslan oğlu Əmirov** (1875-1928, Məşədi Cəmil çoxşaxəli sənətkar olmuş, əsasən tar çalıb, həm də xanəndəlik edib. Həmçinin qarmon, skripka, fortepiano, ud və qanunla bərabər gözəl kamança da çalırmiş), **Azay Hacıoğlu**, Cənubi Azərbaycan sənətkarlarından **Ərdəbilli Mirzə Səttar**, **Tehranlı Bağırخان** dövrlərinin tanınmış kamança ifaçıları olmuşlar.

Yaxın keçmişdə yaşayıb-yaratmış **İsmayıl Talışinski**, **Hafiz Mirzəliyev**, **Fərhad Dadaşov**, **Qılman Salahov** (1907-1983), **Firuz Əlizadə** (1923-1987, Cabbar Qaryağdıoğlunun kürəkəni olub), **Mütəllib Novruzov** (1926-1994), **Tələt Bakıxanov** (1927-2000), **Elman Bədəlov** (1929-1991), **Əliguşad Məmmədov** (1938-2005), **Abdulla Abdullayev** (1942-2007), **Hacı Ədalət Vəzirov** (1951-2002) kimi ifaçıların kamançanın inkişafında böyük xidmətləri olmuşdur.

Müasirəmiz ustad sənətkar, “Şöhrət” və “İstiqlal” ordenli, xalq artisti Həbil Kamanın kamançanın dünya miqyasında təbliğindəki xidmətləri ölçüyə gəlməzdir.

Şəfiqə Eyvazova, Fəxrəddin Dadaşov, İsmayıl Həmidov, Munis Şərifov, Elşən Mansurov, Arzu Səlimova, Fəridə Məlikova və başqa ifaçıların da kamançanın tədrisində, sevilməsində xidmətləri əvəzolunmazdır.

Maraqlıdır ki, bir sıra tanınmış xanəndə və tarzənlər həm də gözəl ka-

mança çalılıblar. Daha doğrusu, onlar xanəndəlikdən və ya tarzənlikdən əvvəl kamança çalmağı öyrəniblər. Tanınmış xanəndə Mirzə Muxtarın (1841-1929) atası **Mirzə Əli Əsgər Qarabaği** (tarzən-xanəndə), tarçalan **Mirzə Sadiq Əsəd oğlu** (1846-1902) belə ifaçı olublar (19, s. 190).

Tanınmış xanəndə **Ramiz Hacıyev** (1936-2005), **Şövkət Ələkbərova** (1922-1993, müğənni), **Yaşar Səfərov** (müğənni, 1940-2008) Ramiz MİRİŞLİ (bəstəkar) də bir zaman kamança çalılıblar.

Maraqlıdır ki, musiqi tədqiqatçısı Firudin Şuşinski böyük dramaturq, yazıçı **Cəlil Məmmədquluzadənin** (1866-1932) bir neçə çalğı alətində, həmçinin kamançada da gözəl ifa etdiyini yazırdı: “Mirzə Cəlil musiqi həvəskarı olduğundan o, özü də yaxşı tütək, ney və kamança çalırdı” (18, s. 103).

Nəticə olaraq bildiririk ki, kamança Azərbaycanda VII-VIII əsrlərdə yayılmışdır. Lakin ədəbi və tətixi mənbələrə istinadən Azərbaycan ərazisində XI əsrdən etibarən kamança daha geniş istifadə edilmiş, günümüzdə qədər xalqımızın estetik zövqünün formalaşmasında və musiqi duyumu-
nun inkişafında bu alətin böyük rolu olmuşdur. Bir sözlə kamança Azərbaycanda yarandığı vaxtdan bütün dövrlərdə xalqımızın sevimli çalğı aləti olmuş, onunla qəlbinin qəmini, kədərini, sevincini bölüşdürmüşdür.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Teymur Bünyadov. Əsrlərdən gələn səslər. Bakı, “Azərənşr”, 1993.
2. С.Л.Сперанский. Музыкальные товары. Москва, “Экономика”, 1987 (rus dilində).
3. A.Nəcəfzadə. Şəxsi videoarxiv və çalğı alətlərindən ibarət kolleksiya. “Kon-servatoriya” jurnalı №1 (7), Bakı, 2010.
4. E.Kaempfer. “Amenitatum exoticarum politico-physico medicarum”, Fascicu-lus V.Lemgoviae, 1712.
5. Q.Namazəliyev. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 31 iyul 1981.
6. A.Nəcəfzadə. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. Bakı, “MBM”, 2004.
7. Kitabı Dədə Qorqud (tərtibçi, çapa hazırlayanı, ön sözün və lüğətin müəllifi Samət Əlizadə). Bakı, Yeni nəşrlər evi, 1999.
8. S.Abdullayeva. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. Bakı, “Adiloğlu”, 2002.
9. N.Gəncəvi. “Xəmsə”, “Yeddi gözəl”, “Gənclik”, Bakı, 1981.
10. F.Təbrizi. “Bəxtiyarnamə”, Bakı, Azərbaycan Universiteti nəşriyyatı, 1957.
11. Məsihi. “Vərqa və Gülşə”, Bakı, “Azərənşr”, 1977.
12. Murat Bardakçı. “Marağalı Abdülkadir”, İstanbul, “Pan Yayınçılık”, 1986 (türk dilində).
13. K.Kərimov. Azərbaycan miniatürləri. Bakı, “İşıq”, 1980, 76 sayılı şəkil
14. M.S.Ordubadi. Nizaminin dövrü və həyatı. Nizami, I kitab, Bakı, 1940.
15. S.Ağayeva. Orta əsr mənbələri XVI-XVII əsr Azərbaycan musiqiçiləri haqqında. “Musiqi dünyası”, 1-2/39 2009.
16. S.Onullahi. Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə). “Qobus-tan” jurnalı, Bakı, 1974, №3, c. 54-57.
17. İsgəndər Münşi “Tarixi-ələm-arayi-Abbasi” (farscadan tərcüməsi “Dünyanı

bəzəyən Abbasın tarixi”) пер. А.Рахманов “Тарих-Алам Араи Аббаси” как источник по истории Азербайджана, Баку.

18.F.Şuşinski. Azərbaycan xalq musiqiçiləri, Bakı, “Yazıçı”, 1985.

19.Ə.Bədəlbəyli. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti, Bakı, “Elm”, 1969.

РЕЗЮМЕ

Ключевые слова: кеманча, смычково-струнные музыкальные инструменты, средневековые миниатюры, литературные источники.

В развитии музыкальной культуры Азербайджана, наряду с другими инструментами огромную роль сыграла кеманча. В данной статье прослеживается история возникновения кеманчи, ее этимология и морфология а также указывается древние литературные источники о кеманче и ее иллюстрирование в миниатюрном искусстве.

SUMMARY

Key-words: *kamancha, musical instruments, literary source, string middle ages miniature.*

Kemancha equally with other musical instruments has great importance in developing musical culture of Azerbaijan. This article is devoted to history, etymology, morphology and is noticed ancient literary sources about kemancha.

Rəyçilər: Sənətşünaslıq doktoru, professor Səadət Abdullayeva;
ADMIU-nun dosenti Vamiq Məmmədəliyev.

Calə QULAMOVA

*AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyasının
dosenti, sənətşünaslıq namizədi*

İlqar ƏLİYEV

*AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyasının
dosenti*

**GÖRKƏMLİ AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARI SOLTAN
HACIBƏYOV HACIBƏYLİLƏR NƏSLİNİN VƏ ÜZEYİR
HACIBƏYLI ƏNƏNƏLƏRİNİN DAVAMÇISI KİMİ**

Açar sözlər: *Soltan Hacıbəyov, bəstəkar, klassik musiqi.*

Olduqca zəngin olan AZƏRBAYCAN musiqi mədəniyyətinin kökləri qədim zamanlara gedib çıxır. Qədim dövrlərdən bu günə kimi öz gözəlliyini qoruyub saxlayan AZƏRBAYCAN musiqisinin inkişafında xalqımızın istedadlı sənətkarlarının: bəstəkarlar, ifaçılar - bir sözlə görkəmli musiqiçilərin əvəzolunmaz xidmətləri olmuşdur. Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin təşəbbüsü, məsləhəti ilə neçə-neçə istedadlı uşaq musiqi ilə məşğul olmuş, gələjəkdə tanınmış musiqi xadimlərinə çevrilmişlər. Onların adlarını sadalasaq görürük ki, musiqi mədəniyyətimizin inkişafında fəaliyyət göstərən əksər musiqiçilərin bu yolla addımlamasında Üzeyir bəyin əvəzsiz rolu, təşəbbüsü, qayğısı olmuşdur.

«Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin günəşi sayılır. Məhz o ucalıqdan nur içən silsilə dağların - yeni sənət zirvələrini fəth edənlərin də öz imzaları var: Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Cövdət Hacıyev, Soltan Hacıbəyov, Niyazi, Arif Məlikov...» (1, s. 11). Bu möhtəşəm sırada öz yeri və yaradıcılıq üslubu olan xalq artisti Soltan Hacıbəyovun Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin inkişafındakı xidmətləri əvəzsizdir. Onun xüsusi xidmətləri sırasında 1921-ci ildə Şərqdə ilk dəfə yaradılan Konservatoriyada səylə çalışmalarını qeyd etməliyik.

Maraqlıdır ki, Üzeyir Hacıbəylinin şərəfli ismini daşıyan Musiqi Akademiyasının adı çəkildə istər-istəməz ilkin olaraq yada dahi

bəstəkarın özü düşür. Bu da səbəbsiz deyildir. Əslində, Üzeyir Hacıbəyli bu akademiyanın yaradıcılarından, təşkilatçılarından biri idi. Uzun illər konservatorianın rektoru olmuş, sonralar bu işi Soltan Hacıbəyov ləyaqətlə davam etdirmişdir. İndi bu möhtəşəm təhsil ocağının hər qarışında o unudulmaz insanların min bir xatirəsi yaşayır.

Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı, SSRİ və Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, professor Soltan Hacıbəyovun yaradıcılığı Milli musiqi mədəniyyəti salnaməmizin parlaq səhifələrini təşkil edir.

Soltan İsmayıl oğlu Hacıbəyov 1919-cu il mayın 8-də Azərbaycanın musiqi beşiyi sayılan Şuşa şəhərində anadan olmuşdur. Uşaqlıqdan əmisinin - dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin himayəsi altında böyümüşdür. O, musiqi ilə 18 yaşında məşğul olmağa başlamışdır. Orta ixtisas musiqi məktəbini truba aləti üzrə bitirdikdən sonra iki ilə yaxın İqtisadiyyat İnstitutunda təhsil almışdır. Lakin musiqi yaradıcılığına ciddi maraq göstərdiyinə görə o, bəstəkarlıq ixtisasını seçməyi qərara alır.

Soltan Hacıbəyov ali musiqi təhsilini 1941-1946-cı illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında professor Boris Zeydmanın bəstəkarlıq sinfində almışdır. O zaman musiqi nəzəriyyəsi fənnini N.S.Çumakov, AZƏRBAYCAN xalq musiqisinin əsaslarını isə Üzeyir Hacıbəyli tədris edirdi. Öz müəlliminin rəhbərliyi altında Soltan Hacıbəyov xalq musiqisinin incəliklərini öyrənir. «AZƏRBAYCAN xalq musiqisinin əsasları»nı mənimsəməsi onun gələcək bəstəkarlıq üslubuna öz müsbət təsirini göstərmişdir. Üzeyir Hacıbəyli dərs prosesində Azərbaycan xalq mahnılarından, xalq rəqslərindən, muğamlardan nümunələr gətirərək praktiki şəkildə tələbələrə muğamların nəzəri əsaslarını öyrədirdi. Dahi bəstəkar özünün pedaqoci işində dərinlən dərk və hiss etdiyi realist xalq injəsənətinin prinsiplərinə əsaslanırdı. «Üzeyir Hacıbəylinin «AZƏRBAYCAN xalq musiqisi»nin nəzəriyyəsinin öyrənilməsi ilə bağlı tədris prosesi bir neçə mərhələdən ibarət idi. Tələbələr muğamların nəzəri əsaslarını mənimsədikdən sonra kadansların müxtəlif növlərini öyrənirdilər. Növbəti mərhələ bir laddan başqa lada keçmə, yəni modulyasiya məsələlərinə həsr olunurdu. Bütün bu qaydaları mənimsəyən tələbələr onları öz əsərlərində tətbiq edirdilər və dərs zamanı bir-birlərinin əsərlərini təhlil edərək bu nəzəriyyəyə mükəmməl şəkildə yiyələnirdilər» (2, s. 73).

Sonra o, Moskva Dövlət Konservatoriyasında professor Şostakoviçdən yaradıcılıq məsləhətləri almış, həmçinin dirijorluq ixtisasına yiyələnmişdir.

Qeyd etdiyimiz kimi, Soltan Hacıbəyovun bir musiqiçi, bəstəkar və ziyalı kimi dünyagörüşünün formalaşmasında Üzeyir Hacıbəylinin xüsusi

rolu olmuşdur. O, müəllimi Üzeyir Hacıbəylinin qiymətli tövsiyələrinə bütün yaradıcılığı boyu sadıq qalmışdır.

Dahi musiqişünas-alim Üzeyir Hacıbəyli «Zəmanəmizə layiq musiqi əsərləri yaradaq» adlı məqaləsində bəstəkarları düzgün yaradıcılıq yolunu seçməyə səsləyirdi. Bəstəkar belə yazırdı: «Musiqiçilər hər bir musiqi əsərinin yalnız ahəngi, forması, çalğı alətlərində ifa etmək üçün nə qədər uyğun olub-olmadığı ilə maraqlanırlar. Xalq isə bəstəkarın yaratdığı musiqi əsərindən qəlbinə təsir edəcək mənəvi qida tələb edir. Əgər bəstəkar buna müvəffəq olmayırsa, o, bəstəkar deyildir. Buna görə də xalqa xidmət etmək istəyən hər bir bəstəkar öz yaradıcılıq işini tamamilə yenidən qurmalıdır. Bizim xalq musiqisi, yəni xalqın yaratdığı musiqi kafi qədər inkişaf etmiş bir sahədir. Xalq musiqisi əsasında əsərlər yazan bəstəkarlara gəlinjə, onlar bu musiqini düzgün qavramaq üçün bütün qüvvələrini səfərbər etməlidirlər. Musiqi mədəniyyətimizi inkişaf etdirmək üçün xalq musiqisi möhkəm və gözəl bünövrədir» (3, s. 235).

Muğamlardan istifadə məsələlərinə gəlinjə isə Üzeyir Hacıbəyli «Musiqidə xəlqilik» adlı məqaləsində yazırdı: «Azərbaycan musiqisini öyrəndikdə və ondan istifadə etdikdə muğam sisteminə, Azərbaycan musiqisində olan və çox böyük rol oynayan janlı muğamlara xüsusi diqqət verilməlidir. Çalışmaq lazımdır ki bu muğamlar öz sərbəst əhəmiyyətini itirməsinlər» (3, s. 223).

Yeri gəlmişkən qeyd etməliyik ki, Üzeyir Hacıbəyli ilk Azərbaycan bəstəkarlarından ki, öz yaradıcılığında muğamların, xalq mahnılarının lad-intonasiya xüsusiyyətlərini musiqinin ifadə vasitələri ilə üzvi surətdə birləşdirmiş və oricinal əsərlərlə musiqi tarixində müstəsna yer tutmuşdur. Soltan Hacıbəyov da bu yolla gedərək AZƏRBAYCAN musiqi mədəniyyəti xəzinəsinə özünün əsərləri ilə yenilik gətirmişdir. Onun müxtəlif cəhətlərdə yazdığı əsərləri təqdirəlayiqdir. Soltan Hacıbəyovun yaradığı siması AZƏRBAYCAN musiqi mədəniyyətinin inkişaf mərhələləri ilə təbii olaraq bağlıdır. O da digər Azərbaycan bəstəkarları kimi ənənəvi xalq injəsənətindən, xalq yaradıcılığının ifadə üsullarından qidalanmışdır. Soltan Hacıbəyov zəngin xalq musiqi xəzinəsindən məharətlə istifadə etmişdir. Lakin, o, mexaniki olaraq sitatçılığa yol verməmişdir. Xalq musiqisi və onun cəhətlərindən istifadə edilmiş kompleks vasitələr onun fərdi yaradıcılıq süzgecindən keçərək, yeni mənə, yeni intonasiya kəsb etmişdir. Soltan Hacıbəyov xalq melodiylarını fərdi bəstəkarlıq üslubu ilə yenidən işləyərək müasir dövrə uyğun ritm-intonasiya qarışığı əmələ gətirmişdir. Bəstəkarın musiqi dili tərəvətliliyi, melodiylarının müxtəlifliyi, zəngin ritmikası, rəngarəng harmoniyları, koloritli orkestrləşdirməsi ilə fərqlənir.

May ayında anadan olmasının 92 illiyi tamamlanan görkəmli bəstəkar,

pedaqoq, xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı Soltan Hacıbəyovun Azərbaycan musiqisinin inkişafında özünəməxsus xidmətləri var. Onun yaradıcılıq diapazonu istər canr, istərsə də forma jəhətdən çox genişdir. Balet, operetta, kantata, kütləvt mahnı, instrumental musiqilər və s. bəstəkarın nəzər-diqqətini cəlb etmişdir. Amma gəlin etiraf edək ki, Soltan Hacıbəyovun adı çəkiləndə ilkin onun məşhur "Karvan" simfonik lövhəsi yada düşür. Məlum olduğu kimi, 1945-jı ildə Türkmənistan Dövlət Opera və Balet teatrı Soltan Hacıbəyova «Kəminə və Qazı» operasını yazmağı sifariş edir. Həmin əsərin simfonik parçasını bəstəkar «Karvan» adlandırmışdır. Sonralar bu parça yenidən işlənilmiş və Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestri tərəfindən Niyazinin idarəsi ilə ifa olunmuşdur. 1952-jı ildə Soltan Hacıbəyov «Karvan»ın orkestr dili üzərində bir qədər də işləmiş, 1955-jı ildə isə onu dahi Üzeyir Hacıbəyliyə ithaf edərək nəşr etdirmişdir. «Karvan» əsəri bəstəkarın yaradıcı xəttinin genişliyini, onun üslubunun müasirliyini nümayiş etdirir.

Bu musiqinin daxilində elə bir məlahət və təsir gücü var ki, onu sakit ürəklə dinləmək mümkün deyil. Həmin simfonik əsər ayrı-ayrı parlaq lövhələrlə, cizgilərlə, rəngarəng musiqi vasitələrilə zəngindir. Soltan Hacıbəyov əsərə elə bir intonasiya, ritmik vüsət verib ki, ona qulaq asanda özünü təbiətin sonsuzluğunda - xüsusilə, hədudsuz səhrada hiss edir, dəvə karvanlarının zıncırovlu səslərini eşidir, sanki bütün mənzərələri gözünlə görürsən. İnsanın qəlbinə, ruhuna sakitlik, rahatlıq və ifadə etməkdə çətinlik çəkdiyimiz xoş duyğular axır.

Bəstəkarın sağlığında bu əsər demək olar ki, dünyanın çox möhtəşəm salonlarında səsləndirilib. Amerikanın məşhur skripkaçısı Sidney Hort istedadlı Azərbaycan bəstəkarı Soltan Hacıbəyovun bu əsərini dinlədikdən sonra ona göndərdiyi məktubunda yazırdı: "Sizin "Karvan"ınız çox cazibədardır. Bu gözəl əsərin gözəl instrumentovkası da müəllifə layıqdır. Həyat eşqi ilə dolu, dərin məzmunlu bu əsəri Çikaqo şəhərində Evanston orkestri böyük məharətlə ifa etmişdir" (4, s. 7).

Mütəxəssislər təsdiqləyirlər ki, "Karvan"ın kompozisiyası və quruluşu özünün həmahəngliyi və ifadənin vəhdəti ilə seçilir. Hər dəfə qulaq asdıqca onun ahənginə qoşulub uzaqlara qanadlanmaq istəyirsən.

«Karvan» simfonik şəkli «Şur» muğamının və onun əsas şöbələrindən biri olan «Hijaz» üstündə bəstələnmişdir. Onu da qeyd edək ki, «Karvan»da bəstəkar "Hijaz" şöbəsinin melodik materiallarından olduğu kimi istifadə etmişdir.

Məlumdur ki, xalq musiqisindən istifadə qaydalarının üç yolu mövjudur. Soltan Hacıbəyov da «Karvan» simfonik əsərində muğam şöbəsinin meloiyasını eyni ilə istifadə elərək, Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılıq ənənələrini davam etdirmişdir. Bununla yanaşı o, həm də xalq

musiqisinə yaradıcılıqla yanaşma metodunu seçmişdir.

«Bəstəkarın harmonik dilinin güclü lad-funksional əsasını macor-minor sistemi və milli xalq-lad təfəkkür prinsipi ilə sintez edir. «Ümumiyyətlə, Azərbaycan xalq ladları bəstəkarın əsərinin intonasiya özəyidir» (5)

Beləliklə, «Karvan» simfonik şəkli şifahi ənənəli musiqinin prinsipləri əsasında qurulan, simfonik musiqinin qanunlarını özündə çox yüksək səviyyədə əks etdirən əsərdir.

Soltan Hacıbəyov bəstəkarlıqla yanaşı dirijor, ictimai musiqi xadimi, təcrübəli pedaqoq kimi milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafı naminə yorulmadan çalışmışdır. O, hələ tələbəlik illərində Musiqili Komediya Teatrında orkestrin dirijoru və rəhbəri, Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası nəzdindəki sazçı qızlar ansamblının bədii rəhbəri, uzun müddət Filarmoniyanın bədii rəhbəri, sonra isə direktoru olmuşdur. 1947-ci ildən başlayaraq uzun illər ərzində Soltan Hacıbəyov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının “Bəstəkarlıq” kafedrasının professoru kimi fəaliyyət göstərərək, gənc bəstəkarlara orkestrin sirlərini öyrətməmişdir. O, ömrünün son 5 ili ərzində (1969-1974) Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının rektoru vəzifəsində çalışmışdır.

Soltan Hacıbəyov 20 ildən artıq bir dövrdə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının katibi, o cümlədən birinci katibi kimi böyük ictimai fəaliyyət göstərmişdir.

Bəstəkarlarımızın və musiqişünaslarımızın (hətta ifaçıların da) ən xırda, - məsələn, məişət məsələlərindən tutmuş yeni əsərlərin ifası; onların mədəniyyət nazirliyi və musiqi fondu tərəfindən alınması; mətbuat, televiziya, radio və s. yollarla ölkədə və hətta xaricə yayımı Soltan Hacıbəyovun təsir dairəsində idi.

«1970-ci ildən Soltan Hacıbəyovun təşəbbüsü ilə bütün il ərzində hər ayın son cümə günü konservatoriyanın böyük zalında simfonik konsertlər silsiləsi keçirilirdi. Bu təşəbbüsün nə dərəcədə xeyirli, faydalı olduğunu anlamağın özü də Soltan Hacıbəyov şəxsiyyətinin böyüklüyünü aşkarlayır. Xalqın mədəni səviyyəsini qaldırmaq, dünyagörüşünü artırmaq, maarifləndirməklə yanaşı, bəstəkarlarımızın iri tutumlu əsərlərinin ucdantutma ifası istər cavan, istər yaşlı nəslin yaradıcılığına elə güclü təkan verdi ki, sonrakı illərdə həmin təkanın törətdiyi uğurlar bu günümüzlə müqayisədə ölçülməzdir» (6).

Xalqımız Soltan Hacıbəyovun xatirəsini həmişə əziz tutur, onun adını dərin ehtiramla yad edir.

Beləliklə, Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı milli üslub AZƏRBAYCAN bəstəkarlıq məktəbinin sonrakı nəsli üçün təkan nöqtəsi oldu. Və bu bəstəkarların fərdi üslublarındakı yenilik axtarışları AZƏRBAYCAN

musiqi mədəniyyəti xəzinəsinə böyük töhfələr verdi və bu ənənə davam etməkdədir.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Üzeyir Həbibbəyli ensiklopediyası. Bakı, «Şərq-Qərb», 2007.
2. «Dahi bəstəkar, həssas qəlbli insan, qayğıkeş müəllim». «Bəstəkarın xatirəsi» (Məqalələr və xatirələr) adlı monoqrafiya. Tərtib edəni Əhməd İsayadə, redaktoru Fikrət Əmirov. Bakı, AZƏRBAYCAN Dövlət Nəşriyyatı, 1976.
3. Ü.Həbibbəyov. Seçilmiş əsərləri. Bakı, 1985.
4. Flora Xəlilzadə «AZƏRBAYCAN» qəzeti, 2009, 15 may.
5. S.Qasımova, N.Bağirov «AZƏRBAYCAN sovet musiqi ədəbiyyatı». Bakı, Maarif, 1984.
6. Azad Kərimli. «Tanıdığımız və tanımadığımız Soltan Həbibbəyov». «Musiqi dünyası» curnalı, 1999-2000, №3.

РЕЗЮМЕ

В этой статье даётся информация об одном из представителей рода Гаджибековых - видном азербайджанском композиторе, народном артисте Солтане Гаджибекове. В его становлении и формировании как композитора, решающую роль сыграло тесное общение и большая опека основоположника азербайджанской классической музыки Узеира Гаджибекова. Композитор Узеир-бек будучи верным традициям, остался в памяти как автор десятков красивых произведений.

Ключевые слова: *Солтан Гаджибеков, композитор, классическая музыка.*

SUMMARY

This article give information about one of the representative of Hajibayovs family, great composer, national artist Soltan Hajibayov. In his establishment and forming as a composer, had a main part his close communication and large care of founder of Azeri classic music Uzeyir Hajibayov. Composer Uzeyir bay remain right traditions, stayed in memory as a composer of many beautiful musical compositions.

Key words: *Soltan Hacibayov, composer, classic music.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Akif Quliyev;
AMK-nın dosenti Arzu Quliyeva.

Fəridə MƏLİKOVA

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi

FİKRƏT ƏMİROV VƏ MUSIQI FOLKLORU

Açar sözlər: *Fikrət Əmirov, musiqi folkloru, muğam.*

Musiqi folkloru xalqın vokal, vokal-instrumental və musiqi-rəqs yaradıcılığıdır. Xalq musiqisi də adlandırılır. Musiqi folklorunun əsas yaradıcıları köçəri maldarlar, çobanlar, ovçular, əkinçilər, sənətkarlar və b. olmuşlar. Janr və məzmunca rəngarəngdir: əmək nəğmələri, mərasim nəğmələri, qəhrəmanlıq nəğmələri, lirik mahnıları və s. (1, s. 791).

Folklorun tədqiqi göstərir ki, ilk dövrlərdəki şifahi yaradıcılığın bəsit formaları da əsasən praktik məna və əhəmiyyət daşıyırmışdır. Uzaq keçmişdən keçib gələn bir sıra nəğmələr bunu sübut edir. Rus «Əmək nəğmələri», Azərbaycan «Hollavarlar»ı buna misaldır.

Musiqi folklorundan, o cümlədən Azərbaycan xalq musiqisindən, muğamlardan geniş şəkildə bəhrələnən, həm bəstəkarlıq, həm də elmi-publisistik yaradıcılığında sıx-sıx istifadə edən böyük sənətkarımız Fikrət Əmirovun əsərləri bu gün də tamaşaçı və dinləyicilərin ruhunu oxşayır, onları mənən zənginləşdirir.

SSRİ xalq artisti, Azərbaycan MEA-nın müxbir üzvü, Sosialist Əməyi Qəhrəmanı və Respublika Dövlət mükafatları laureatı Fikrət Əmirov Məşədi Cəmil Əmirovun ailəsində doğulub, boya-başa çatmışdır.

Əmirov Məşədi Cəmil Əmiraslan oğlu (1875, Şuşa – 1928, Gəncə) Azərbaycan tarzəni, bəstəkar, musiqi xadimi. C.Əmirovun musiqiçi kimi yetişməsində Mir Möhsün Nəvvabın musiqi məclislərinin böyük təsiri olmuşdur. O, 1907-ci ildən Gəncədə yaşamış, burada məşhur xanəndələrdən M.M.Fərzəliyevi, Malıbəyli Həmidini, sonralar isə Bülbülü tarda müşayiət etmişdir. 1910-cu ildə Riqanın «Qrammofon» şirkətində C.Əmirovun Azərbaycan musiqiçiləri ilə birgə ifa etdiyi bir sıra muğam və mahnılar qrammofon valına yazılmışdır. O, Şuşa, Gəncə, Tiflisdə göstərilmiş opera tamaşalarında Məcnun, Kərəm, Qərib rollarını ifa etmişdir. Cəmil Əmirov 1911-1912-ci illərdə İstanbulda musiqi təhsili almış, burada «Heyratı» muğamını nota salmış və çap etdirmişdir. O, 1915-ci ildə yazdığı «Seyfəlmülk» operasının (libretto müəllifi Mirzə Əbdülcədir İsmayılzadədir) və «Namuslu qız» musiqili dramının (1923) müəllifidir.

Gəncədəki musiqi məktəbinin təşkilatçılarından olan C.Əmirov 1923-cü ildən ömrünün sonunadək bu məktəbin direktoru və müəllimi olmuşdur (2, s. 204).

Tanınmış musiqişünas Firudin Şuşinski Məşədi Cəmil haqqında yazır: «Məşədi Cəmil bütün varlığı ilə xalq musiqisinə bağlı olmuşdur. O, sənət yollarında fədakarlıq göstərmiş, xalqın mədəniyyətinə həssas ürəklə yanaşmışdır. Onun musiqi yaradıcılığı xalq musiqisinin zəngin ənənələri üzərində qurulmuşdur. Başqa sənət dostları kimi Məşədi Cəmil də dərin zövq, yüksək həvəs və böyük məhəbbətlə çalıb-oxuduğu muğam və el mahnılarının gözəl səslənməsinə az əmək sərf etməmişdi...

Məşədi Cəmil Əmirov XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin görkəmli xadimləri içərisində mahir bir bəstəkar, qayğıkeş müəllim, istedadlı müğənni və görkəmli tarzən kimi şərəfli yer tutur. O, mənalı ömrünün 40 ilini milli incəsənətimizin tərəqqisinə həsr etmişdir. Onun keçdiyi yol gərgin, ağır mübarizə, arası kəsilməz axtarışlarla dolu olmuşdur. Bu yol həm də oxumaq, öyrənmək, klassik Şərq musiqisinin ənənələrini mənimsəmək, yüksəlmək yolu idi. Müasir Azərbaycan ifaçıları və bəstəkarlar bu yola nəzər salsalar, şübhəsiz ki, çox şey öyrənmə bilərlər» (3, s. 233-234).

Böyük bəstəkar, SSRİ xalq artisti, Sosialist Əməyi Qəhrəmanı, Azərbaycan SSR EA müxbir üzvü, SSRİ və Respublika Dövlət mükafatları laureatı Fikrət Əmirov 1975-ci ildə Ü.Hacıbəyovun anadan olmasının 90 illiyi münasibətilə xatirə yazmışdır. Bu xatirə ilk dəfə 1976-cı ildə «Bəstəkarın xatirəsi» adlı kitabda çap olunmuşdur (1, 276).

Fikrət Əmirov – «Biz hamımız Üzeyir məktəbindən çıxmışıq» (4, 81) deyərək yazırdı: «Üzeyir sənətində diqqəti ən çox cəlb edən cəhət xalq musiqisinə münasibət məsələsidir. Bəstəkarın, demək olar ki, elə bir yazısı, çıxışı yoxdur ki, həmin nöqtəyə toxunmamış olsun... Bəstəkarın qəti qənaəti belə idi ki, musiqi folklorundan xalqın arzu və düşüncələrini, həyata, dünyaya baxışını, sənətkarlıq sirlərini öyrənmək və bundan yaradıcılıqla faydalanmaq lazımdır» (4, s. 82).

F.Əmirov kamera orkestri üçün «Üzeyir Hacıbəyova xatirə» əsərini də dahi bəstəkara həsr etmişdir (5).

Xalq yazıçısı Mirzə İbrahimov göstərirdi: «Bir bəstəkar kimi Fikrət Əmirov Üzeyir Hacıbəyov məktəbinin övladı və davamçısıdır. Onun bir çox mahnıları dillər əzbəridir, daima ürəklərdə səslənir, adamı yaşamağa, yaratmağa ruhlandırır, yorğunluğu, ətaləti canından çıxarır, qəlblərdə dərin, müqəddəs həyəcanlar, hisslər fırtınası qaldırır, onun «Sevil»i, «Minbir gecə»si musiqi sərvətimizin unudulmaz əsərləridir» (6, s. 3).

F.Əmirov xalq musiqisinə əsaslanaraq folklor xəzinəsindən, onun intonasiya – ritm sistemindən, janr, obraz quruluşundan özünəməxsus tərzdə böyük ustalıqla istifadə etmişdir (7, s. 14).

F.Əmirov F.Şuşinskinin «Azərbaycan xalq musiqiçiləri» kitabındakı «Misilsiz xəzinə» adlı ön sözündə yazırdı: «Görkəmli musiqi tədqiqatçısı Firidun Şuşinskinin «Azərbaycan xalq musiqiçiləri» adlı sanballı əsərində Azərbaycan xalqının mənəvi xəzinəsinin ən maraqlı, aktual sahələrindən birinə toxunulur. Kitabda xalq musiqisi və onun tanınmış nümayəndələri haqqında ilk dəfə ətraflı məlumat verilir.

Məlum olduğu kimi, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin və xalq incəsənətinin çoxəsrlik ənənələri vardır. Görkəmli incəsənət ustaları, xalq xalq çalğı alətlərində çalanlar, xüsusilə xalq xanəndələri bu ənənələri nəsildən-nəsilə yaşadaraq böyük və zəngin bir irs yaratmışlar. Klassik xanəndələrin təcrübə və irsini not və səsyazma sayəsində öyrənmək isə yalnız bizim əsrdə mümkün olmuşdur» (3, s. 5). O, sözünə davam edərək göstərirdi ki, «Azərbaycan xalq musiqiçiləri» kitabında tanınmış xanəndə və çalğıçılara, muğam ustası olan musiqişünaslara geniş yer verilmişdir. Kitab XIX əsrin görkəmli xanəndəsi Hacı Hüsudən başlamış məşhur xanəndə Xan Şuşinskiyə qədər yaşamış el sənətkarlarının demək olar ki, hamısını əhatə edir. Bu klassik musiqiçilər, hər şeydən əvvəl, muğam ifaçıları olmuşlar.

Muğam həm bütövlükdə, həm də ayrılıqda bədii obrazların təsəvvür və fəlsəfi ideyalarının bütöv bir dünyası deməkdir. Bu ecazkar aləmi kütlələrə tanıtdıran sənətkarlar ən əvvəl xanəndələr və onları müşayiət edən virtuoz çalğıçılar olmuşlar. Xanəndələr yalnız kişi üçün yüksək tessiturlu, qüdrətli səsə malik olmaqla qalmır, onların həm də zəngin xalq musiqi ənənəsinin davamçıları, muğam sənəti ifaçılarının təcrübələri və gözəl biliciləri idilər.

Muğamı improvizasiya ilə başlamaq ən əsas şərtlərdəndir. Muğamlar melodik zənginliyi, ecazkarlığı və intonasiyası hər xanəndənin fərdi ustalığından və fantaziyasından asılıdır.

Lap qədim zamanlarda muğam Şərq poeziyasının yol yoldaşı olmuşdur. Belə ki, muğam ifa olunarkən xanəndələr Nizami, Xaqani, Nəsimi, Füzuli kimi qüdrətli sənətkarların qəzəllərini oxumuşlar. Buna görə də muğam ifaçıları eyni zamanda şairlərin yaratdıqları ölməz əsərlərin yorulmaz təbliğatçıları olmuşlar. Muğam sənəti Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin, həmçinin bütün Şərq xalqlarının, o cümlədən türklərin, farsların, ərəblərin və hindlilərin musiqi mədəniyyətinin inkişafında böyük rol oynamışdır.

Məhz bu baxımdan ilk Azərbaycan milli operalarının «Muğam operası» adlandırılması təsadüfi deyildir. Milli operanın yaranmasında və inkişafında misilsiz xidmətləri olan xanəndələrin fəaliyyətindən bəhz olunması bu kitabın elmi əhəmiyyətini xeyli artırır. Məlumdur ki, Azərbaycan xalq musiqiçilərinin həyatı, sənəti və fəaliyyəti ətraflı tədqiq olunmamışdır. Bu məsələ vaxtilə Azərbaycan opera musiqisinin banisi Üzeyir bəy Hacıbəyovu çox ciddi narahat edirdi. O, həmişə Azərbaycan bəstəkarlarını və musiqişünaslarını milli musiqi mədəniyyətini və xalqın içindən çıxmış böyük

musiqiçi-improvizatorların təcrübə və irsini öyrənməyə çağırırdı (3, s. 6).

Fikrət Əmirov «Musiqi tərbiyə vasitəsidir» adlı məqaləsində belə bir məsələyə diqqəti cəlb edirdi ki: «Musiqini sevməyən adam tapılmaz. ... Musiqi yalnız əyləndirmir. O, xəyalları coşduran, fikirlərə qanad verən ən yüksək duyğularla insanın qəlbinə fəth edir. Görkəmli sənətkarlar həmişə öz əsərlərində bəşəri hissləri, dövrün, həyatın mühüm və ciddi məsələlərinə cavab verən böyük ideyaları tərənnüm etmişlər.

Məhz uşaqları, yeniyetmələri və gəncləri elə tərbiyə etmək lazımdır ki, musiqi onların həyatından ayrı olmasın: həyata, mübarizəyə səsləsin, çətin anlarda bir kömək vasitəsinə çevrilsin. Bir sözlə, bizim yeni nəsli yüksək zövqlü, nəcib ruhlu adamlar kimi yetişdirməkdə musiqinin müstəsna rolundan geniş istifadə etmək lazımdır» (6, s. 32-33).

Nəgmə dərslərində musiqi aləti olmalıdır. Çalğısız keçən nəgmə dərsi quru və cansızdır. Aydın məsələdir ki, musiqi ilə müşayiət olunmayan bir dərslərin keyfiyyəti də ola bilməz. Təsəvvür edin ki, gözəl bir xanəndə nə qədər yaxşı oxuyursa oxusun, pianosuz və ya tarsız çıxış etsə yüksək effekt verə bilməz. Əlbəttə, hələlik bütün məktəbləri piano ilə təmin etmək mümkün deyildir... Piano əldə edə bilməyən bir çox məktəblərdə isə tar, kamança, qarmon, skripka, klarnet və sair bu kimi çalğı alətlərindən hökmən istifadə edilməlidir (6, s. 35).

«Unutmaq olmaz ki, şagirdlərin estetik tərbiyəsinin inkişafında özfəaliyyət dərnəklərinin rolu çox böyükdür. Məktəblərimizdə tar, kamança dərnəkləri yaradılsa... Azərbaycan xalq musiqi və xalq muğam ilə şagirdlər yaxından tanış ola bilərlər» (6, s. 37).

«Uşaqlar və gənclər bizim gələcəyimiz, ümidimizdir. Sabahın böyük bəstəkarı və musiqişünası onların arasından çıxacaqdır. Ona görə də şagirdlərə çox yüksək tələblə yanaşmaq, onları xarici ölkələrin bəzi bayağı və şit musiqisindən uzaqlaşdırmaq, böyük ideyalar və fikirlər aşılaman sovet musiqisinin incəliklərini öyrətmək, hərtərəfli inkişaf etmiş çox mədəni adamlar yetişdirmək – estetik fərdiyədə ən ümdə məsələlərdir. Mən bütün gənclərimizi musiqini dərinləndirən, çalğı alətlərinin birində çalmağı bacaran, yaxşı ifaçını başqasından ayıran, musiqi janrlarını bir-birindən fərqləndirən, ümumiyyətlə musiqi əsərlərinə həssaslıqla yanaşan şəxslər kimi görmək istəyirəm» (6, s. 40).

O daha sonra göstərirdi ki, musiqi folklorumuzu toplamaq, nəşr etdirmək, onlardakı sadəliyin, güclü emosionanın sirlərini öyrənmək böyüklü-küçüklü hamımızın əsas vəzifəmiz olmalıdır. Bu misilsiz xəzinəyə xor baxanlar heç vaxt sevilməmişlər. Novator olmaq o demək deyildir ki, milli musiqiyə arxa çevirəsən. Əsl yenilikçi o bəstəkardır ki, öz xalqının musiqi folklorunu mütləq gözəl bilmək, ürəkdən sevmək, ondan faydalanmaqla yanaşı, qardaş xalqların, habelə dünya xalqlarının da yaratdığı ən yaxşı musiqi əsərlərini öyrənir, yeri gələndə onlardan yaradıcılıqla

istifadə edə bilər: Cəmiyyəti düşündürən mühüm məsələlərə vaxtında cavab verir, bu günün qəhrəmanlarının səmimi hisslərini, təmiz duyğularını böyük ideallarını musiqinin ecazkar dili ilə tərənnümə çalışır (6, s. 47).

Böyük bəstəkarın xalq musiqisindən və muğamlardan istifadəsinin, bəhrələnməsinin ən yüksək zirvəsi isə onun yaratdığı yeni musiqi janrında – simfonik muğamlarda öz ifadəsini tapmışdır. Bu münasibətlə də bəstəkar Qara Qarayev xüsusi bir məqalə ilə çıxış edib, onun yaradıcılığının məziyyətlərini açıb göstərmişdir (8, s. 40-41).

Beləliklə, gördüyümüz kimi böyük bəstəkarımız Fikrət Əmirov musiqi folklorunun zəngin çeşməsindən, xalq musiqisindən, muğamlardan bəhrələnərək Azərbaycan musiqi mədəniyyətini zənginləşdirmişdir.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Azərbaycan Milli Ensiklopediyası. Bakı, Azərbaycan Milli Ensiklopediyası Elm Mərkəzi, 2007.
2. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası. On cildə. IV c. Bakı: ASE Baş redaksiyası, 1980
3. Firudin Şuşinski. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı: Yazıçı, 1985, 478 s.
4. Üzeyir Hacıbəyov haqqında söz. (Üzeyir Hacıbəyov haqqında seçilmiş xatirələr və məqalələr). Tərtib edəni Əhməd İsayadə. Redaktorları Fikrət Əmirov, Qubad Qasimov. Bakı: Elm, 1990, 292 s.; «Üzeyir məktəbi» (1975, 80-86).
5. Fikrət Əmirov. Üzeyir Hacıbəyova xatirə. Kamera orkestri üçün. Partitura. Ön söz: E.Abbasova. Bakı: Azər nəşr, 1965, 20 s.
6. Fikrət Əmirov. Musiqi aləmində. Bakı: Gənclik, 1983, 272 s. (M.İbrahimov. Müqəddimə, s.3-4).
7. Solmaz Qasimova, Zemfira Abdullayeva. Fikrət Əmirov. Bakı: Nağıl evi, 2004, 210 s.
8. Кара Караев. «Симфонические мугамы» Фикрета Амирова. «Советская музыка», 1949, №3, с.40-41 (азери дилиндя тярьцмеси – Я.Бәдәлдәйлинир)

Farida Melikova

СУММАРЬ

Фикрат Амиров анд мусиғал фолклоре

Тше папер ис абуот тше роле анд поситион оф мусиғал фолклоре ин Фикрат Амиров'с лифе анд аътивитй. Тше эреат Azerbaijani ъомпосер, същолар анд публих физуре Фикрат Амиров алвайс турнед то реорл'с музй анд усед оур музщамс ин щис воркс.

Key words: *Fikret Amirov, musical folklore, mugam.*

Фарида Меликова

РЕЗЮМЕ

ФИКРЕТ АМИРОВ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛКЛОР

Статья посвящена творчеству выдающегося азербайджанского композитора, ученого и общественного деятеля Фикрета Амирова. Музыкальный фольклор сыграл большую роль в его жизни и деятельности. Он всегда обращался к народной музыке и использовал мугамы в своих произведениях.

Ключевые слова: *Фикрет Амиров, музыкальный фольклор, мугам.*

Rəyçilər: ADMİU-nin dosenti Vamiq Məmmədliyəv;

Mələhət ƏLİYEVƏ
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi

CABBAR QARYAĞDI OĞLU VƏ MUĞAM SƏNƏTİ

Açar sözlər: *Muğam sənəti, Cabbar Qaryağdı oğlu, milli üçlük, qrammofon valları.*

Cabbar Qaryağdı oğlu XIX əsrin ikinci yarısında yetişən və musiqi tariximizdə ən görkəmli rol oynayan sənətkarlardan biridir. O, xalqın içərisindən çıxmış və özünün bütün mənalı həyatını klassik Şərq musiqisinin inkişafına həsr etmişdir. Cabbar Qaryağdı oğlu oxuduğu muğam və mahnılarını xalqdan alaraq, həmin mahnıları özünün incə səsi və ifaçılıq məharəti ilə bəzəyib yenidən xalqa vermişdir. Bu, Qaryağdı oğlunun ən qiymətli xalq xanəndəsi olmasının nümunələrindən biridir.

Cabbar Qaryağdı oğlu 1861-ci il martın 31-də Şuşa şəhərinin «Seyidli» məhəlləsində, boyaqçı ailəsində anadan olmuşdur. Şuşada bu ailə «Qaryağdıları» adı ilə məşhurdur.

XIX əsrin ikinci yarısında Şuşa şəhərində ticarət və sənətkarlıq sürətlə inkişaf etsə də, feodal münasibətləri hələ tamamilə zəifləməmişdi. Şuşada dini adət-ənənələrə ciddi əməl olunurdu. Şəhərin 18 məscidi, 6 kilsəsi vardı. Burada dini mərasimlər çox təntənəli surətdə keçirilirdi.

Hələ məktəbə getməyən Cabbar öz böyük qardaşı kimi oxumaq arzusu ilə yaşayırdı. Bu həvəs onu musiqi aləminə çəkirdi. Odur ki, Cabbar da qardaşı Məhəmməd ilə Xarrat Qulunun məktəbində ilk xanəndəlik təhsili alır. Məhərrəmlikdə səbihgərdanlıq etməyə məcbur olur.

O zaman mahir musiqişünas Mir Möhsün Nəvvabın rəhbərlik etdiyi «Məclisi-fəramuşan» ədəbi məclisinin üzvləri də hər axşam «Ağziyastı gaha»ya toplaşar, yeni şeirlər oxuyub təhlil edər, ustad sənətkarlardan söz açarmışlar. Məclisin axırında adətən məşhur xanəndələrdən Hacı Hüsü, Məşədi İsi və Dəli İsmayıl oxuyarmışlar. Cabbar həmin xanəndələrin qüvvəli və cəzbedici səsinə heyranlıqla çox qulaq asmışdı.

Cabbarın musiqi təhsili almasında, şübhəsiz böyük qardaşı Məşədi Məhəmmədin böyük rolu olmuşdur. Məşədi Məhəmməd Cabbarda musiqiyə, sənətə uşaqlıqdan ciddi münasibət tərbiyə etmiş, ona xalqın klassik və şifahi yaradıcılığına, xalq musiqisinin incəliklərinə həssaslıqla yanaş-

mağı öyrətmişdir.

Cabbar 10 yaşında ikən şəhərdəki məktəbə daxil olur. Onun ilk müəlimi Şuşada «Saqəri» təxəllüsü ilə tanınan şair Zeynalabdinin oğlu Mirzəli olmuşdur. Mirzəli fars və türk dillərini mükəmməl bilən, hərtərəfli biliyə malik musiqişünas idi. Mirzəli kiçik Cabbarın nadir səsə malik olduğunu eşidib, ona musiqi elmini öyrədir. Cabbar 15 yaşına qədər Mirzəlinin məktəbində oxumuş və öz müəllimindən musiqi elmini və fars dilini öyrənmişdi.

16 altı yaşı yenicə tamam olmuş Cabbar öz müəllimi Mirzəli ilə «Qurdlar» məhəlləsindəki toya qonaq gəlibmiş. Mirzəli toyun «padşahı» şair Növrəs Ələsgərdən gənc Cabbarın oxumasına icazə verməyi xahiş edir. O, tarzən Cavadbəyin müşayiəti ilə «Kürd-Şahnaz»ı oxuyur. Cabbarın zil və tərəvətli səsi nəinki dinləyiciləri, hətta musiqiçiləri belə məftun edir. Onun bu müvəffəqiyyəti hamıdan çox qoca xanəndə Hacı Hüsünü heyətdə qoyur. Hacı Hüsü onun alnından öpüb, məclis əhlinə müraciətlə deyir: «Gələcəkdə bizim yerimizi bu cavan xanəndə tutacaqdır».

Bu hadisədən sonra Cabbarın şöhrəti geniş yayılır. Onu şəhərdə olan toylara dəvət edirlər. Gənc Cabbarın toylara dəvət olunmasını eşidən Məşədi İsmayıl kişi çox narahat olur, çünki Məşədi İsmayıl öz oğluna ancaq dini mərasimlərdə oxumağa icazə vermişdi. O, Cabbara toy məclislərində oxumağı qəti qadağan edir. Bundan sonra Məşədi İsmayıl Cabbarı özü ilə «Mərdinli» məscidinə gətirər, orada ona mərsiyə oxutdurarmış. C.Qaryağdı oğlu öz xatirələrində yazır ki, «Mən hələ çox gənc ikən «Mərdinli» məscidinə gəlib, Ala Palaz oğlu Molla Rza mərsiyə oxuyanda onun üçün «Payi-minbər» oxumuşam».

Ala Palaz oğlu Molla Rza keçən əsrin məşhur sənətkarlarından biri idi, İranda uzun illər xanəndəlik etmişdi. Gənc Cabbar «Payi-minbər» oxumaqla, Ala Palaz oğlundan klassik Şərq muğamlarını düzgün ifa etmək yollarını böyük maraqla öyrənirdi. Yenidən musiqi məclislərində iştirak etmək üçün yol axtarır.

Gənc Cabbar atasına nə qədər yalvarır, xahiş edərsə də, bir nəticə hasil olmur. Onun xanəndəlik sənətinə qayıtması barədə mərhum tarzən Qurban Pirimov maraqlı bir hadisə nəgıl edir:

«O dövrdə Cabbargilin qonşuluğunda Smirnov familiarlı bir həkim yaşayırdı. həkim Cabbarın xətrini çox istəyirdi. Cabbar yenidən xanəndəlik etmək üçün ona kömək göstərməyi həkimdən xahiş edir. həkim ona kömək edəcəyinə söz verir. Bu söhbətdən sonra Cabbar həkimin tapşırığı ilə özünü xəstəliyə vurur. Onun bir balaca naxoşluğu da var imiş; yemir, içmir, gündən-günə sınıxır, geri gedir. Atası Cabbarı həmin həkimin yanına aparır.

Smirnov Cabbarı bir qədər müalicə etdikdən sonra Məşədi İsmayıl deyir: «Sənin oğlun vərəm xəstəliyinə tutulmuşdur. Bu qorxulu bir

şeydir. Əgər sən onu oxumağa qoymasın, xəstəlik şiddətlənər və oğlunu tez məhv edər». Həkimin bu sözünü eşidən Məşədi İsmayıl çox qorxmış və həmin gündən oğlunun oxumasına icazə vermişdir».

Bu hadisədən sonra Cabbar çoxdan arzu etdiyi xanəndəlik sənətinə qayıdır. O, yenə də məclislərin bəzəyi olur. Cabbar şəhər məktəbini bitirdikdən sonra məşhur xanəndə Yusif Şahsənəm oğlunun tələbəsi olur. Gənc xanəndə müəllimi Yusifdən bir neçə muğam dəstgahını, o cümlədən «Heyratı», «Rahab», «Bayatı-Qacar» və bir sıra qədim Azərbaycan təsnif və el mahnılarını mükəmməl öyrənir.

Cabbar Qaryağdı oğlu Sadıqcan ilə ilk dəfə Şuşada «Xandəmirovun teatr salonu»nda təşkil olunmuş «Xeyriyyə gecəsində» çıxış etmişdir. Həmin gecə çıxış edənlər arasında Hacı Hüsü və Keştazlı Həşim də vardı. Sadıqcanın müşayiəti ilə Hacı Hüsü «Çahargah», Keştazlı Həşim «Bayatı-Qacar», Cabbar isə «Heyratı» oxuyur. Salondakılar istedadlı xanəndələri, xüsusən gənc Cabbarı hərarətlə alqışlayırlar.

Cabbar Qaryağdı oğlu 20 yaşına qədər Sadıqcanla peşəkar xanəndə kimi ancaq Qarabağın məclis və toy şənliklərində iştirak etmişdir.

Cabbar Qaryağdı oğlunun Gəncə, Qarabağ, Şirvan və Bakı toylarındakı çıxışı, onu tez bir zamanda bütün Azərbaycanda məşhur edir. Çox keçmədən Cabbar Gürcüstanda, Ermənistanda, Orta Asiyada, hətta İranda belə tanınmış sənətkar olur.

Qaryağdı oğlu öz dəstəsi ilə İrəvan şəhərinə gəlir. Üç həftə gecəbəgündüz toy məclislərində olur. Oradan isə Tiflisə dəvət olunur. Tiflisin gözəlliyi Cabbarı valeh edir. O, «Tiflisin yolları» adlı mahnısını da bu şəhərə ithaf etmişdi.

Azərbaycanda ilk «Şərq konserti» 1901-ci ilin yayında dramaturq Əbdürrəhimbəy Haqverdiyevin rəhbərliyi altında Şuşada «Xandəmirovun teatr salonu»nda təşkil edilmişdi.

Konsertdə Cabbar Qaryağdı oğlu böyük ifaçılıq qabiliyyəti göstərərək, Azərbaycan şairlərindən Füzulinin, Qasım bəy Zakirin, Seyid Əzim Şirvaninin və Xurşidbanu Natəvanın qəzəllərini ilham və məhəbbətlə oxumuşdur. Cabbarın doğma ana dilində qəzəl oxuması muğamatın geniş kütlələr içərisində yayılmasına xeyli kömək etmişdir.

İstedadlı xanəndə həmişə məclis əhlinin zövqünü nəzərə alıb oxumuşdur. Cabbar özünə qarşı tələbkarlıqla yanaşar, doğma ədəbiyyatı, şeir və sənəti dərinlən öyrənməyə çalışmış.

XX əsrin əvvəllərində Bakıda kapitalizmin inkişafı ilə əlaqədar şəhər böyüyür və tərəqqi edirdi. Belə bir zamanda buraya Gəncədən, Şəkidən, Şamaxı və Şuşadan bir çox sənətkarlar, o cümlədən yazıçı və musiqiçilər böyük ümidlə gəlirdilər. Onlardan biri də Cabbar Qaryağdı oğlu idi.

1902-ci ilin yanvarında Bakının musiqi həyatında əlamətdar mədəni

bir hadisə baş verdi. «Kaspi» qəzeti bu hadisə haqqında belə məlumat vermişdi: Yanvarın 11-də cümə günü Hacı Zeynalabdın Tağıyevin teatrında məşhur Qarabağ aşığı Nəcəfqulunun və xanəndələrdən Qaryağdı oğlu Cabbarın, bakılı Seyidin, Şəkili Ələsgərin bə Keçəçi oğlu Məhəmmədin iştirakı ilə Bakıda birinci «Şərq konserti» olacaqdır.

Konsertin birinci hissəsində o zaman bütün Qafqazda bir xanəndə kimi məşhur olan Cabbar Qaryağdı oğlu «Mahur» oxuyur. O dövrün qəzetlərində Cabbarın musiqi qabiliyyətindən, zəngin və məlahətli səəsindən, xanəndəlikdə özünəməxsus orijinal yaradıcılığından bəhs edən rəylər dərc edilmişdi.

Bu hadisədən sonra tamaşaçıların tələbi ilə Bakıda, yenə də Hacı Zeynalabdın Tağıyev teatrının binasında (1902-ci il yanvarın 23-də) Əbdürrəhimbəy Haqverdiyevin rəhbərliyi altında ikinci «Şərq konserti» verilir. İkinci «Şərq konserti»ndə Cabbar Qaryağdı oğlu «Heyratı» oxumaqla dinləyiciləri valeh etmişdi. Dövrü mətbuat ikinci «Şərq konserti» haqqında da tərifedici məqalələr dərc etmişdi.

Cabbar Qaryağdı oğlu 1900-1905-ci illərdə tarzən Mirzə Fərəc və kamançaçı Qulu ilə birlikdə beş il Bakının musiqi ocaqlarında çıxış etmişdir. Demək olar ki, o dövrdə bütün Abşeronda heç bir məclis, heç bir toy, heç bir ziyafət Cabbarsız keçməmişdir.

Lakin Cabbar öz şəxsi mənafeyini güdən, özünü başqalarından üstün tutan sənətkar olmamışdır. Qocaman xanəndə İslam Abdullayev deyirdi: «Bəzən elə hallar olurdu ki, Cabbarı bir gündə 3-4 toya və yaxud məclisə dəvət edirdilər. Belə hallarda Cabbar məclis sahiblərinə özünün xanəndə yoldaşlarını məsləhət görürdü. Cabbar istəməzdi ki, bir kəs ondan incisin. Elə hallar olurdu ki, bu gözəl insan və böyük sənətkar bir gecədə bir neçə məclisi gəzib, hər məclisdə bir dəstgah oxumaqla xeyir iş sahiblərinin könlünü alardı.

Cabbar Qaryağdı oğlu sözün əsl mənasında ustad sənətkar idi. O, bütün ömrü boyu doğma xalqının incəsənətinin inkişafına çalışmışdır. Cabbar Bakıda təkcə toy və ziyafətlərdə çıxış etməklə kifayətlənməmiş, Mayılovun və Tağıyevin teatrları onu dəfələrlə öz səhnəsinə dəvət etmişdi. Cabbarın tamaşaların fasilələrində dinləyicilər qarşısında çıxış etməsi onun pərəstişkarlarının sayca artmasına səbəb olardı. Bunu nəzərə alan teatr sahibləri Cabbarın çıxışını afişalarda, o dövrün qəzetlərində xüsusi olaraq elan edirdilər.

Cabbar Şuşaya gələrkən bütün şəhər əhli «Çanaxqala»dan tutmuş «Meydana» qədər onun qabağına çıxar və onu alqışlayardı.

* * *

1905-ci il burjua-demokratik inqilabının dalğaları Şərq xalqlarını, o

cümlədən Azərbaycan xalqını da qəflət yuxusundan oyatdı. İnqilab ictimai həyatın bütün sahələrində olduğu kimi, milli mədəniyyətin tərəqqisinə də şərait yaratdı.

Nəriman Nərimanov, Mirzə Ələkbər Sabir, Cəlil Məmmədquluzadə, Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev, Firudinbəy Köçərli, Həşimbəy Vəzirov, Üzeyir Hacıbəyli, Hüseyn Ərəblinski və Cabbar Qaryağdı oğlu kimi tərəqqipərvər mədəniyyət xadimləri Şuşada, Şamaxıda, Gəncədə, Bakıda və başqa şəhərlərdə qəzet, jurnallar nəşr edir, kitabxanalar açır, fəhlə klublarında dram dərnəkləri, artistlər cəmiyyəti və başqa xeyriyyə cəmiyyətləri təşkil edir, beləliklə xalqı maarifləndirməyə çalışırdılar.

XX əsrin əvvəllərində «Qrammofon», «Sport-Rekord» və «Ekstra-fon» aksioner cəmiyyətləri xanəndələrin səslərini qazanc məqsədi ilə qrammofon vallarına yazır və əhali arasında yayırdılar.

Cabbar Qaryağdı oğlu 1906-1912-ci illərdə «Sport-rekord» və «Qrammofon» aksioner cəmiyyətlərinin dəvətilə Qurban Pirimov və Səsa Oqanezaşvili ilə birlikdə Kiyev, Moskva və Varşava şəhərlərinə gedərək səsinə qrammofon valına saldırmışdı.

Cabbar Qaryağdı oğlu səsinə vala yazdırarkən, klassik Şərq və Azərbaycan muğamlarının əksəriyyətini və bu muğamların təsniflərini böyük məharətlə oxumuşdur. Xalqımızın musiqi tarixində «Kürdü-Şahnaz», «Mənsuriyyə», «Mahur» və xüsusilə «Heyratı»nı Cabbar Qaryağdı oğlu qədər misilsiz məharətlə oxuyan ikinci bir xanəndə olmamışdır.

Cabbar Qaryağdı oğlu klassik muğamlardan «Bayatı-Şiraz», «Orta mahur», «Çahargah», «Rast», «Mirzə Hüseyn səgahı»nı, zərbi muğamlardan isə «Səmayi-şəms», «Mani», «Qarabağ şikəstəsi», «Arazbarı», «Ovşarı» və başqa muğamları böyük zövqlə oxuyardı. Bunlardan əlavə o, qədim Azərbaycan mahnılarından «Gəlin gedək Daşaltına gəzməyə», «Gözüm yaşına tab etməz», «Dəminizdən dəmcü düşər», «Qalalıyam qalalı» və «Qarğamışam»ı son dərəcə lirik tonda ifa edərdi.

Cabbar Qaryağdı oğlu 1912-ci ildə Varşavadan qayıdarkən Moskvada «Şərq konserti» vermişdi. Moskva tamaşaçıları «Şərq konsertləri»nə böyük maraq göstərdiyindən həmin konsertlər bir neçə dəfə təkrar edilmişdi.

C.Qaryağdı oğlu həm də o zaman Moskva konservatoriyasında tələbə olan Üzeyir Hacıbəylinin şərafinə gecələr keçirmiş və həmin gecələrdə yığılan pulları gənc bəstəkarın ehtiyacına sərf etmişdi.

* * *

Cabbar Qaryağdı oğlu hər şeydən əvvəl böyük muğam ustası idi. Muğamatın incəliklərini, onun texnikasını dərinlən bilirdi. C.Qaryağdı

oğlu hər bir muğamın spesifik xüsusiyyətini və müxtəlif hissələrini məharətlə oxuyar və bu hissələrdən bir-birinə keçmək üçün təsniflərdən böyük ustalıqla istifadə edərdi.

İslam Abdullayev xatirələrinin birində qeyd edir ki, Çabbar kimi «Mənsuriyyə» oxuyan ikinci bir xanəndə görməmişəm.

Cabbar Qaryağdı oğlu həmişə dərin məzmunlu lirik qəzəllər oxuyardı. Cabbar təkcə Azərbaycan dilində deyil, həm də Hafizin, Sədinin, Füzulinin fars dilində yazdıqları qəzəlləri böyük məharətlə, şirin bir ahənglə oxuyardı. Cabbar Qaryağdı oğlu hər muğama uyğun qəzəl axtarıb seçər, xanəndəlik sənətinə böyük qayğı və həssaslıqla yanaşardı.

1916-cı ildə «Piron» qardaşları neft şirkətinin pulu ilə İbrahimbəy Musabəyovun «Neft və milyonlar səltənəti» romanı əsasında Bakıda ilk bədii Azərbaycan kinofilmi çəkmişdi. Filmdə baş rolda məşhur Azərbaycan artisti Hüseyn Ərəblinski oynamışdı. Kino şirkətinin sahibləri Cabbar Qaryağdı oğlunu görkəmli bir xanəndə kimi filmdə çəkilmək üçün dəvət etmişdilər. Filmdə Cabbar Qaryağdı oğlu oxumuş, həm də sazəndələrin xoruna rəhbərlik etmişdir. Bu film Zaqafqaziyanın kinoteatrlarında böyük müvəffəqiyyət qazanmışdır.

* * *

Cabbar Qaryağdı oğlu Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının ilk təşkilatçılarından biri olmuşdur. O, klassik musiqidən dərs deyərək, var qüvvəsini yeni musiqi kadrları, xüsusilə gənc xanəndələr yetişdirmək işinə həsr etmişdir.

Cabbar Qaryağdı oğlu Müslüm Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında və Radio Verilişləri İdarəsində uzun müddət solistlik etmiş, eyni zamanda Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının Elmi-tədqiqat Kabinəsinin məsləhətçisi olmuşdur. Yarım əsrdən artıq bir dövrdə topladığı 270-dən artıq xalq mahnısını və musiqi parçalarını həmin tədqiqat kabinəsinə verərək, Azərbaycan xalq musiqisi fondunu zənginləşdirmişdir. Onun 30-dan artıq mahnısı görkəmli bəstəkarlarımız Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayev tərəfindən nota salınmışdır.

Cabbar Qaryağdı oğlu opera və operetta yazan bəstəkarlarımıza yaxından kömək edərdi.

Məsələn, məşhur sovet bəstəkarı R.M.Qlier «Şahsənəm» operasında istifadə etdiyi böyük Firdovsinin min illik yubileyi münasibəti ilə C.Qaryağdı oğlunun tərtib etdiyi altı klassik musiqi parçası nota salınaraq çap edilmişdir.

Cabbar Qaryağdı oğlu xalq musiqisinin ən gözəl nümunələri olan təsnif və mahnıların toplanmasına xüsusi həssaslıqla yanaşmışdır. O,

1934-cü ildə altı ay müddətində professor Bülbülün rəhbərlik etdiyi «Azərbaycan musiqisini öyrənən elmi kabinet»ə 220 xalq mahnısı, təsnif və 70-ə qədər xalq musiqi parçası vermişdir. İfa etdiyi 300-ə qədər mahnı və təsnifi professor Bülbül fonovalikə yazmış, bəstəkar Səid Rüstəmov isə nota köçürmüşdür. Cabbar Qaryağdı oğlu tərəfindən fonovalikə köçürülmüş 50 xalq mahnısı 1938-ci ildə Azərbaycan musiqisini öyrənən elmi kabinet tərəfindən «Azərbaycan xalq nəğmələri» başlığı altında ayrıca kitab şəklində çap edilmişdir.

1934-cü il may ayının 30-da Tbilisidə Zaqafqaziya xalqlarının incəsənət olimpiadası açıldı.

Olimpiadada böyük müvəffəqiyyətlə çıxış edən 74 yaşlı Cabbar Qaryağdı oğlu birinci mükafata layiq görülmüş və Zaqafqaziya Mərkəzi İcraiyyə Komitəsinin birinci dərəcəli Fəxri Fərmanı ilə təltif edilmişdi. O dövrün mətbuatında Cabbar Qaryağdı oğlu haqqında yaxşı rəylər yazılmışdı.

1935-ci il martın 31-də M.Əzizbəyov adına Azərbaycan Dövlət Dram Teatrının binasında Cabbar Qaryağdı oğlunun anadan olmasının 75 illik yubileyi keçirilmişdi.

Rəsmi hissədən sonra böyük «Şərq konserti» olmuşdu.

Təntənəli yubiley gecəsində Cabbar Qaryağdı oğluna xalq artisti adı verilməsi münasibəti ilə Azərbaycan Xalq Komissarları Şurasının qərarı oxunmuş, yubilyara 1500 manat mükafat, pianino, patefon, qızıl saat və s. qiymətli hədiyyələr verilmiş, şəxsi təqaüd təyin edilmişdi.

Cabbar Qaryağdı oğlunun yaradıcılığı çoxcəhətli idi: o xanəndə, bəstəkar və şair kimi də tanınırdı. Cabbar poetik yaradıcılığa gənc yaşlarından başlamışdı. O, kiçik şeirlər, sonralar isə qəzəllər yazmışdır. Onun «Var» rədifli məşhur qəzəli xanəndələr tərəfindən sevilə-sevilə oxunmuşdur.

Cabbar Qaryağdı oğlu təsniflərdə olan bir çox şeirləri yenidən işləmiş, onlarca mahnının mətnini yazmışdır. Bu təsnif və mahnılardan «Məmələr», «İstəkanın deşilsin», «Kaş ki, bayram olmayaydı», «Məni dövrü-fələk», «Tiflisin yolları», «Naxçıvanın gədiyindən aşeydim», «Qalalıyam qalalı», «Qarabağda bir dənəsən», «Ay ayağında məsi var», «Gəlin gedək Daşaltına gəzməyə» və s. göstərmək olar.

Onun xüsusi bir məharətlə bəstələdiyi «İrəvanda xal qalmadı» mahnısı dillər əzbəri olmuşdur.

Cabbar Qaryağdı oğlu xanəndəlik sənətində yeni mərhələ açmışdır. O, keçmiş xanəndələrdən fərqli olaraq, Nizaminin, Füzulinin, Zakirin, Vaqifin, Seyid Əzim Şirvaninin və Natəvanın şeirlərindən istifadə edib, fars təsniflərinin əvəzinə Azərbaycan dilində təsniflər oxumağa başlamışdır. Bunun başlıca səbəbi isə sənətkarın ədəbiyyatımızı yaxşı

bilməsi və xalqa yaxın olması idi. Bir çox xanəndələr (Malıbəyli Həmid, Zəbul Qasım, İslam Abdullayev) Cabbarın yolu ilə gedərək, bilavasitə Azərbaycan şairlərinin qəzəllərini oxuyurdular.

* * *

Dünya musiqi aləmində Cabbar Qaryağdı oğlunun adı E.Karuzo, F.Şalyapin və B.Cili kimi böyük müğənnilər ilə yanaşı çəkilə bilər.

Cabbar Qaryağdı oğlunun vokal sənəti sahəsindəki yaradıcılığı, milli musiqimizin inkişaf yollarını tədqiq etmək üçün son dərəcə maraqlıdır. Onun yaradıcılığında xalq xanəndələrinin gözəl ənənələri öz təcəssümünü tapmışdır.

Uzun illər Cabbarla bir yerdə xalq sənətinə xidmət etmiş görkəmli ustalarımızdan biri Qurban Pirimov Cabbardan söz düşəndə, onun yüksək şəxsiyyəti, vicdanı, xalqa və sənətə olan böyük sədaqəti haqqında danışaraq deyir: «Mən hələ sənətini bu cür istəyən adam görməmişəm. O, beş hava oxumaq üçün yüz havaya qulaq asardı. Çoxlu kitab mütaliə edə, söz seçərdi. İfa etdiyi hər hava ləyaqətli və bitmiş olardı. Ağzını yüngüllüyə açmazdı, mərifətli, mənalı söz tapardı. Özü deyərdi ki, xalis sənətkar camaatın başını qata bilməz, gərək onun mərifətini artırar.

Cabbar Qaryağdı oğlu tenor tipli, geniş diapazonu və yüksək tessesturalı güclü səsə malik olmuşdur. O, səsə dinamik boyalar verməklə bir neçə forma və mərtəbədə coşğun zəngülələr vurardı. Onun «Heyratı»da, «Mahur»un «Vilayəti» şöbəsində, «Mənsuriyyə»də, «Hasar» və «Muxalif»də vurduğu misilsiz zəngülələr musiqi irsimizə nadir hədiyyələrdir.

1941-ci ilin mart ayında Bakıda keçirilən Ümumittifaq vokal konfransında çıxış edən Bülbül Cabbar Qaryağdı oğlunun səsinə dünyada məşhur olan böyük italyan müğənnisi Enriko Karuzonun səsi ilə müqayisə edərək Cabbara üstünlük vermişdir. «Cabbar Qaryağdı oğlu 2,5 oktava diapazonu olan usta xanəndədir. Cabbarın səsi Karuzonun səsinə yüksəkdir. Cabbarın səsi kimi qüvvətli səs olmamışdır».

Cabbar Qaryağdı oğlunun gözəl səsinə məziyyət və məlahət heç bir zaman dəyişməmişdir. O, 25-30 yaşlarında necə oxumuşsa, 70-75 yaşlarında eyni səs və məlahətlə oxumuşdur. Onun 70-75 yaşlarında zil səslə oxuduğu muğamlar nəinki dinləyiciləri, hətta məşhur musiqişünasları belə heyran etmişdir. Çox zil səs və coşğun zəngülələr tələb edən «Heyratı», «Mənsuriyyə» kimi zərbi muğamları 70 yaşından sonra oxumaq hər xanəndəyə müyəsşər olmamışdır.

Cabbar Qaryağdı oğlu muğamatın nota salınmasının qızgın tərəfdarlarından olmuş və bu sahədə görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirova yaxından kömək etmişdir. Fikrət Əmirov Cabbar Qaryağdı oğlunun

oxuması əsasında bəstələdiyi «Şur» və «Kürd-ovşarı» simfonik muğamlarının bir çox təsniflərini yazmışdır.

Cabbar Qaryağdı oğlu bir muğam ustadı kimi klassik muğamların təkmilləşdirilməsi üzərində çalışmış, «Rast», «Çahargah», «Segah» və «Mahur» muğamlarına yeni-yeni variantlar, guşələr və xallar əlavə etmişdir. Cabbar Qaryağdı oğlunun 20-ci əsrin əvvəllərində qrammofon vallarına yazdırdığı muğam və təsniflər indi belə öz orijinallığını itirməmişdir.

Görkəmli yazıçı M.S.Ordubadi isə Qaryağdı oğlunu «Şərq musiqisinin böyük mütəxəssisi» adlandırmışdır.

Cabbar Qaryağdı oğlu heç bir zaman özünü öyməmiş, sənətdə «mənəm-mənəm» deyənləri xoşlamamışdır. O, yüksək mədəniyyətli, təmizürəkli, təvazökar olmuşdur. O, yoxsulların qayğısına qalan, xalqın xeyriyyə işlərinə kömək edən, əliaçıq bir insan idi.

Öz şəxsi mənafeyini xalqın və dövlətin mənafeyindən üstün tutan, «pullu toylara» aludə olan pulgir xanəndə olmamışdır. O, inqilabdan əvvəl, istərsə də sonralar verdiyi böyük konsertlərdən bir qəpik belə pul almamış, ona yığılan pul xalqın xeyriyyə işlərinə sərf edilmişdir.

Cabbar Qaryağdı oğlunun kövrək səsi və böyük sənəti həmişə mədəniyyətimizin və incəsənətimizin məşhur xadimlərinin diqqət mərkəzində olmuşdur. N.Vəzirov, M.Ə.Sabir, C.Məmmədquluzadə, Ə.Haqverdiyev, N.Nərimanov, Ü.Hacıbəyli, S.Vurğun, Ə.Vahid, M.İbrahimov və S.Rüstəm kimi görkəmli sənətkarlarımız böyük müğənnimizin coşğun zəngülələrindən, şirin xallarından və zərif guşələrindən həzz almış, onun dolğun yaradıcılığına yüksək qiymət vermişlər. Böyük rus müğənnisi F.İ.Şalyapin C.Qaryağdı oğlunun yaxın dostu olmuşdur. Şalyapin Bakıya qastrola gələrkən Qaryağdı oğlunun qonağı olardı. Azərbaycan xanəndəsinin gözəl səsi rus müğənnisini valeh edərmiş. Görkəmli rus şairi Serkey Yesenin də Bakıda olarkən (1924) dəfələrlə Cabbar Qaryağdı oğlunun məclislərində iştirak edər, onu dinləməkdən doymazdı. Söyləyirlər ki, qoca sənətkar bir gün Sergey Yeseninın şərəfinə verilən qonaqlıqda (Ə.H.Qarayevin evində) elə oxumuşdur ki, rus şairi həmin məclisdə Cabbarın şərəfinə şeir söyləmiş, onu «Şərq musiqisinin peyğəmbəri» adlandırmışdır.

Qaryağdı oğlunun öz orijinal sənət yolu – məktəbi olmuşdu. Xalq yaradıcılığı sənətinin inkişafında, gənclər arasında musiqinin inkişafı tapmasında yaxından iştirak etmiş və bu işin əsasını qoyanlardan biri olmuşdur. Onun yetişdirmələrindən Çarışçı Bahadır, Əkbər Xamuş oğlu, Davud Səfiyarov, Seyid Şuşinski, Bülbül, Xan Şuşinski, Zülfü Adıgözalov, Yavər Kələntərli, Sürəyya Qacar, Həşim Kələntərli kimi xanəndələri göstərmək olar. Bunlardan əlavə Şəkili Ələsgər, İslam

Abdullayev, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Malibəyli Həmid, Zabul Qasım, Məcid Behbudov, Seyid Mirbabayev kimi məşhur sənətkarlar Cabbar Qaryağdı oğlundan çox şey öyrənmişlər.

Bu böyük insanın sənətə məhəbbəti xalq məhəbbətinin üzvi bir hissəsi olmuşdur. Bu da ona əbədi şöhrət qazandırmışdır.

C.Qaryağdı oğlu yaradıcı bir sənətkar olmuşdur. O, xanəndəlikdən başqa mahir musiqişünas, həm də musiqi tədqiqatçısı kimi yüzlərlə xalq mahnılarını meydana çıxarmışdır. Muğamların ifasında guşəxanlıq göstərməkdə, bilikdə, sənətkarlıq qabiliyyətində onunla ayaqlaşmaq başqa xanəndələrə müyəssər olmamışdır.

Cabbar Qaryağdı oğlu qoca vaxtlarında da musiqi həyatından uzaqlaşmamışdı. Böyük Vətən müharibəsinin ən ağır illərində (1941-1943) 80-83 yaşlı Cabbar Qaryağdı oğlu sevimli qavalını yerə qoymamışdır. O, çağırış məntəqələrində, hərbi hissələrdə, xəstəxanalarda döyüşçülər qarşısında tarzən Qurban Pirimovla tez-tez çıxışlar edər, oxuduğu gözəl mahnılarla onları qarşıdakı döyüşlərə ruhlandırırdı.

1944-cü ilin aprel ayının 20-də Cabbar Qaryağdı oğlu qəflətən xəstələnir, həkimlərin ciddi səyinə baxmayaraq, 84 yaşında Bakı şəhərində vəfat edir. Qaryağdı oğlunun ölümü Azərbaycan musiqisi üçün böyük itgi idi.

Qaryağdı oğlunun səsi güclü dramatik-tenor tipli səs idi, o, bu güclü və əzəmətli səsi elə cilalayıb «yonurdu» ki, sanki muğamı dramatik tenor yox, lirik-tenor oxuyur. Onun oxumağı son dərəcə təsirli və temperamentli idi.

Qaryağdı oğlu major muğamları oxumaqda daha mahir idi. O, vokal ustalığı ilə nəinki dinləyicini heyran qoyur, eyni zamanda təsiredici ifaçılıq məharəti ilə dinləyicini fikrindən ayırır, kədərini də, sevincini də unutdururdu. Bununla belə oxuduğu şən və məzəli təsniflər ilə dinləyicinin qəlbində şirin xəyallar, xoş duyğular oyadırdı...

Beləliklə, Azərbaycanda gözəl səslərdən, xanəndəlik sənətindən danışarkən gözlərimiz qarşısında ilk növbədə Cabbar Qaryağdı oğlunun obrazı canlanır. «Şərq musiqisinin peyğəmbəri» adlanan bu dahi müğənni Azərbaycan vokal sənətinin banisidir. Doğrudur, Cabbar Qaryağdı oğlundan əvvəl bizim musiqi tariximizdə Şahqulu, Mirzə Hüseyn, Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Səttar, Mirzə Məhəmmədhəsən, Əbdülbaqi Bülbülcan kimi klassik xanəndələrimiz olmuşdur. Lakin bunların heç biri xalq musiqisini Qaryağdı oğlu qədər dərindən bilməmiş və onu geniş xalq kütlələrinə bacarıqla çatdırıb sevdirməmişdir. Yaradıcılığının bütün mənası, ruhu, mündəricəsi etibarilə Qaryağdı oğlu həqiqi böyük xalq müğənnisi idi. Sümüklərinin iliyinə qədər qatı musiqiçi olan Qaryağdı oğlu 70 il vokal sənətinə xidmət etmiş, qüdrətli, gözəl səsi ilə xalq məclislərini şənəldirmişdir. Onun təkcə vokal sənətində deyil, xalq

musiqisinin bütün sahələrində xidmətləri əvəzedilməzdir. Azərbaycanda opera sənətinin meydana gəlməsində onun rolu böyükdür. Opera səhnəmizin ilk aktyoru məhz Qaryağdı oğlu olmuşdur.

SUMMARY

In the article Jabbar Garyagdi oglu's life and activity who was the famous music worker, one of the greatest leading figures of the vocal art in the national cultural history is elucidated, the newness brought to the mugam art by him and the information about innovation in the performance style are given. At the same time it was discovered that some songs being the folk songs in our days were songs of composers. In the article the information about his generosity and humaneness, to copy the folk music to the note and to record them, his great services in the development of Azerbaijan musical science, working with the greatest composers such as U. Hajibeyli and Bulbul are also given.

Key words: *The space of mugam, Djabbar Garyagdioglu, national trio, old records.*

РЕЗЮМЕ

В статье описана жизнь и деятельность известного ханенде Джаббара Гарягди оглы. Автор подчеркнул большой вклад этого великого певца в национальную культуру Азербайджана. Джаббара Гарягди оглу наряду с великолепным исполнением мугамов, теснифов, сочинял замечательные песни, которые в наши дни считаются народными. В статье подчеркнуты его гуманность и великодушные.

Ключевые слова: *Искусство мугама, Джаббар Гарягдыоглу, национальное трио, граммофонные пластинки.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Ağasəlim Abdullayev;
AMK-nın professoru Fəxrəddin Dadaşov.

Valeh RƏHİMOV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

HACIBABA HÜSEYNOVUN SƏNƏT DÜNYASI VƏ ONUN İFA MƏZİYYƏTLƏRİ

Açar sözlər: *Muğam aləmi, Hacıbaba Hüseynov, milli üçlük, əruz vəznı.*

Zəngin Azərbaycan musiqisi, füsunkar muğam dəstgahları bu gün dünya musiqişünaslarının tədqiqat obyektinə çevrilmişdir. Bütün dünya musiqi qurumları Azərbaycan muğamını ümumbəşər musiqisinin «Şah əsəri» qəbul etmiş və YUNESKO təşkilatında əvəzsiz qeyri maddi abidələri siyahısına daxil etmişdir. Bütün bunlar Azərbaycanın birinci ledisi Mehriban xanım Əliyevanın gərgin və yorulmaz əməyi sayəsində mümkün olmuşdur.

Dilimizin zəngin söz dünyasında bir «ocaq» kəlməsi var. Bu söz yüz qanadlı, bəlkə min qanadlı bir sözdür. «Ocaq» – bir yurda, bir mülkə, müqəddəs bir yerə də deyilir. Ziyarətgahlara da «ocaq» deyilir. «Ocaq» bizim həm də şeiriyatımız – Qətranımız Xaqanimiz, Nizamimiz, Nəsimimiz, Füzulimiz, S.Ə.Şirvanimizdir. Muğamatımız da «ocaq»dır. Bu «ocaq»ı Məşədi İsilər, Hacı Hüsülər, Əbdülbəy Zülalovlar, «Zabul» Qasım, Keştazlı, «Şahnaz» Haşım, «Segah» İslam, Şəkili Ələsgər, Seyid Mirbabayev, Ağaseyid oğlu Ağabala, Seyyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Sadiq Mirzə Əsəd oğlu, Qurban Pirimov, M.M.Mənsurov, Əhməd Bakıxanov, Bəhram Mansurov və daha kimlər, kimlər qaladı. Bu möhtəşəm muğam ocağını qalayanlardan biri də müqtədir el xanəndəsi əruz vəznli klassik poeziyamızı layiqincə təqdim edən qüdrətli söz sərrafı, xalqımızın sevimlisi xalq artisti – Hacıbaba Hüseynovdur. Öz səsi, gözəl ləhni, avazı ilə bu «ocaq»ı məhəbbətlə yandıranlardan biri də Hacıdır. Bizim borcumuz isə bu «ocaq»ı daha da şölələndirmək və sönməyə qoymamaqdır.

Hacıbaba Hüseynəli oğlu Hüseynov 1919-cu il mart ayının 15-də dənizçi ailəsində anadan olmuşdur. Dindar təbiətli Hüseynəli kişinin «çörəyi» dənizdən çıxardı və bütün külfəti dənizdən gələn bu kiçik gəlirlə dolandırardı. Atası Hüseynəlinin qarmon çalmağı da varmış. Hərdən

xırda-xırda qarmon çalar, oxuyar, dənizdə çəkdiyi əzab-əziyyəti azacıq da olsa, bax beləcə yüngülləşdirərmiş. Görünür sonralar bu kiçik musiqi qabiliyyəti övlad və nəvələrinə də irsən sirayət etmişdi ki, uşaqlarından Hacıbaba xanəndə, Hüseyn Bakılı (Hüseyn Həsənov – məşhur qarmon ustası və müğənni) qarmon çalmış və Hacınin nəvəsi Fatimə isə oxuyurdu.

Atasının «dəniz həyatı» sonralar öz həyatında mühüm rol oynamasa da, özünün sənətində böyük əhəmiyyət kəsb etmişdi. XX-ci əsrin iyirminci illərində Xəzərin sahili, sahil bağı təbii ki, bu cür deyildi. Hər axşamüstü dənizə çıxan qayıqlar çox yaraşqlı olardı. Hər qayığın öz qarmonçusu, dəfçisi, xanəndəsi olardı. Kiçik Hacınin ata tərəfi elliklə dənizçi idilər. Atasının, əmisinin qayıqları vardı və hər axşamüstü dəniz gəzintisində atası, əmisi və əmisi uşaqlarına yoldaşlıq edər, çalar oxuyar və əylənərdilər. Kiçik Hacınin uşaq təxəyyülündə balaca qayıqlarda oxunan «ara mahnıları» dərin iz buraxmışdı. Yaşının sonrakı çağlarında Hacıbaba elə unudulmuş xalq mahnıları və təsniflər oxuyurdu ki, özü də mat-məəttəl qalırdı ki, necə olub ki, bu mahnılar onun yadından çıxmayıb. Axı, bu mahnılar onun səkkiz, doqquz, on yaşının xatirələridir. «Durna», «Qara bax, qara», «İki gəmi gəlir Lənkəran üstə», «Bir dayan dur», «Ay ayağında məsi var»;... Bu şirin nəğmələrin sözləri də, musiqisi də XX əsrin o tayında qalıb bir yolluq itə bilərdi. Lakin kiçik Hacıbabanın iti hafizəsi o mahnıları yaşadıb bu günümüze gətirib çıxardıb ki, demək olar bütün çağdaş xanəndə və müğənnilərimiz qocalı-cavanlı hamı bu nəğmələri öz repertuarlarına salır, ifa edir və bizə zövq verirlər. Lakin tək iti yaddaşıla çətin ki, iş aşaydı. Sonralar Hacıbabanın şairliyi, klassik şeiri gözəl bilməsi də onun dadına yetir. 50 il əvvəl eşitdiyi mahnıları yadına salır, görür ki, musiqi gözəldir, sözləri isə «canına» yatmır. Beləcə o gözəl melodiyanı dadlı, şirin və daha məntiqli, sanballı sözlərlə qovuşdurub ona yeni həyat vəsiqəsi verir. Beləliklə, ulu xalqın yaratdığı daha bir inci «bəraət» qazanır. Məsələn: «Ay duy, duy». Deyirlər onu vaxtilə adı heç kəsə bəlli olmayan el nəğməkarı fit verə-verə uzaqlaşan gəmilərə baxa-baxa oxuyurmuş. Sözləri çox bayağı idi. Odur ki, sonra daha o mahnını oxumayıblar. İntəhası, bu gözəl melodiya Hacıbaba «sığalı» görəndən sonra, yeni şəklə düşmüş, daha eşidimli və daha yaraşqlı olub. Sənət dostlarından biri sonralar yarı zarafat-yarı ciddi, əslində tam həqiqət olan bu sözü yaxşı deyib:

– «Qardaş, təzələndirdiyin, canlandırtdığın bu mahnının savabı elə bəsdir sənə, əhsən!».

1928-1933-cü illər ərzində balaca Hacı cəmi 5 il məktəbə gedib, bir az yazı-pozu öyrənib. Mürəkkəb muğamları, əlvən klassik poeziyamız və folkloru dərinləndirən, mənalı qəzəllər yazan, geniş dünya görüşünə

malik, həm də maraqlı müsahib olan Hacıbaba Hüseynovun vur-tut cəmi 5 sinif təhsili vardı. “Hər oxuyan molla Pənah olmadığı” kimi, hər oxuyanda da belə savad az-az rast gəlinən şeydir.

Hacıbaba artıq yaşının müdrik çağında o məsum, təkrarolunmaz uşaqlıq illərini nostalji kövrəkliklə belə xatırlayır: «– Mən elə bir məhəllədə, elə bir dalanda böyümüşəm ki, ətrafımızda küçəmizdə hamı atıb-vuran adamlardı. Atam, anam, özüm namaz qılan olduğumuzdan bizə dəyib-dolaşan olmazdı. Uşaqlıqdan tez-tez xəstələndiyimdən, nənəm nəzir etmişdi ki, uşağın sağalsın, oruculuqda azan versin. Mən sağalan kimi çıxartdılar dama. Hələ «Allahu Əkbər» deməmişdim ki, başımın üstündən «tarap-tarap» 2 güllə buraxdılar. Məni tez damdan düşürdülər yerə. Ondan sonra qorxudan yenidən xəstələndim. Uşaqlıqdan o atıb-vuran dəcəl uşaqlara qoşulmamışam. Elə uşaqlıqdan kövrək sözdən tez təsirlənib gözlərim yaşla dolardı. Atam deyərdi: «– Yekə kişisən, gözü-nün suyunu nə axıdırsan?! Pəhləvanlıq eləyir, pudluq daşları dişi ilə qaldırır, əlləri də gör nə boydadır, pələng pəncəsinə oxşayır. Nə işdi bilmirəm, bu uşaq yanıqlı söz eşidən kimi gözü-nün qorasını sıxıb ağlayır. Babat səsi var, ancaq bundan xanəndə olmaz. Öz oxuduğuna yarıda başlayacaq ağlamağa. Belə bazburutla belə yuxa ürək hardandı bunda? Gərək onu bir sənətə urcah eləyəm ki, bir az ürəyi bərkiyib adi ürək həddinə gəlsin. Zalım uşağı məktəbi də oxuyub başa çıxmadı, bilmirəm bunun axırı nə olacaq».

«Hacıbaba Hüseynov: – «Atam gördü ki, mənim məktəbə getməyə həvəsim yoxdur, odur ki, aparıb «Paris Kommuna»sı adına zavoda çilingərlik öyrənməyə sövq etdi. İxtisas alandan sonra həmin zavoda işləməyə başladım. 1933-cü ildən 1940-cı ilə qədər zavoda çilingərlik etdim və tokar sənətinin sırrlarına dərinlən yiyələndim və bircə ağız belə oxumadım. Amma ürəyimdə oxuyurdum. Cahan müharibəsi başladı. Tokarlıq sənətini mükəmməl bildiyimdən «arxa cəbhədə bizə lazımdır» deyib bron verib Bakıda saxladılar. Müharibə vaxtı belə bir əmr çıxmışdı ki, kim işə 15 dəqiqədən artıq geciksə, işdən xaric olunacaq. Bir gün zavod radiosunda Zülfünün konsertini verirdilər. Konsert gedir, mən də bu səsin əsiri, ona hərisliklə qulaq asırdım. Aləm yadımdan çıxmışdı. Konsert qurtarandan sonra bircə onu gördüm ki, ey dadi-bidad işə gecikmişəm. Zavoddan çıxartdılar məni az qala tutub hərbi tribunala da vermək istəyirdilər. İki-üç ay işsiz qalandan sonra böyük xahiş, minnətlə təzədən öz yerimə bərpa olundum. Bu hadisəyə heç heyfəsilənmədim də. Çünki, bu ecazkar səsə ürəkdən məftun idim.

Oxumağa 1946-1947-ci illərdən sonra başlamışam. Başlamışam deyəndə ki, hələ o vaxtlar xanəndəlik eləməirdim. Sadəcə «Not Məlik» təxəllüslü (tam adı: Fərmanov Məlik Süleyman oğlu, 1918 – 1994) bir

klarnet ustası ilə nağara çalır, kiçik məclislərə gedir, həm də pəstdən zümzümə edirdim. «Not Məlik» deyilən şəxs, sanki tar-kamandı, klarnet çalan deyildi. Muğamatı yaxşı bilirdi. Onunla heç əziyyət çəkmirdim. Hələ üstəlik ondan çox şey öyrənmişəm. Xırda-xırda həm zümzümə edir, həm də oxuyurdum. Əlbəttə, xanəndə olmayan məclisdə. Bir dəfə Məliklə Bakı kəndlərinin birində toyda idik. Bir maşın gəldi. Qurban əmi düşdü, sonra da Zülfü Adıgözəlov. Sevincimin həddi-hüdudu yox idi. Zülfü ilə də tanışlığım yoxdu. Zülfüyə deyirlər ki, bu cavanın yaxşı oxumağı var. Təvəqqe elədi ki, oxuyum. Oxuyardım mı heç?! O da qalmış Zülfünün qarşısında. Qurban əmi də çox təkid elədi oxumadım. Mən hələ gəncliyimdən Zülfü Adıgözəlovun səsinə və oxumağına aşıq idim.

1938-ci ildə onun ifasında «Rast» yazılmış bir val çıxdı. O, vala qulaq asmaqdan yorulmazdım. Toy məclisində beləcə tanış oldum onunla. Zülfü o vaxtlar 12 sayılı musiqi məktəbində dərs deyirdi. Bir gün məni çağırırdı yanına, xahiş etdi ki, oxuyum. Cəsarətim çatmadı onun qarşısında oxumağa.

Dedi: – Sən mənim canım, oxu! Deyirlər «Rast»ı elə mənim kimi oxuyursan. Mən Zülfünün 1938-ci ildə Qurban əminin müşayiəti ilə oxuduğu «Rast»a o qədər məftunluqla qulaq asmışdım ki, olduğu kimi yamsılayırdım. Bəli, çox tərəddüddən sonra oxudum. Çox yox ha! Elə bir ağır. Mən oxuyan kimi Zülfü axıb getdi gülməkdən.

Dedi: “– Eşitmişdim. Ancaq belə oxşada biləcəyini heç ağılıma gətirməzdim. Səsimizin tembrində də oxşarlıq vardı. Ustad xanəndə bu bənzəyişə lap heyran qalmışdı.

Bir gen yenə toyda idik. Əvvəl onu deyim ki, Bakının bir sıra kəndləri var idi ki, Zülfünün oxumağından ötrü əldən-ayaqdan gedərdilər. Məsələn: Corat, Güzdək, Bilgəh, Nardaran, Maşağa, Hövsan, Binə, Zirə və Türkan. Hətta, Zülfüyə Nardaranda, Mütəllim Mütəllimova isə Kürdəxanıda, onlara məhəbbət rəmzi olaraq içində evi olan bağ yeri bağışlamışdılar. İstər-istəməz öz-özümə sual edirəm. Görəsən hansı bakılıya Qarabağda, Şuşada, Ağcabədidə torpaq sahəsi və ya ev bağışlayıblar?! Bakı və Bakı ətrafı kəndlər onların sənətinə hörmət əlaməti olaraq heç bir sərhəd qoymadan bunu canı-dildən etmişdilər. Halal xoşları! Min halal!!! Bəli, bu hadisə Nardaran kəndində baş vermişdi. Bir gündə iki əkiz qardaşın toy mərasimi idi. Toya Zülfü əmini dəvət etmişdilər. Mən də klarnet dəstəsi ilə gəlmişdim. Yadıma düşmüşkən onu da deyim ki, Bakı kəndlərində Zülfünü sevdiklərindən əhd eləyirdilər... oğlumuz olsun adını Zülfü qoyaq. Zülfü oxuyurdu. Nardaranın ağır, zəngin şəxslərindən biri o toyda sərpayı idi. Sən demə Zülfü ilə küsülü imiş. Barışmaq üçün bundan yaxşı məqam olmazdı ki. Kənd ağsaqqalları dedilər, get Zülfünün üzündən öp, o da getdi öpdü. Zülfü başladı oxumağa. Daha sonrasını

deyə bilməyəcəyəm, qəhər məni boğur. Zülfü hər şeyi yaxşı oxuyurdu. Ələlxüsus “Zabul segahı”. “Orta segah”da xüsusi məharəti vardı. Əliağa Vahid qəzəlinin bir beytində nəhaq yerə deməyib ki,

Tarında Vahid, əgər Qurbanın məharəti var.

Dayan bir indi görək Zülfünün “Segahı” nədir?

Sonra yenə oxudu, elə bir qəzəl oxudu ki, bilmədim qəzəl hansı şairə məxsusdur. Zülfüdə qəribə bir xasiyyət vardı. Heç vaxt qəzəldə şairin adı çəkilən məqtu beytini deməzdi. Bu qəribə xasiyyət, ondakı sənət təəssübü, sənət qısqanclığı və qibtədən doğurdu. Mən də onun xasiyyətini bildiyimdən, o dəqiqə qəzəlin asan, ələlxüsus son beytlərindən birini nəğaranın sağanağına yazar, səhər əlimdə olan kitabları vərəqləyib, həmin qəzəli axtarardım. Bu onun sənət təəssübkeşliyi, bu da mənim üç tələbatımın yangısı. Bilmirdim bu qəzəli haradan tapmışdı

РЕЗЮМЕ

Валех Рагимов

В статье не только даются всесторонние сведения о мире искусства певца Г.Гусейнова, но и исследованы особенности исполнительского таланта певца. Философская логика раскрыта в изысканных газелях, одах, натах, мураббе, пятистишиях, тахмисах, мустазадах, баснях Г.Гусейнова, которые он сочинил, а также в таких мугамах как «Раст», «Шур», «Рахаб», «Баяти-курд» интересными фактами закреплены такие стихосложные разделы как «Ушшаг», «Масихи», «Рухил-арвах», «Мавераннахр», «Шах Хатаи», «манави», «Пахлеви», «Говхари», «Джу-даи», «Какрькуку» и т.д.

Ключевые слова: Мир мугама, Гаджибаба Гусейнов, национальное трио, аруз.

SUMMARY

Valeh Ragimov

The wide information about the art world of the prominent singer H.Huseynov is given in the article, as well as new performance features have been investigated in the article. The philosophical logic power in his ghazals, odes, nats, murabbes, mukhammasessw, takhims, mustazads and fables written with delicate essence by H.Huseynov have been come to light, in the mughams “Rast”, “Shur”, “Rabab”, “Rayati-kurd” – aruzli, “Ushshag”, “Masihi”, “Ruhil-arvah”, “Mavarannahr”, “Shah Khatai”, “Manavi”, “Pahlavi”, “Govhari”, “Judai”, “Karkuki” and corners are affirmed with the interesting facts.

Key words: The space of mugam, Hajibaba Huseynov, national trio, aruz.

Rəyçilər: dosent Mirnazim Əsədullayev;
dosent Abbasqulu Nəcəfzadə.

Забум НЯБИЗДЯ

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi

AZƏRBAYCAN XALQ DASTANLARINDA MUSIQININ ÖYRƏNİLMƏSİ BARƏDƏ

Açar sözləri: *aşıq sənəti, epik sənət növü, epik musiqi, zurna havaları, Koroğlu və Kərəmi havaları.*

Azərbaycan xalq dastanları şifahi ənənəli ədəbiyyatın qədim mənşəli formalarından biridir. Əsasən təhkiyyə formasında ifa olunan epik yaradıcılığa dünyanın demək olar, bütün xalqlarının mədəniyyətində rast gəlmək olar. Lakin bəzi xalqlarda bu janr öz canlı ənənələrini itirərək unudulmuşdursa, Azərbaycanda dastan sənəti öz tarixinin çətin dövrünü yaşasa da, əhəmiyyətini indiyədək qoruyub saxlamışdır. Azərbaycan xalq dastanlarının söyləyiciləri qədim ozanlar, yeni dövrdə isə onları əvəz etmiş aşığıqlar olmuşdur.

Dastan sənətinin ayrılmaz tərkib hissəsini təşkil edən musiqi havaları böyük bədii əhəmiyyət daşıyır və qəhrəmanların daxili aləminin əks etdirilməsində mühüm rol oynayır.

Cənubi Azərbaycanın (İran ərazisi) bəzi aşığı mühitlərində (məsələn Urmiyada) havalar bir qayda olaraq dastan daxilində ifa olunursa, bir çox bölgələrdə onların ayrıca şəkildə təqdim olunmasına və hətta xüsusi konsertlərin keçirilməsinə də tez-tez təsadüf olunur. Buna baxmayaraq, aşığıqların müasir havacatı da tarixən dastanlarla sıx bağlı olmuşdur və onların ideya-bədii təsir xüsusiyyətləri bir çox cəhətdən dastanlarla müəyyən olunur. Ənənəvi dastanların nəsr hissələri aşığıqlar tərəfindən söylənilirsə, onların nəzm hissələri musiqili-poetik formada ifa olunur. Dastanın nəsr və nəzm hissələri bədii yaradıcılığın müxtəlif sahələrinə (ədəbiyyat və musiqi) aid olunsada onlar arasında sıx və çeşidli əlaqələr mövcuddur. Bu qarşılıqlı əlaqələrin incələnməsi heç də asan və həll olunmuş bir məsələ deyildir. Aşığı musiqi sənətini tədqiq etmiş görkəmli alimlər – Ü.Hacıbəyli, Ə.Eldarova; T.Məmmədov, A.Ozan Kərimli, K.Dadaşzadə məsələyə müxtəlif cəhətlərdən yanaşmış, onun elmi şərhinə öz töhfələrini vermişlər.

Hər şeydən əvvəl dastanlarda bədii yaradıcılığın gedişatına və mahiyyətinə diqqət yetirmək lazımdır. Hələ eramızdan əvvəl incəsənət əsərlərinin üç növə bölünməsi (epos, lirika və drama) qədim yunan estetik fikrini ciddi şəkildə məşğul etmişdir. Məsələn, qədim yunan filosofu

Aristotel (Şərqdə Ərəstun adı ilə tanınmışdır) bədii sənət sahəsində üç müxtəlif təqlid prinsipini qeyd etmişdir: 1) özündən kənarda olan hadisələri hekayət edərək təqlid etmək olar (epos); 2) öz simasını dəyişməyərək, özlüyündə qalıb təqlid etmək olar (lirika); 3) nəhayət, sənətkar təsvir etdiklərini hərəkətdə və fəaliyyətdə göstərə bilər (dram).

Beləliklə, dahi filosof – alim təqlidin xüsusiyyətlərindən çıxış edərək, bədii əsərlərdə üç əsas növü göstərmişdir.

Rus musiqişünaslıq elminin görkəmli nümayəndəsi Y.Nazaykinski isə özünün «Musiqi kompozisiyasının məntiqi» adlı əsərində həmin sənət növlərinə uyğun olaraq, müxtəlif qavrayış tiplərindən bəhs etmişdir: «Ümumiyyətlə, tarixi-mədəni və ictimai psixoloji mövqedən musiqi qavrayışının rəngarəng çoxluğu içərisində üç mühüm qrupu göstərmək olar. İdeal personajların oyunu kimi ümumiləşdirilmiş dram tamaşaçının şüurundan kənarda baş verir. Lirik pyeslərdə isə musiqinin məzmunu dinləyicinin psixikasında oyanan emosional proseslərlə eyniləşdirilir. Bu zaman qavrayışda hadisələr sırasından kənaraçıxma effekti yaranır. Bu cəhət isə epik kompozisiya növləri üçün səciyyəvidir». (7, s. 59)

Bu gün Azərbaycan dastan sənətinin əsas daşıyıcıları saz-söz ustaları olan aşığılardır. Onlar təkcə istedadlı sənətkarlar deyil, eyni zamanda elin ağsaqqalı, müdrik məsləhətçisi kimi də böyük ictimai nüfuza malik olmuşdur. Aşıq sənəti «xalqa, kütlələrə daha yaxındır, xalqın həyəcan və arzularını xalq musiqisinin başqa növlərinə nisbətən daha parlaq əks etdirir» (2, s. 253). Elə həmin mənbədə dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyli aşığıların «xalq musiqisini və xalq eposunu yayanlar» olduğunu söyləmişdir. Azərbaycan musiqi elmində aşıq yaradıcılığının epik musiqi növündən ilk dəfə dahi bəstəkar və musiqişünas Ü.Hacıbəyli bəhs etmişdir. O, aşıq havalarını iki qismə ayırmış (epik və lirik), onlardan hər birinin səciyyəvi xüsusiyyətlərini açıb göstərmişdir: «Aşıq musiqisini formasına görə iki kateqoriyaya ayırmaq olar: epik və lirik. Məsələn, epik repertuara Kərəmi, Koroğlu və s. daxildir. (...) Lirik musiqi formalarının adları şeir adlarından götürülmüşdür, məsələn, dübeyt, mürəmməs, qəfiyə, qəsidə və s. (2, s. 252).

Dastanlar aşıq yaradıcılığının ən böyük bədii məhsulu hesab olunur. Epik sənət növünün zəngin və çoxcəhətli bədii mahiyyəti daha çox dastanlarda öz əksini tapmışdır. Məlum olduğu kimi burada nəzm və nəsr hissələri bir-birini əvəz edir. Aşıq həm mahir saz çalğısı ilə, həm də səmimi vokal ifaçılığı ilə dinləyici kütləsini ələ alır, onun hiss və düşüncələr aləminə hakim kəsilir. Dastan söyləyən aşıq həm də aktyor məharətinə malik olmalı, özünün canlı nitq qabiliyyəti, ifadəli hərəkətləri və sifət cizgiləri ilə tamaşaçılara təsir göstərməlidir.

Beləliklə, dastanlarda aşığın hərtərəfli yaradıcılıq qabiliyyəti (musiqi, şeir, nəsr) və ifaçılıq məharəti (çalğıçı, müğənni, söyləyici, aktyor və s.) parlaq şəkildə üzə çıxır. Məhz bu keyfiyyətlərin qarşılıqlı təsiri nəticəsində aşıq güclü bədii effektdə nail olur.

Bu sahədə uzun illər boyu böyük işlər görmüş təcrübəli mütəxəssis Əminə Eldarovanın səmərəli fəaliyyəti ilk növbədə qeyd olunmalıdır. Görkəmli alim bir çox ekspedisiyalar zamanı aşiq musiqisinin saysız-hesabsız nümunələrini toplamış, onları ciddi elmi şəkildə tədqiq etmişdir. Onun elmi axtarırlarının mühüm nəticəsi və yekunu kimi «Azərbaycan aşiq sənəti» (3) adlı sanballı monoqrafiyasını göstərmək olar.

Müəllif bu əsərində aşiq yaradıcılığını geniş səpgidə tədqiq etmiş, onun müasir zamana qədər gəlib çatmış nümunələri ilə kifayətlənməmişdir. O, bu sənətin tarixi inkişafının bəzi səhifələrini işıqlandırmağa çalışmışdır. Bundan əlavə musiqişünas-alim aşiq sənətinin ayrılmaz qolunu təşkil edən ədəbi-poetik sahəyə də əsərinin ikinci fəslini həsr etmişdir.

Xüsusilə qeyd edilməlidir ki, aşıqların dastan yaradıcılığı da tədqiqatçının diqqətindən yayınmamışdır. Elə həmin fəsildə Ə.Eldarova dastan janrının yaranması və inkişaf tarixini izləyir, onun bir sıra bədii xüsusiyyətlərini açıb göstərir. Müəllif Azərbaycan dastan yaradıcılığını 3 janr növünə ayırır:

- 1) Lirik – məhəbbət dastanları («Əsli və Kərəm», «Aşiq Qərib» və s.)
- 2) Qəhrəmani dastanlar («Koroğlu», «Qaçaq Nəbi» və başqaları)
- 3) Nəsihətamiz dastanlar.

Keçən əsrin 80-ci illərində aşiq musiqisinin tədqiqatı sahəsində Təriyel Məmmədovun axtarırları da uğurlu olmuşdur. Bu cəhətdən musiqişünasın bir neçə elmi monoqrafiyası qeyd olunmalıdır.

T.Məmmədovun «Koroğlu havaları» (4) adlı ilk kitabı xalq içərisində çox geniş yayılmış «Koroğlu» dastanında çalınıb-oxunan musiqinin bədii məzmununa, mühüm üslub-dil keyfiyyətlərinə həsr olunmuşdur. Demək olar ki, bu qiymətli əsər Azərbaycan musiqi eposunun öyrənilməsində ilk uğurlu təşəbbüs olmuşdur. Buradakı aşiq havaları dastanın bədii formasının ən ifadəli ünsürü kimi qəbul edilmiş və ciddi şəkildə öyrənilmişdir. Müəllif «Koroğlunun oğlu ilə görüşü» dastanında 2 havanı («Hərbə-Zorba» və «Misri Koroğlu»), «Qıratın qaçırılması» dastanında «Cəngi Koroğlu», «Misri Koroğlu», «Döşmə Koroğlu», «Meydan Koroğlus», «Osmanlı boruğu» havalarını seçib nota yazmışdır. Nəhayət, «Koroğlunun Bəzirganla görüşü» hissəsi üç nümunə ilə təmsil olunur. «Rübai Koroğlu», «Bozuğu Koroğlu» və «Dəli Koroğlu» (4) «Tovuz məktəbinin qaydalarına görə «Koroğlu» havalarının sayı doqquzdur. (...) Borçalı qaydaları isə səkkiz havanı nəzərdə tutur (8, s.103-106).

Xalq qəhrəmanlıq dastanında bədii ideyaların ifadəsi sayılan nəsr hissələri musiqili – poetik nömrələrlə məntiqi şəkildə uzlaşır. T.Məmmədov öz əsərində dastandakı təhkiyyə ilə musiqinin nisbəti məsələsinə, onlardan hər birinin bədii imkanlarına diqqət yetirir. Onun fikrincə, epik hekayət dastanın quruluşunda üstünlük təşkil edir. Lakin bununla belə hadisələrin daha dolğun və inandırıcı şəkildə təcəssüm etdirilməsində musiqi havalarının da böyük rolu qeyd olunur.

«Koroğlu» dastanında müəllif musiqinin bədii funksiyalarını təhlil

edərkən onları əsasən 3 qrupa bölür. T.Məmmədovun yazdığına görə, «Azərbaycan dastanında hər bir epik hava ümumiləşdirilmiş məna daşıyır: ülvi-qəhrəmani, lirik-seyrçilik və təntənəli – möhtəşəm» (4, s. 120).

Kərəmi havalarını öyrənmək istəyən mütəxəssislər və musiqisevərlər isə musiqişünas K.Dadaşzadənin «Dastanın işarəvi sistemi» kitabında da bir çox nümunələrin not yazılarından faydalana bilərlər. («Yanığ Kərəmi», «Kərəm şikəstəsi», «Əhmədi Kərəmi», «Kərəm gözəlləməsi», «Sallama Kərəmi», «Qərbəti kərəmi» və başqaları). Maraqlıdır ki, müəllif respublikamızda yaşayıb-yaratmış aşıklardan başqa, Borçalı, İran və Türkiyə sənətkarlarının da ifalarını əhatə edə bilmişdir.

Yuxarıda qeyd olunan Koroğlu və Kərəmi kimi epik dastan havaları zurnaçalanlar tərəfindən də bədii təfsirini tapmışdır. Beləliklə, xalq musiqi irsinin mühüm bir hissəsini təşkil edən epik dastan havaları müasir zamanda müəyyən aşınmalara məruz qalsalar da, ustad sənətkarlarımızın sənətində yenə də yaşadılmaqdadırlar. Onların qorunub saxlanılması və regional növlərinin toplanılıb öyrənilməsi işi yenə də davam etdirilməlidir.

Ədəbiyyat

1. Аристотел. Поэтика. Бакы, Азярняшр. 1974.
2. Ü.Hacıbəyli. Əsərləri, II cild. Aşıq sənəti. B.1965. səh.253.
3. Ə.Eldarova. Azərbaycan aşıq sənəti, Bakı, 1996.
4. Т.Мамедов. Песни Кероглу. Баку, Гянджлик, 1984.
5. Т.Мамедов. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. Баку, 1988.
6. К.Дадашзаде. Знаковая система дастана. Баку. «Нурлан», 2004.
7. Е.Назайкинский. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
8. А.О.Керimli. Koroğlu havaları. «Dədə Qorqud» toplusu, 2003. №1, s.103-106.

РЕЗЮМЕ

Данная статья посвящена вопросам изучения эпической музыки Азербайджана. Музыка эпоса, связанная с искусством азербайджанских ашугов и в определенной степени, ансамблям зурначей, привлекла внимание музыковедов-ученых, требуя особые, комплексные методы исследования.

Ключевые слова: *Ашугское искусство, вид эпического искусства, эпическая музыка, мелодии зурначей, мелодия КOROГЛУ и КЕРАМА.*

SUMMARY

This article is devoted to the issue of the epical musical culture of Azerbaijan which up to the present time have preserved its historical and artistic importance. Music of epic related to the art of ashigs and to some extent ensemble of zurna-players always attracted scholarly attention calling for the life multilayered methods of research.

Key words: *The art of ashug, kind of epos art, the melodies of zurna, the eposikal music, the melodies of Koroğlu and Keram.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Arif Babayev;
AMK-nın professoru Fəttah Xəlirqadə.

Ağasəlim ABDULLAYEV
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru

MUSIQİŞÜNASLIQ HAQQINDA YAZILMIŞ KİTABLAR HAQQINDA

Açar sözlər: *Üzeyir Hacıbəyli, latın və kirill qrafikası, sərəncam, muğam.*

Son zamanlar kitablara maraq nisbətən azalsa da, oxucuların yeni nəşrlərə marağı azalmayıb. Şəhərimizin küçələrində olan köşklərdə kitablara gördükcə, bəzən sevinir, bəzən də kədərlənirəm. Sevinirəm ki, loru dildə desək, kitablarımız «ayaq tutub» yeriyir. Kədərlənirəm ki, keçmiş Sovetlər birliyində tapılmayan kitablarımız artıq ucuz qiymətə satılır və yaxud dəyəri olmayan əşya kimi hədiyyə verilir. Əsas odur ki, kitablara qiymətsiz əşya kimi tullanır. Nə isə şükürlər olsun ki, kitablarımız boldur və istədiyimiz hər bir nəşri tapmaq imkanımız var. Kitab dükanlarına girəndə mən hər bir kitabı diqqətlə nəzərdən keçirirəm. Bu kitablara rəflərdə sanki öz oxucularını gözləyir. Sıra ilə düzülmüş kitablara göz oxşayır. Sanki, «bizi alın və oxuyun» - deyir bu kitablara.

Lakin etiraf etməliyəm ki, biz musiqiçilər kitab sarıdan çox korluq çəkirik. Elə nəşrlər var ki, hər bir musiqiçinin stolüstü kitabı olmalıdır. Çox təəssüflə deməliyəm ki, həmin kitablara nəinki yoxdur, hətta çapdan çıxmır. Yaxşı olardı ki, S.Qasımova və N.Bağırovun Orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün dərslik sayılan «Azərbaycan Sovet musiqi ədəbiyyatı» kitabı yeni nəşrdə, yeni əlifbada (latın əlifbası nəzərdə tutulur), yeni ad ilə (artıq sovet sözünə ehtiyac yoxdur, çünki, biz müstəqil dövlətlik) çapdan çıxaydı. Belə olduqda nəşr ediləcək «Azərbaycan (sovet) musiqi ədəbiyyatı» kitabı respublikamızda bu sahədə yazılmış ilk dərslik hesab olunardı. Bu dərslikdə əsasən Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin əsas inkişaf mərhələləri şərh olunmaqla yanaşı, eyni zamanda respublikamızda və onun hüduqlarından kənarda tanınmış görkəmli Azərbaycan bəstəkarlarının həyat və yaradıcılığı çox gözəl şəkildə işıqlandırılıb. Bu kitabdən Azərbaycan musiqisi ilə maraqlanan və yaxud Azərbaycan musiqisini sevən və dəyərləndirən bütün oxucular da istifadə edə bilərlər. Mən ümid edirdim ki, artıq bu kitabın 2-ci və 3-cü cildləri də

yazılacaq, lakin ümidlərim boşa çıxdı. Artıq bir sıra görkəmli bəstəkarlarımız dünyalarını dəyişiblər. Lakin onlar haqqında yetərinə və ətraflı məlumat yazılmayıb.

Jurnalist Fazil Rəhmanzadənin «Adın yadigar qalsın» kitabı da olduqca maraq doğurur. Qeyd etməliyik ki, jurnalist F.Rəhmanzadənin öçerkləri, eyni zamanda müxtəlif səpkili publisist yazıları xüsusilə maraq doğurur. Müəllif rəngarəng yazılarını əsasən «Jurnalistin cib dəftərindən» rubrikası ilə təqdim edir. Bu kitabda Azərbaycanın görkəmli elm, mədəniyyət, ədəbiyyat və incəsənət xadimləri ilə yanaşı respublikamızdan kənarda yaşayıb-yaradan azərbaycanlı ziyalılarla bağlı söhbətlər və s. məlumatlar başlıca yer tutur. Kitaba rəyi Rəfail Hüseynov yazmışdır. O, çox gözəl qeyd etmişdir ki, «Moskvada və eləcə də bir sıra ölkələrdə tanınmış və şöhrət qazanmış alimlərin həyat və yaradıcılığı haqqında danışılarsa halda, respublikamızda daha yaxşı tanımağa soyuqluq göstərmələri ürək ağrıdır». Bu həqiqətdə belədir. Mən rəyçi, hikmət sahibi Rəfail Hüseynovun fikri ilə tam şəkildə razıyam. Yaxşı olardı bir çox jurnalistlərimiz Bakıdan uzaqda yaşayan həmyerlilərimizin yaradıcılıq fəaliyyətlərini qələmə alıb, bizə yaxından tanıtdırsınlar. Kitabda eyni zamanda görkəmli bəstəkar və dirijor, xalq artistləri Əfrasiyab Bədəlbəyli, Fərhad Bədəlbəyli, Gürcüstanın xalq artisti Vaxtanq Kikabidze və s. kimi görkəmli şəxslər haqqında danışılır. Ümidvaram ki, bu kitab oxucuların informatik məlumatını daha da zənginləşdirəcək, dünyagörüşünü artıracaq, gələcək nəslin formalaşmasında böyük rol oynayacaqdır. F.Rəhmanzadənin bu kitabında Azərbaycanın sözün əsl mənasında ziyalılarla bağlı söhbətləri başlıca yer tutur.

Nazim Bağirovun «Musiqinin elementar nəzəriyyəsi» kitabını nəzərdən keçirirəm. Bu kitaba hal-hazırda nə qədər ehtiyac var. İstər musiqi məktəbləri, istərsə də Musiqi Kollecləri bu kitabdan uzun illərdir ki, bəhrələnir, geniş surətdə istifadə edirlər. Bu kitabı bütün musiqiçilər həsrətlə əldə etmək arzusundadırlar. Gəlin görək bu mümkündürmü? Əsla yox! Yalnız kitabxanalarda köhnə nəşrdə, kirill əlifbasında axtarıb, tapmaq olar. Çünki, indiyə qədər bu kitab yeni nəşr üzə görməyib. Bu dərslərdə intervallar, oktavaların adları və yazılışı, bir sözlə bütün nəzəriyyə sistemi çox gözəl şəkildə işıqlandırılıb.

S.Rüstəmovun «Azərbaycan xalq rəngləri» kitabından rənglər çalınır və əzbər surətdə öyrədilir. Deməli, buradan belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, Səid Rüstəmovun «Azərbaycan xalq rəngləri» kitabına da tələbat olduqca böyükdür. Məhz rənglərin sayəsində muğam ifaçıları xanəndələr müəyyən fasilə əldə edirlər. Musiqi dilində biz buna pauza deyirik. Bildiyimiz kimi, xanəndələrimiz dəstgah oxuyarkən şöbə və guşələr

arasında rənglər, diringələr çalınır. Məhz rənglərin sayəsində xanəndələrimiz bir qədər dincəliirlər desək, yanılmarıq.

İndi isə bir sıra yeni nəşr olunmuş kitablar qarşımdadır. Hər dəfə yeni nəşr görəndə sevincimin həddi-hüdudu olmayır. Son zamanlar yeni kitabların tez-tez çapdan çıxması bir sıra oxucu kimi məni də sevindirir.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyevin «Azərbaycan dilində latın qrafikası ilə kütləvi nəşrlərin həyata keçirilməsi haqqında» 12 yanvar 2004-cü il tarixli sərəncamı ilə nəşr olunan və ölkə kitabxanalarına hədiyyə edilməsi biz oxucuları olduqca sevindirir. Artıq gələcək nəsillər Azərbaycan ədəbiyyatının klassiklərini tanımaqla yanaşı, öz bilik və bacarıqlarını bütün sahələrdə daha da dərinlən artıracaqlar.

Ümumilikdə belə nəticəyə gəlmək olar ki, oxuculara təqdim olunan bu kitablar olduqca vacib və zəruridir. R.Zöhrabovun «Azərbaycan zərbi muğamları» xanəndələr arasında geniş yayılmalı və təbliğ olunmalıdır. Hər bir xanəndə, əsasən də tələbələr bu kitabdan çox gözəl bəhrələnmə bilərlər. Burada ifaçılar üçün müxtəlif priyomlar əldə etmək məqsədi ilə müəyyən nüanslar və imkanlar göstərilir. Eyni zamanda bütün muğam boyu ifaçının ustalıq nəticəsində zərbi-muğamlar öz inkişafı yolunda yeni-yeni keyfiyyətlər əldə edib. Əlbəttə, bu incəliklər hal-hazırda da dinləyicilərə böyük estetik zövq verir.

Nazim Bağirovun «Musiqinin elementar nəzəriyyəsi» dərsliyindən müəllimlər bəhrələnir, məhz bu kitabın əsasında proqramlar tərtib edilərək ev tapşırıqları verilir. Həmin işin nə qədər zəruri olduğunu müəllimlər çox yaxşı dərk edirlər. Bu kitabın sayəsində uğurlu dərslər həyata keçirilir.

«Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» fənni – musiqişünaslıq elminin öyrənilməsində mühüm fənnlərdən biri sayılır. Burada tələbələrə – hər səsdən ladın, məqamın qurulması və S.Rüstəmovun «Azərbaycan xalq rəngləri» kitabından rənglərin çalınması tələb olunur. Məşğələlər zamanı hər zaman nəzəriyyəni danışdıqdan sonra müxtəlif səslərdən ladı qurmaq, tetraxordları göstərmək lazım gəlir. Ritmin dəqiqliyini onlara başa salmaq, rənglərə qulaq asaraq onu qavramaq, sonra ritmi dəqiqləşdirərək ifa etmək lazımdır. Başqa ixtisaslara nisbətən xalq çalğı alətləri şöbəsinin tələbələri əldə etdiyi biliyə əsaslanıb çalğıni tez mənimsəyirlər. Çünki, onlar muğamları öyrənirlər. Buradan belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, digər şöbənin tələbələri də muğamları lada əsasən qurub, mahnıların hansı muğama aid olduğunu müəyyən edə bilərlər. Əlbəttə, bu çox böyük irəliləyiş və böyük addımdır. Hər dəfə dərsin gedişi zamanı neçə ladın əsas və neçəsinin əlavə olduğunu tələbələrə xatırlatmaq. Azərbaycan musiqi-sində 7 əsas lad var: 1.

«Rast», 2. «Şur», 3. «Segah», 4. «Şüştər», 5. «Çahargah», 6. «Bayatı-Şiraz», 7. «Humayun». Azərbaycan xalq mahnıları, rəqs havaları və s. kimi musiqi formalarının çoxu «Şur» və «Segah»da qurulmuşdur.

Nəticə olaraq adlarını sadaladığımız kitabların latın qrafikası ilə nəşri ümumilikdə gənc nəslin musiqi mədəniyyətimizin daha dərindən qavramasına və mənimsəməsinə səbəb olacaqdır.

Ədəbiyyat siyahısı

1. S.Qasimova, N.Bağirov «Azərbaycan Sovet musiqi ədəbiyyatı». Bakı, Maarif nəşriyyatı, 1984.
2. R.Zöhrabov. «Azərbaycan zərbi muğamları». Bakı, «İşıq», 1986
3. F.Rəhmanzadə. «Adın yadigar qalsın». Bakı, «İşıq» nəşriyyatı
4. N.Bağirov. «Musiqinin elementar nəzəriyyəsi». Bakı
5. Ü.Hacıbəyov. «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı 1945 və 1957 rus dilində

РЕЗЮМЕ

Агасалим Абдуллаев

В статье подчеркивается важность перепечатывания латинской графикой некоторых значимых книг постсоветского периода.

Ключевые слова: *Узеир Гаджибейли, латинская, кириллица графики, указ, мугам.*

СУММАРЬ

Азасалим Абдуллаев

Тщис артигле ис девотед то импортанье оф репринтинэ ин латин, кирил алпшабетс соме меанинэфул бокс оф постсовет период.

Кей-вордс: *Узеир Щаджыбейли, латин анд кирил алпшабетс, ордер, муьам.*

Ряйчиляр: АМК-нын профессору Малик Гулийев;
Досент Аббасгулу Няъяфзадя.

Rasim QULİYEV

Əməkdar müəllim, AMK-nın dosenti

BƏHRAM MANSUROVUN İFAÇILIQ SƏNƏTİ

Açar sözlər: *Tar, Bəhram Mansurov, muğam, ifaçılıq sənəti.*

Hələ çox qədim zamanlardan yaranan incəsənət və onun xüsusi mühüm sahəsini təşkil edən musiqi mədəniyyəti ictimai dəyişikliklərin təsirinə məruz qalaraq müxtəlif formalarda bizim günlərə qədər yaşamış, böyük təsir qüvvəsinə malik olmuşdur. Musiqi sənətinin əsasını təşkil edən musiqi folkloru nümunələri hər bir xalqın bədii-estetik təfəkkürünü, musiqi – ifaçılıq qabiliyyətini nümayiş etdirməkdə çox böyük rol oynamışdır.

Klassik irs, əsl xalq yaradıcılığı nümunələri ədəbiyyat, musiqi, rəsamlıq incəsənət xadimlərimizin ilham mənbəyi kimi mühüm əhəmiyyətə malik olmuşdur.

Əlbəttə, xalq yaradıcılığından, onun bədii-estetik mahiyyətindən söhbət açarkən ilk növbədə sənətkarlıq baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edən məsələlərə diqqət yetirmək lazım gəlir. Çünki incəsənətin müxtəlif sahələrində, o cümlədən musiqi sahəsində inkişaf və tərəqqi xeyli dərəcədə folklorun ideya-estetik istiqamətlərindən, janr xüsusiyyətlərindən asılı olur.

Həqiqətən də bədii-estetik inkişafı, professional musiqi sənətinin problemlərini – bəstəkar yaradıcılığını, ifaçılıq sənətini musiqi folklorundan ayrı təsəvvür etmək doğru olmaz. Çox böyük tarixi inkişaf yolu keçmiş Azərbaycan xalq musiqisi, musiqi folkloru nümunələri də bəstəkarlarımız, milli musiqi ifaçılarımız üçün tükənməz ilham mənbəyi olmuşdur.

Görkəmli sənət fədailəri, ustad tarzənlərimiz “milli musiqi çeşməsi”nin hər damlasından bəhrələnərək, öz ifaları ilə musiqi ifaçılığı məktəbinin formalaşması üçün möhkəm zəmin yaratmışlar. Qurban Pirimov, Əhməd Bakıxanov, Bəhram Mansurov və s. kimi sənətkarlarımız fərdi virtuoz ifa tərzii ilə instrumental ifaçılıq sənətinin inkişafına yeni “yollar” açmışlar. Onların həyat və yaradıcılıqlarının xüsusi tədqiqat obyektinə çevrilməsi həqiqətən sənətsüənslilik elmimizin inkişafı və gənc musiqiçi kadrların milli ənənələr əsasında yetişib formalaşmaları

baxımından böyük əhəmiyyətə malikdir.

Tar Azərbaycan xalqının milli ruhunu canlandıran, Azərbaycan musiqisinin özünəməxsusluğunu, təkrarolunmazlığını, incəliyini tərənnüm edən və bütün dünyada tanıdan milli musiqi alətimizdir. Tar eyni zamanda xalqımızın ən çox sevdiyi və əsrlərdən bəri məhəbbətlə qoruyub saxladığı musiqi alətlərindən biridir. Elə bir adam tapılmaz ki, tarın səsinin seyrinə düşməsin, onun sözsüz nəğmələrini dinləməsin. İstər qocaman sənətkarlarımızın, istərsə də gənc tar ifaçılarının bu gözəl çalğı alətində yüksək ifaçılıq məharəti göstərməsi onu dinləyənləri sevindirir, ruhlandırır, qəlbləri iftixar hissi ilə döyündürür. Bu aləti dilə gətirənlərin ifasında tar keçmişimizdən, bu günümüzdən və işıqlı gələcəyimizdən xəbər verir. Yəni, “tar dünən, bu günün və sabahın aparıcı çalğı alətidir”- desək, heç də yanılmırıq.

Tar müasir dövrümüzdə musiqi aləmində Avropa musiqi alətləri ilə eyni pillədə dayanır. Bu alətin bədii-texniki imkanlarını beynəlxalq miqyasda tanıdan tarzənlərimizdən mərhum sənətkarlarımız H.Məmmədovun, Ə.Dadasovun, Ə.Bakıxanovun, B.Mansurovun zəhmətlərini xatırlamaq günah olardı. Onlar həm ifaçı, həm də müəllim kimi gənc nəslin estetik tərbiyəsinin formalaşmasında, dinləyicilərin zövqünü oxatmaqda ciddi səylər göstərmişlər. Musiqimizin inkişafında zəhmət çəkən insanları heç vaxt unutmaq olmaz.

Böyük ürək, fitri istedad, qayğıkeşlik, dəqiqlik, sənət eşqi, inam və vətənpərvərlik kimi gözəl insani keyfiyyətlərə malik olan görkəmli tarzən Bəhram Mansurov Azərbaycan xalq musiqisini ürəkdən sevən və onun keşiyində sədaqətlə duran sənətkarlarımızdandır. Azərbaycan musiqi həyatında B.Mansurovun göstərdiyi xidmətləri cox şaxəlidir. Muğamların gözəl bilicisi kimi solo ifası ilə onlara yeni “həyat” bəxş etmişdir. O, öz texniki ustalıqına həmişə güvənərək, alətin hər bir sirlərinə qadir olan sənətkar kimi onu bütünlüklə iradəsinə tabe etməyi bacarmışdır.

Kamil sənətkar xalq musiqi nümunələrinin nota salınıb çap olunması işlərində də yaxından iştirak etmiş, bəstəkar Nəriman Məmmədovun “Rast” və “Çahargah” kimi irihəcmli, monumental muğamların tam dəstgah şəklində nota yazılmasında fəal, aktiv iş aparmışdır. Onun müşayiətçilik sahəsində, klassik üçüldə tam, mükəmməl ansambl yaratması da fəaliyyətinin mühüm sahəsinin təşkilidir.

B.Mansurovun yaradıcılığının ən böyük hissəsi isə onun solist-konsertmeyster kimi opera və balet teatrında qazandığı nailiyyətləri ilə ölçülür. Muğam operalarında B.Mansurovun ifası qəhrəmanlarının hiss və həyəcanlarının əsas hissəsini əhatə edir. Tarla orkestr partiyası arasında üzvi əlaqə yaranır. Qurban Pirimovdan sonra o, bu sahədə yüksək səviyyəyə qalxmış yeganə tarzəndir. O, muğam operalarında

müvəffəqiyyətlə çıxış etmiş onlarca müğənnilərimizi yetişdirmişdir. Eyni zamanda özü də mahir ustad olaraq, zəngin yaradıcılıq təcrübəsi əldə etmişdir. B.Mansurov deyirdi ki, "... mənim tarzən kimi tanınmağında xalq musiqimizin və muğam operalarımızın böyük təsiri olub. Mən fəxr edirəm ki, böyük bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyovun həmişəcəvən "Leyli və Məcnun" operasını 50 ilə yaxındır ki, öz tarımnda müşayiət edirəm" (B. Mansurovun şəxsi arxivi).

Teatrda ki işi ilə yanaşı, B.Mansurov konsert ifaçısı kimi də fəaliyyət göstərirdi. 1930–cu illərdən başlayaraq, sistemli şəkildə Azərbaycanın bir çox tanınmış xanəndələri ilə çıxışlar edirdi. Görkəmli xanəndə Cabbar Qaryağdı oğlu ilə 1931–ci ildəki konserti yaradıcılıq yoluna yeni qədəm qoymuş tarzən üçün böyük uğur idi. Hər tarçalana C.Qaryağdı oğlu kimi professional improvizatorluq bacarığına malik sənətkarı müşayiət etmək nəsis olmurdu. İstedadlı xanəndənin tələblərinə cavab verən ifa göstərmək B.Mansurov üçün ciddi məsuliyyət idi. Solo ifadan fərqli olaraq, müşayiət tarçalandan ikiqat artıq musiqi duyumu və ifa bacarığı tələb edir. Həm xanəndəyə, onun oxuma tərzində improvizə üsullarına tabe olmaq, onu "izləmək", həm də öz fərdiliyini, alətin texniki imkanlarını yeri gəldikdə üzə çıxarmaq müşayiətçinin ciddiyyət, dəqiqlik və diqqətinin göstəricisidir. Bu qabiliyyətə malik olan B.Mansurov üçün C.Qaryağdıoğlu ilə yaradıcılıq birliyi böyük məktəb oldu.

On dan sonra digər tanınmış xanəndələrimiz, Azərbaycan muğamının inkişafında misilsiz zəhmətləri olan Seyid Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov kimi sənətkarlarla iş birliyi B.Mansurovun akkompaniatorluq təcrübəsində yeni səhifələr açdı. Müxtəlif oxuma üslubuna məxsus xanəndələrlə çalışarkən onların fərdi xarakterinə, səs tembrinə, improvizə ustalığına ehtiyatla, eyni zamanda yüksək professionallıqla yanaşmaq B.Mansurovun ifasının zəngin çalarlılığını üzə çıxarırdı. Məhz bu xüsusiyyətləri onun müşayiətini eşidən dinləyicilərin yaddaşına həkk olunmuşdur.

Hələ keçən əsrin 20–ci illərindən başlayaraq, Azərbaycanda konsert silsilələri musiqi sənətinin təbliğində aparılan ən önəmli addım kimi qiymətləndirilirdi. Bu işdə yalnız solo ifaçılar deyil, eyni zamanda müxtəlif musiqi kollektivləri də yaxından iştirak edirdilər. Milli musiqimizin təbliğatçıları sayılan xanəndə və sazəndələrimiz, solo tar ifaçıları zavod, fabrik, neft mədənləri, kolxoz tarlalarında sistemli konsertləri ilə xalqın işgüzar həyatına rəng qatır, insanların zəhmətsevərliyini öz istedadları, ifaları ilə qiymətləndirirdilər. B.Mansurov da Azərbaycan musiqi sənətinin qabaqcılları sırasında olaraq, incəsənətimizin təbliği və inkişafı ruhu ilə yaşayan şəxsiyyət kimi hər zaman çıxış etmişdir. Öz ifası ilə bu xeyirxah işdə aktiv iştirak edərək, respublikamızın bir çox rayonlarına konsert səfərlərinə getmişdir.

Bu səfərlərdən biri də 1939-cu ildə məşhur Samur-Dəvəçi kanalının açılışı ilə bağlı keçirilən tədbir idi. Bülbülün rəhbərliyi ilə təşkil olunmuş konsert proqramında B.Mansurov da yorulmadan öz ifaçılıq məharətini nümayiş etdirmişdir. İran səfəri də bu cəhətdən böyük maraq doğurur. 1941 və 1944-cü illərdə tərzən İranda olarkən Azərbaycan Opera Teatrının və Dövlət Filarmoniyasının məşhur artistlərini müşayiət etmiş, İranın musiqisi və ifaçılıq sənəti ilə yaxından tanış olmuşdur. Qeyd edək ki, İrana birinci səfəri iki ay, ikinci səfəri isə dörd ay davam etmişdir. İranın bir çox tanınmış xanəndələrini dinləyən B.Mansurov o dövrün əfsanəvi xanəndəsi sayılan Əbülhəsən xan İqbalın da səsinin vurğunu olmuşdur.

Böyük Vətən müharibəsi illərində B.Mansurov bütün musiqi ictimaiyyəti nümayəndələri kimi ifaçılıq fəaliyyətini nümayiş etdirir. Əsasən hərbi hissələr və hospitallarda konsertlər verir. Əsgərlərin vətənpərvərlik ruhunu artırmaq üçün bütün yaradıcı imkanlarını əsirgəmir. Onların qarşısında ürəkoxşayan, qəlbləri titrədən ifasını göstərir. Daha çox keçmiş sovetlər dönmində Azərbaycanın hüduqlarından kənarda çıxışlar edirdi. Şimali Qafqazda hərbi döyüşlərin qızgın keçdiyi bölgələrdə xanəndələrdən H.Zülalov və H.Haqqverdiyev kimi sənətkarların iştirakı ilə səfərlər təşkil edirdi. Bu xidmətlərinə görə B.Mansurov elə müharibə illərində müxtəlif orden və medallarla təltif olunur.

Müharibədən sonrakı illərdə də istedadlı tərzən konsert ifaçılığını davam etdirir. Məhz bu sahədəki xidmətlərinə görə 1954 və 1956-cı illərdə respublikanın əməkdar mədəniyyət işçisi kimi fəxri adlardan birinə layiq görülür.

Ümumiyyətlə, B.Mansurovun ifaçılıq fəaliyyətini 2 istiqamətə ayırmaq olar: solo – muğam ifaçısı və müşayiətçi tərzən kimi. Qeyd edək ki, hansı alətdə ifa etməsindən asılı olmayaraq, hər bir ifaçı daha çox öz sənətkarlığını bir istiqamətdə formalaşdırmaq bacarığına yiyələnir. Bu baxımdan isə Bəhram Mansurov istisna tərzəndir. Çünki o, hər iki istiqamətdə fərdi ifası ilə seçilərək, çoxşaxəli yaradıcılığını inkişaf etdirmişdir. Bu cəhət böyük zəhmət, əzm və ən əsası səbr tələb edən xüsusiyyətlərə malik möhkəm təbiətli sənətkarın istedadından xəbər verir.

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovun B.Mansurovun ifaçılıq üslubunu səciyyələndirən fikrini bu məqamda yada salmaq yerinə düşərdi: “Bəhram Mansurovun əlində tar bütöv bir çalğı alətləri ansambli kimi səslənir... Həmişə tar barədə danışanda onun tembrini, koloritini, ifadə imkanlarını xarakterizə edəndə, istər-istəməz Bəhram Mənsurovu xatırlayırsan. Bir çox Azərbaycan xalq musiqiçiləri məndə təbii iftixar hissi doğurur. Ancaq Mənsurova mən xüsusilə valeh olmuşam: ona görə ki, onun ifaçılığı üçün canlı, təbii yaradıcılıq ilhamı xarakterikdir. Bəhram sarı simlə həqiqətən möcüzə yaradır” (1.s.66)

Bütün həyatı boyu tarı “körpə uşaq” kimi qolları arasında, sinəsində bəsləyən ustad tarzənin məharətli barmaqları bu gözəl aləti səsləndirməyə bilməz. Burada yalnız barmaqlar rol oynamır, ifaçının ürəyi oxuyur, dərin daxili hisləri simlərin titrəyişindən yaranan melodiyanı dilə gətirir. Bəhram Mansurovun öz üslubu, öz dəsti-xətti, öz ifaçılıq yolu var. Onun çalğısı muğamın daxili aləmini, melodik və ritmik cəhətlərini açmaq baxımından səciyyəvidir. Klassik muğamlarda hər guşəni necə çalmağı, hər xalı necə vurmağı yerli-yerində bilən ustad sənətkarın tara vurduğu ilk mizrabın səsinə B.Mansurova məxsus ifanı tanımaq mümkün deyildir. Özünəxas ifaçılıq manerası, şirin barmaqları ilə ürəkləri rəvnəqləndirən tarzən həmişə muğamlarımızın saflaşması üçün yeni yollara, ciddi axtarışlara can atmışdır. O, muğamı kamil bildiyindən xalqın min illərdən bəri yaratdığı ucu-bucağı görünməyən bu zəngin xəzinənin hərtərəfli öyrənilməsi yolunda bütün həyatı boyu çalışmışdır.

Bəhram Mansurovun ifaçılıq sənəti ustalığı və tarzənin ifası barədə milliyətçə Alman olan fəlsəfə elmləri doktoru Yurgen Elsnerin fikirləri də maraqlıdır: “Biz hələ Bakıya gəlməmişdən Bəhram Mansurovla görüşü səbirsizliklə gözləyirdik. Onun ifasında çoxlu muğam və başqa Azərbaycan xalq musiqi nümunələrini dinləyərkən, sənətinə və ifaçılıq məharətinə tamamilə məftun oldum. Onun sənəti çox yüksək səviyyədə inkişaf edib. Bəhram Mansurov ürəklə çalan, bilici, nadir sənətkardır. Tarda çalan musiqiçilər olduqca çoxdur. Lakin belə yüksək sənəti, belə virtuoz texnikanı, orijinal ifanı mən birinci dəfədir ki, eşidirəm. Bəhram Mansurovun çalğısı çox maraqlı, çox rəngarəngdir, çox ifadəli və cəzbedicidir. Bu vaxta qədər mən başqa ölkələrdə də muğamları eşitmişəm. Lakin Bəhram Mansurovun ifasında dinlədiyim Azərbaycan muğamı mənim xeyli vaxtdan bəri tədqiq etməkdə olduğum ərəb muğamlarına nisbətən daha zəngindir. Hazırda öz elmi işimlə əlaqədar olaraq Bakıdan apardığım muğamların lent yazıları üzərində çalışıram. Həmin muğamların dərin məzmunu, fəlsəfi konsepsiyasını, lad quruluşunu, ifa tərzini təhlil edib açmaq istəyirəm”.(2).

Qeyd edək ki, görkəmli alim ərəb muğamları ilə məşğul olmuş, bu sahədə bir sıra elmi işləri ilə tanınmışdır.

Bəhram Mansurov Mirzə Sadıq Əsəd oğlunun yetirməsi olmamışdır, lakin onun yaradıcılıq ənənələrini davam etdirmiş, eyni zamanda XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində yaşamış Süleyman Mansurov, Mansur Mansurov və Qurban Pirimovun ifa üslubuna yiyələnmişdir. O, bu haqda öz fikrini belə söyləmişdir: “Mən Mirzə Sadıq Əsəd oğlunu görməmişəm. Amma atamdan onun haqqında çox eşitmişəm. Deyirdi ki, Mirzə Sadıq çox gözəl, zibə çalan idi...”

B.Mansurovun xüsusi çalğı texnikası vardır. Tar alətinin imkanlarına

məxsus mizrabları – “çahar mizrab”, “əlif mizrab”, “rux mizrab”, “santur mizrab”, “qoşa mizrab”, “tərs mizrab”, “çirtiq mizrab”, “mizrab dəstkarı”, “mizrabi gülriz”, “mizrabi zirəfkən”, “zəngi -şütür” və bir sıra ştrixlər onun çalğısına bədii və təsviri boyalar, çeviklik və ifadəli xarakter verirdi. İstedadlı tarzən sağ və sol əllərin texnikasına xüsusi diqqət göstərirdi. İstifadə etdiyi trel və mordentlər, “lal barmaq”, “sürüşdürmə barmaq” (glissando), “dartma sim” (vibrasiya), “mizrabsız çalğı” kimi müxtəlif priyomlar onun ifasına effekt, dramaturji xarakter, qüdrət və qüvvət verirdi. Yuxarıda adlarını çəkdiyimiz ifa üsulları həm tarin imkanlarını göstərir, həm də ifaçıdan güclü texniki bacarıq tələb edir ki, bu da sənətkarlığın zəruri cəhətlərini səciyyələndirən əsas vasitələrdir.

B.Mansurovun çalğısında üst və alt mizrab işləmələri yüksək bədii səviyyədə səslənirdi. Bu da bildiyimiz kimi, hər alət çağısına yiyələnən ifaçının böyük ustalığı və zəhməti nəticəsində yaranır. Lakin Mansurovlar nəslinin nümayəndəsi olan B.Mansurov kimi sənətkar üçün adlarını çəkdiyimiz zəngin texniki priyomlar ciddi çətinliklər törətmirdi. O, rəngarəng, kontrastlı musiqili obrazları yüksək artistik məharəti ilə dinləyiciyə təqdim etməyi bacarırdı.

B.Mansurov atasının və əmisinin çalğısından, ona verilən tövsiyələrdən məharətlə yararlanmış, öz müasirlərinin sənəti ilə dərin, üzvi əlaqə yaratmış, bütün bunlara müşahidəçi qismində yanaşaraq, özünün fərdi üslubunu aşkara çıxarmağa çalışmışdır. Məsələn, atasının çalğısından “spiccato” adlı ştrixin ifa priyomunu mənimsəmişdir. Tez tempdə, xırda qammavari hərəkət zamanı sağ əlin iştirakı olmadan sol əlin simlərdə çalğı texnikası bu ifa üsulunu xarakterizə edir.

Melodik frazaların gözəlliyini vurğulamaq üçün tarzən mizrabla yalnız cüt simlərə toxunaraq incə ştrix səslənməsi əmələ gətirir ki, bu da böyük sənətkara məxsus ustalıqdan irəli gəlir. Çox tez-tez ikisəli səslənmə təsiri bağışlayan üsuldan da istifadə edirdi. Bu zaman cüt simlər iki müxtəlif barmaqlarla basılır ki, nəticədə sekundalı səslənmə yaranır.

Xalq musiqisinin təbliğ edənlərdən olan tarzənin repertuarının əsas hissəsini muğam təşkil edir. Özündə musiqi və poeziyanı birləşdirən muğam xalqımızın milli sərvətidir. Bu xəzinə əsrlərin, nəsillərin yadigarıdır. Nizami, Füzuli, Xaqani, Məhsəti Gəncəvi Əliağa Vahid qəzəllərinin fəlsəfi məzmununu, insan psixologiyasını, daxili aləminin musiqi ilə vəhdətini yaradaraq tarixlərin sınağından çıxmış, millətimizin əvəzsiz incisidir – muğam! Onun hər şöbəsi, hər guşəsi dərin bir ümmandır, dəryadır. Bu dəryaya baş vurmaq, onu canlandırmaq həm mürəkkəb, həm məsuliyyətli, həm də zövq bəxş edən işdir.

Alətdə çalmağı bacaran, muğamı da ifa edə bilər. Ancaq onu yaşaya və yarada bilmək hər ifaçıya nəsib olmur. Çünki muğamı yaşatmaq, onun

gözəlliyini duymaq üçün ürək lazımdır. B.Mansurov gözəl muğam ifaçısı, improvizə bacarığına malik tarzən idi. O, məhz milli ənənələrə əsaslanaraq, özünəxas ifası ilə muğamın məzmununu açmağa çalışırdı. Hər dəfə yeni xallarla, yeni bəzəklərlə öz ifasını rəngarəng edirdi. Bu xüsusiyyətinə görə də onun çalğısı yorucu olmurdu, əksinə yeni gəzişmələr, ifaçılıq priyomları ilə zəngin milli musiqi kompozisiyası eşitmək istəyənlər üçün maraq yaradırdı. İmprovizə fantaziyasına malik çalğısı muğam şöbələrinin quruluş çərçivəsindən kənara çıxmazdı. Dəqiq, lakonik ifa onun tarzən təcrübəsinə xas olan mühüm cəhətlərindən biri idi.

Bütün muğamların kamil bilicisi olan B.Mansurov “Rast”, “Mahur-hindi”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Rahab”, “Şüştər” muğamlarını daha çox sevirdi. “Çoban bayatı” isə onun xüsusi məhəbbətlə yaşatdığı muğamdır. Məhz bunun nəticəsidir ki, YUNESKO beynəlxalq təşkilatı Bəhram Mansurovun ifasında, səslənməsi bir saatdan artıq davam edən 10 muğamı-“Rast”, “Mahur-hindi”, “Bayatı-İsfahan”, “Çahargah”, “Hümayun”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-Kürd”, “Çoban bayatı”, “Şüştər”, “Nəva-Nişapur” qrammofon valına yazdırmışdır. 1967-ci ildən isə başlayaraq, YUNESKO-nun qərarı ilə Berlində, Parisdə, Bağdadda, Karakasda, Brnoda keçirilən “Birləşmiş millətlər günü”, “Xalqlar birliyi”, “Dünya islam festivalı” və başqa beynəlxalq musiqi simpoziumu və festivallarına, konqreslərə B.Mansurov da dəvət olunmuşdur.

Muğamlara dərindən bələd olan B.Mansurov onun şöbələri arasında təzad və bağlılıq əmələ gətirən musiqi nümunələri – rənglərin də yaradıcısı kimi tanınır. Hər ifaçı rəng bəstələyə bilməz. Rəng – şifahi ənənəli professional musiqi janrıdır. Rəng aid olduğu muğam şöbəsinin melodik xəttini əhatə etməli, növbəti şöbə üçün hazırlıq vəziyyəti yaratmalıdır. B.Mansurovun rəngləri melodikliyi, lirik xarakteri ilə seçilir. Zəngin fantaziya bacarığı, eyni zamanda dəqiq metroritmə əsaslanan rənglər muğamın improvizə xüsusiyyətinə tabe olaraq 6/8 vəznində yazılmışdır. Ümumiyyətlə, Azərbaycan xalq musiqi nümunələri üçün bu ölçü xarakterikdir. Şifahi ənənəli professional musiqi nümunəsi olan rənglərin quruluş xüsusiyyətlərini mənimsəyərək geniş yaradıcılıq fantaziyasına malik olan B.Mansurov bu janrda bir sıra melodiyların müəllifidir. Rast, Şur, Mahur-hindi, Bayatı-Şiraz, Şüştər və s. ladlar əsasında bəstələdiyi rəng nümunələri xüsusilə diqqəti cəlb edir.

Bəhram Mansurovun ifaçılıq sənəti haqqında yazmaqda onun gördüyü işləri əhatəli şəkildə açıqlamaq qeyri-mümkündür. Çünki onun musiqinin hər sahəsində olduğu kimi, ifaçılıq sənətində də əvəzolunmaz xidmətləri bir məqalə çərçivəsinə sığmayacaq qədər çoxdur. Zəngin yaradıcılıq fantaziyasına, dərin, emosional çalğıya, özünəməxsus, texniki ifa tərzinə malik olan sənətkarın yaradıcılıq yolunu davam etdirən tarzənlərdən

Elxan Mansurov, Vamiq Məmmədəliyev, Valeh Rəhimov və başqalarının adlarını qürurla çəkə bilərik. Onlar müasir dövrümüzdə tar sənətinin incəliklərini, onun keçmişlə bağlı varislik əlaqələrinin böyük ustalıqla saxlanması böyük səy göstərirlər. B. Mansurov kimi həm tarzən və həm də tar müəllimi olaraq fəaliyyətlərini davam etdirirlər.

Qeyd edək ki, bu il özünəməxsus və mahir çalğısı ilə şöhrət qazanmış tarzən Bəhram Mansurovun 100 illik yubileyi qeyd olunmuşdur. Sizə təqdim olunan məqalə onun yaradıcılığı və Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafı, təbliğ olunmasında göstərdiyi zəhmətləri qarşısında bir “damla”dır. Əsl musiqi əsəri, milli musiqi nümunəsini yaratmağa və yaşatmağa çalışan sənətkar kimi B.Mansurov həmişə xalqımızın hörmətlə yad edəcəyi tarzəndir. Onun sənəti tələbkar dinləyicilərimizin zövqünü oxşayan, onlara ilham verən, gah kədər hissi yaradan, gah da sevinc hisləri ilə gözləri yaşardan qəlblərdə yaşayacaqdır. Neçə-neçə ifaçılar nəslə yetişsə də, Bəhram Mansurovun çalğısı ölməzliyi ilə ürəklərdə daima yaşayacaq, qədərbilən, sənətsevər xalqımızın hörmət və məhəbbətinin ən uca zirvəsində dayanacaqdır.

Ədəbiyyat siyahısı

1. F Əmirov. Musiqi düşüncələri. Bakı, 1971, səh. 66
2. Э.Абасова. Тарист Бахрам Мансуров. «Советский композитор» Москва, 1977
3. Ə.İsazadə və X.Quliyev. Bəhram Mansurov. İşıq, 1982

РЕЗЮМЕ

Расим Гулиев

Исполнительское искусство Бахрама Мансурова

Владея своеобразной исполнительской практикой Бахрам Мансуров играл неизмеримую роль в формировании нашей музыкальной культуры. Его творческая сфера широко. В этой статье известный тарист характеризуется как исполнитель сольных концертов, как аккомпаниатор и как мугаматист.

Ключевые слова: *тар, Бахрам Мансуров, мугам, исполнительское искусство.*

SUMMARY

Rasim Guliyev

Bahram Mansurov's activity as an exponent

Tar player Bahram Mansurov, who owns a peculiar manner of playing tar, with his valuable merits had an irreplaceable role in the development of our musical culture. His creativity sphere is very large. In this article a distinguished tar player is described as solo player in concerts, accompanist and mugham performer.

Key words; *tar, Bakhram Mansurov, mugam, the art of performance.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Məlik Güliyev;
AMK-nın müəllimi V.Rəhimov.

Rafiq MUSAZADƏ
*Sənətsüinaslıq namizədi,
AMK-nın dosenti*

GÖRKƏMLİ TARZƏN VƏ PEDAQOQ ƏHMƏD BAKIXANOV

Açar sözlər: *muğam, «Dügah», cədvəl, Mirzə Fərəc.*

Azərbaycan muğam musiqi mədəniyyəti xadimləri arasında zəmanəmizin gözəl pedaqoqu, görkəmli tarzən, kamil muğam bilicisi Əhməd Bakıxanov şərəfli bir yer tutur. Əhməd müəllim ömrünün sonuna qədər klassik muğam irsimizə sadıq qalmış, onu daim təkmilləşdirib, inkişaf etdirmişdir. O, xalq musiqisinin təbliğini özünün ifaçılıq sənəti və pedaqoji təlimi ilə həyata keçirmişdir. Əhməd müəllim muğam janrının sirlərini nəinki ortalığa çıxarmış, həm də lad-intonasiya baxımından bir-biri ilə ciddi fərqlənən muğamların rəngarəng musiqi çalarlarını, melodialarını professional tarzən kimi məharətlə ifa etmişdir.

«Əhməd müəllim özü deyirdi ki, mən keçmiş ənənələrə, klassik ifaçılıq sənətinə, görkəmli musiqiçilərin və xanəndələrin bizim üçün qoyub getdikləri zəngin mədəni irsə bir yaradıcı kimi münasibət bəsləməyə çalışıram. Bir də ki, axı muğam janrını dəyişməz bir şey kimi başa düşmək doğru deyildir». Odur ki, Əhməd Bakıxanov pedaqoji fəaliyyəti dövrü muğam proqramları üzərində daim işləmiş şöbə və guşələrin ayaqları və yerlərində dəqiqləşdirmələr aparmış və dəstgahların klassik üslub və formalarını qoruyub saxlaya bilmişdir.

Məlumdur ki, «Dügah» muğamı «Rast» ailəsinə aid dəstgahlar sırasında. Əhməd müəllimin pedaqoji-ifaçılıq məktəbində, yəni yaradıcılıq üslubunda bu yaxınlıq xüsusi olaraq nəzərə çarpır. Lakin bu oxşarlıq heç də bu iki muğamın emosional təsir gücünün yeknəsəq olmasına gətirib çıxartmır.

Əyani olaraq Əhməd Bakıxanovun 1930-cu illərin axırında tərtib etdiyi muğam proqramındakı «Dügah» və «Rast» muğamlarının aşağıda qeyd olunan tərkibdə şöbə və guşələri haqqında bəzi mülahizələrimizi nəzərə çatdıraq. Qeyd: Aşağıdakı cədvəllərdə altından xətt çəkilmiş şöbə və guşələr müştərək hissələrdir.

«Dügah dəstgahı»

1. Bərdaşt (şöbə)	2. Dügah (şöbə)	3. Bayatı-Qacar (guşə)
4. Qatar (guşə)	5. Ruhül-ərvah (şöbə)	6. Zəmin xarə (guşə)
7. Mavərənnəhr (guşə)	8. Şah Xətai (guşə)	9. <u>Hüseyni (guşə)</u>
10. <u>Şikəsteyi-Fars (şöbə)</u>	11. <u>Xavəran (guşə)</u>	12. <u>Əraq (şöbə)</u>
13. <u>Qərayi (guşə)</u>	14. Ayaq (koda)	

«Rast» dəstgahı

1. Bərdaşt (şöbə)	2. Rast (şöbə)	3. Üşşaq (guşə)
4. <u>Hüseyni (guşə)</u>	5. Vilayəti (şöbə)	6. <u>Xocəstə (şöbə)</u>
7. <u>Xavəran (guşə)</u>	8. <u>Əraq (şöbə)</u>	9. Pəncgah (şöbə)
10. Rak (guşə)	11. <u>Qərayi (guşə)</u>	12. Ayaq

«Rast» və «Dügah» muğamları qohum dəstgahlar kimi forma və məzmun etibarı ilə bir-birinə nə qədər yaxındırsa, onların bir neçə şöbə və guşələrinin istinad etdiyi pərdələr də muğamın müştərək lad və səs düzümünə bir o qədər mütənasib vəziyyətdə olur.

Cədvəl №2-də göstərilən «Rast» dəstgahında «Hüseyni» guşəsinə qədər olan hər üç şöbə və ya guşələr «Mayəyi-Rast»-ın istinad pərdəsinə tabedirlər.

Cədvəl №1-də verilən «Dügah» dəstgahında isə «Hüseyni» guşəsinə qədər olan şöbə və guşələrin arasında «Ruhül-ərvah» şöbəsi vardır ki, o mayə ətrafında səslənən və ona tabe olan guşələrdən fərqli olaraq özünün istinad pərdəsinə malikdir. Bundan əlavə «Dügah» dəstgahındakı «Hüseyni» guşəsinə qədər olan şöbə və guşələrin lad-intonasiyası, melodik konstruksiyası üçün işlədilən ifadə vasitələrinin müxtəlifliyi baxımından «Rast» muğamının həmin hissəyə qədər olan şöbə və guşələrindən fərqlənir.

Lakin «Hüseyni» guşəsindən sonra mənzərə dəyişir. Sanki qonşu məntəqələrdən yola çıxan iki qatar bir müddətdən sonra eyni bir məntəqədə görüşür və bir-birinə qoşularaq irəliyə doğru hərəkət edirlər. Bu misalı hər iki dəstgaha şamil edə bilərik. Cədvəl №1 və cədvəl №2-də göstərilən hər iki muğamlarda «Hüseyni» guşəsindən sonra gələn şöbə və guşələrdə nəinki öz adları, hətta oradakı musiqi fikri, melodik kompozisiyası, lad-intonasiyası, istinad pərdələri də eyniləşir. Bu da əlbəttə «Dügah» dəstgahının bir qədər özünəməxsus ifa tərzinin, intonativ təsir gücünün «Rast» dəstgahına tabe etdirilməsinə gətirib çıxardır.

Yuxarıda qeyd olunan 1-ci və 2-ci cədvəllərdən aydın görünür ki, Əhməd Bakıxanov «Dügah» dəstgahının lad-intonasiya bünövrəsini «Rast» muğamı üzərində qurur. «Dügah» dəstgahının ifası zamanı lad-intonasiya məkanının «Rast» muğamı üzərində qurulması ilk növbədə birinci və ikinci cədvəllərdə göstərilən müştərək şöbə və guşələrin olması

ilə izah edilir.

Digər tərəfdən şöbə və guşələrin spesifik ayaq xüsusiyyətləri də «Düğah»ı lad-intonasiya baxımından «Rast» muğamı ilə bağlayır.

İndi isə müəyyən müqayisə aparmaq məqsədi ilə dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə 1925-ci ildə Türk Musiqi Texnikumunun Şərq şöbəsinin muğam komissiyasının tərtib etdiyi proqramdakı «Düğah» dəstgahı ilə görkəmli tarzənlərdən Mirzə Fərəc Rzayev (1847-1927) və Mirzə Mənsur Mənsurovun (1887-1971) ifaçılıq məktəbində olan «Düğah» dəstgahının tərkibi ilə tanış olaq.

Cədvəl №3

**1925-ci il Şərq şöbəsi-muğam komissiyası
tərəfindən tərtib edilmiş proqramdakı «Düğah» dəstgahı**

1. Düğah	2. Ruhül-ərvah	3. Zəmin xarə
4. Mavərənnəhr	5. Hicaz	6. Gəbri
7. Şah Xətai	8. Sarənc	9. Düğah

Cədvəl №4

«Düğah»

M.F.Rzayev

1. Düğah	2. Ruhül-ərvah	3. Zəmin xarə
4. Naley-i-zənburi	5. Pəhləvi	6. Mənəvi
7. Mavərənnəhr	8. Hicaz-Bağdadi	9. Gəbri
10. Şah Xətai	11. Şirin-şəkər	12. Düğah

Cədvəl №5

«Düğah»

M.M.Mənsurov

1. Düğah	2. Guşeyi Bayatı-Qacar	3. Ruhül-ərvah
4. Mavərənnəhr	5. Hüseyni	6. Şikəsteyi-fars
7. Dілruba	8. Əraq	9. Zəngi-şütür
10. Rak	11. Düğaha ayaq	

Sözsüz ki, 3, 4 və 5-ci cədvəllərdə verilmiş «Düğah» dəstgahı ilə cədvəl №16-də qeyd olunmuş «Rast» dəstgahının şöbə və guşələri arasındakı müxtəlifliyin önə çəkilməsinə və hər iki dəstgahın lad-intonasiyasının özünəməxsus təsir qüvvəsinə malik olmasına diqqət yetirdikdə, onda Əhməd Bakıxanovdan fərqli olaraq 3, 4, 5-ci cədvəllərdə verilmiş «Düğah» dəstgahının cədvəl №2-də qeyd olunmuş «Rast» dəstgahından nəzərə cərpacaq dərəcədə fərqləndiyini aydın görə bilərik.

İrəlidə bu cədvəllərin hər biri haqqında geniş təhlil aparılacaqdır. Amma bizim araşdırmalarımız yuxarıda adları çəkilən sənətkarların ifasında səslənən «Düğah» dəstgahının hansının üstün və hansının aşağı səviyyədə olmasını qeyd etmək deyildir. Əsas məqsəd bu gözəl muğam korifeylərinin qoyub getdiyi musiqi xəzinəsinin sirlərini dərindən araşdırıb onun məxsusi cəhətlərini müasir və gələcək nəslə ötürməkdir.

Bizə məlumdur ki, «Düğah» dəstgahı keçən əsrin 40-cı illərindən orta ixtisas musiqi məktəblərinin muğamat proqramından çıxarılmışdır. Ona görə də məktəbin muğam şöbəsinin rəhbəri kimi Əhməd Bakıxanov bu dəstgahı nə radioya, nə qrammofon valına, nə də ki, nota yazdırmışdır. Odur ki, Mirzə Mənsur Mənsurovdan fərqli olaraq Əhməd müəllimin öz ifasında bu muğam bizə gəlib çıxmamışdır. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, araşdırmalar, axtarışlar aparıldıqdan sonra «Düğah» dəstgahını Əhməd müəllimin özünün tərtib etdiyi tərkibdə nota köçürülməsinə müvəffəq olduq. İlk mənbə kimi 1975-ci ildə çapdan çıxmış «Muğam, mahnı, rəng» məcmuəsində bəstəkar Tofiq Bakıxanovun atası Əhməd Bakıxanovun ifasından nota aldığı «Səlami» müqəddiməsindən istifadə olunmuşdur. Çünki «Səlami» müqəddiməsinin musiqi materialı demək olar ki, «Düğah» dəstgahını tam əhatə edir və bu dəstgahda ifa edilən əsas şöbə və guşələr «Səlami» müqəddiməsində də öz əksini tapmışdır. İkinci ən vacib mənbələrdən biri də Əhməd müəllimin sevimli tələbəsi, onun klassik ifaçılıq məktəbinin üslub xüsusiyyətlərinin sadıq qoruyucusu, el arasında «Kor Eyyub» kimi tanınan Eyyub Babayevin «Düğah» dəstgəhanın izahlı çalğısının audio kasset yazısı olmuşdur. Üçüncü mənbə isə Əhməd Bakıxanovun 1975-ci ildə «Melodiya» firmasının qramplastinkasına yazdırdığı «Bayatı-Qacar» muğamıdır.

Beləliklə, klassik muğam məktəbinin parlaq simalarından sayılan Mirzə Fərəc Rzayev, Mirzə Mənsur Mənsurov və Əhməd Bakıxanovun ifaçılıq xüsusiyyətləri haqqında müəyyən bilgiler verməklə biz «Rast» və «Düğah» dəstgahlarının bəzi oxşar və fərqli cəhətlərini üzə çıxarmış olduq.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı, Elm, 1969.
2. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, Yazıçı, 1985
3. Quliyev T., Bağırov Z. «Rast» dəstgahı. Bakı, 1938.
4. Quliyev T., Bağırov Z. «Düğah» dəstgahı. Bakı, 1936.

РЕЗЮМЕ

Статья «Выдающий тарист и педагог А.Бакиханов» посвящена сравнительно-му анализу исполнений мугамов «Раст» и «Дугах».

Ключевые слова: *мугам, дугах, таблица, Мирза Фарадж.*

SUMMARY

The comparative analysis of the features of mugham performance and in this terms «Rast» and «Dugah» destgahs in the coryphaeus master Ahmad Bakikhanov's school of performance was carried out in our research paper «The outstanding tar performer and teacher A.Bakikhanov».

Key words: *Mugam, dugah, schedule, Mirza Faraj.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru M.Quliyev;
AMK-nın dosenti E.Həşimov.

Şamil İsmayilov
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

MUĞAM TONALLIQLARININ TRANSPOZİSİYƏ PROBLEMLƏRİ

Açar sözlər: *Muğam, tonallıq, “şədd”, əsas kök, “dəng”*

Azərbaycan muğamlarının registr yüksəkliyi qədimdən mövcud olan məqam-pərdə sisteminin qanunlarına uyğun olaraq müəyyənlanmış qarşılıqlı münasibətlər əsasında qurulmuşdur. Ancaq bu qanunların mexanizmi tam sistem şəklində öyrənilmədiyi üçün məqamlarımızın əlaqələndirilməsində hələ də müəyyən məhdudiyyətlərlə qarşılaşırıq. Eyni zamanda bu səbəbdən bəstəkarlarımızın əsərlərində bəzən məqam münasibətlərinə uyğun olmayan keçidlərə rast gəlirik. Muğamlarımızın və muğamlara əsaslanan bəhrli musiqi nümunələrimizin (xalq və bəstəkar mahnıları, təsniflər, rənglər, rəqslər, aşiq havaları, mərasim havaları və s.) praktik ifasında və nota köçürülməsində bəzən məqam qəlibinə görə tonallığın düzgün seçilməməsi hallarına təsadüf edirik. Bu problemləri həll etmək üçün məqamların sisteməlik dövriyyəsində ötürülmüş boşluqları tamamlamaq və ümumi sistemi bərpa etmək tələb olunur. Əks halda göstərilən nöqsanlar yenə davam edəcəkdir.

Uzun illərdir ki, tədris sistemində muğamlarımız dəqiqləşmiş tonallıqlardan icra olunur və tonal dəyişikliyinə icazə verilmir. Tədris sistemindən kənar musiqi mühitində isə vokal səs problemləri ilə əlaqədar olaraq tonal dəyişgənliyi müşahidə edilir. Məlumdur ki, muğam operalarımızı müşayiət edərkən tar alətinin birinci simi “lya” (pianoda kiçik oktavanın “lya bemol” notu) tonallığına endirilir. Müəyyən anlarda muğam üçlüyünün ifasında tar kökünün “si bemol”, “lya” tonallığına endirilməsi halları olur. Ancaq bu vəziyyətdən çıxış yolu deyildir. Çünki kütləvi kollektiv ifa zamanı (ansambl, orkestr) bunu etmək mümkün olmur. Tonal dəyişgənliyi etmək qaydalarının elmi müddəası olmadığı üçün düzgün olmayan muğam tonallıqları seçilir və nəticədə ümumi ahəng qanunu pozulmuş olur.

Sual oluna bilər ki, muğam tonallıqları hansı interval münasibətləri

əsasında qurulur və nəyə görə dəyişilməzdir, bu qanunlara tam riayət olunurmu?

Zənn edirəm ki, muğam tonallıqlarının sabit qalmasının başlıca səbəbi bu mövzuda dəqiq nəzəri məlumatın olmaması ilə əlaqədardır. Əlavə olaraq natamam pərdə sistemimiz, narahat əlverişsiz pozisiyaların icra problemləri, alətlərin səslənmə keyfiyyətinin müəyyən qədər dəyişilməsi də səbəb ola bilərdi.

Muğam tonallıqlarının toxunulmazlığını yalnız xalqımızın mənəvi irsinə hörmət əlaməti olaraq “mühafizəkarlıq” kimi dəyərləndirmək doğru deyil. Əgər muğamlarımız bir-biriylə əlaqəli şəkildə müəyyən interval münasibətləriylə qurulursa, demək burada ümumi bir sistemə əsaslanma vardır. Əgər sistem varsa, onun qanunlarının dəqiq öyrənilməsi və buna riayət olunması tələb olunur. Bu qanunları necə müəyyən etmək olar?

Bunun üçün ilk növbədə muğamlarımızın hansı pərdə sisteminə əsaslanmasını, muğamlarası interval münasibətlərini, muğam tonallıqlarının köçürülmə qaydalarını, muğamların registr yüksəklikləri haqqında qədim və bugünkü məlumatları araşdıraraq. Araşdırmanı müqayisəli şəkildə, yəni eyni məqam ailəsinə mənsub olan qonşu regionların da təcrübəsini nəzərə alaraq aparacağıq.

Dinlədiyimiz çoxsaylı Türkiyə, İran, İraq məqam nümunələriylə müqayisədə Azərbaycan muğamlarının daha zil registrlərdə ifa olunması, diapazon genişliyi diqqəti cəlb edir. Bəzi muğamların iki oktavadan da geniş həcmdə ifa olunması yalnız Azərbaycan muğam ənənələrinə məxsusdur. Buna səbəb olan müxtəlif amillərlə yanaşı Azərbaycanın təbiətini, tarixi-coğrafi mövqeyini, ənənələrini və mənşəyini də qeyd etməliyik.

Muğamlarımızda diapazon genişliyi vokal ifaçılıqla, xanəndə sənətiylə əlaqədardır. Tarix boyu xanəndələrimiz geniş səs imkanları ilə şan-şöhrət qazanmış, dinləyiciləri təəccübləndirmişlər. Bu diapazonun tələblərinə cavab verən və muğamlarımızın spəsfik xüsusiyyətlərini lazım olan səviyyədə tərənnüm edə bilən musiqi aləti hansıdır?

Əlbəttə ki, tar. Milli musiqi alətlərimizin sırasında tar aləti muğamlarımızın əsas spəsfik xüsusiyyətlərini, milli koloriti özündə əks etdirə bilən daha münasib alət olaraq seçilmişdir. Tar alətinin muğam söyləməsi, muğam dili Azərbaycan muğamlarının əsas meyarı, əsas ölçü vahidi kimi qəbul olunmuşdur. Bu səbəbdən xanəndəlik sənətinin tədrisi tar müşayiəti ilə aparılır. Muğam operaları tarla müşayiət olunur. Muğam üçlüyündə, xalq çalğı alətləri ansambl və orkestrlərində aparıcı, rəhbər alət tar olmuşdur. İlk dəfə muğamlarımızın nota köçürülməsi də məhz tar ifaçılığından götürülmüşdür. Demək muğam ifaçılığında tarın aparıcı mövqeyi danılmazdır. Beləliklə, muğam nəzəriyyəsinin təhlili zamanı tar

alətinə istinad etməliyik.

Ümumiyyətlə, ta qədimdən kamil musiqi alətlərinin səs diapazonu əsasən xanəndə səsinin həcmi əhatə edən quruluşda düzəldilirdi. O cümlədən tar alətinin səs diapazonu kiçik oktavanın “do” səsinə, ikinci oktavanın “sol”-“lya” səsinə qədərki məsafəni əhatə edir. Bu diapazon əsas istinad pərdəsi olan “Rast” (“Yekgah”) ətrafında mərkəzləşdirilir. Böyük musiqişünas alim Əbdülqadir Marağalının musiqi risaləsindən (“Əbdülqadir Marağai” Z.Səfərova) alınan təhlilə diqqət edək: -Düghah”ın başlanğıcını “do”dan yox, “fa”dan etmişik, çünki “fa”dan “do”ya qədər melodiyanın daha gözəl ifası mümkündür. Yuxarı tərəfdən isə gəzişməyə imkan yaranır. [11.]

Əbdülqadir bu məlumatda əsas istinad pərdəsi olan “Rast” (“Yekgah”) üçün “fa” səsinin daha münasib olduğunu qeyd edir. Bu gün “Rast” məqamının Şərq ölkələrinin əksəriyyətində cüzi fərqlə “fa”-“fa diyez”-“sol” tonallıqlarından ifa olunması qədim ənənənin əsaslı olduğuna bir dəlildir.

Azərbaycanda “Rast” məqamı fortepianoya görə “fa diyez” tonallığına köklənir, ancaq “sol” notu kimi hesab olunur. Tarın açıq sarı simi “sol”-“Rast” tonallığını ifadə edir. Deməli əsas istinad pərdəsi olan “Rast”a dayaqlanması digər məqamlar növbələşməlidir. Ancaq bu qaydaya əməl olunurmu? Tam şəkildə yox. Səbəb nədir?

Bu suala cavab vermək üçün muğamlarımızın qədim və indiki ifa tonallıqlarını araşdıraq. Klassik muğam ifaçılarımızın qrammofon vallarını dinləyirik. Cabbar Qaryağdıoğlu, Keçəcioğlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, İslam Abdullayev, Məcid Behbudov, Şəkili Ələsgər, Seyid Mirbabayev, Malıbəyli Həmidin milli üçlük ilə ifa etdiyi muğam tonallıqları bugünkü göstəricilərlə demək olar ki, eynidir. Həmin tonallıqları qeyd edirik (“fa diyez” notu- “sol” hesab olunur.)

1. “Rast”, “Şur”, “Bayatı-Şiraz” - “sol”
2. “Bayatı-Kürd” – instrumental-“lya-fa”, “Mirzə Hüseyn Segahı” - “lya”
3. “Bayatı-Qacar” – “si bemol”
4. “Xaric Segah” – “si”
5. “Rahab” – instrumental-“do-sol” , “Çahargah”- “do”, “Mahur-hindi” -“do”
6. “Humayun” – “re mücənnəb-si bemol”
7. “Zabul-Segah” – “sol-mi”
8. “Orta-Mahur” – “fa”
9. “Rahab” vokal -“sol-re”, “Bayatı-kürd” vokal- “sol-mi bemol”
11. “Şüştər” - “do-sol”, “Qatar”- “do” , “Çoban-bayatı”- “do-sol”, “Kürdü-Şahnaz” - “do-si bemol”, “Rahab” – vokal- “do-sol”

Göstərilən muğamları təbəqələrinə görə (bu istilahın qədim mənasında) qruplaşdırmaqla bu cəmin bir yox, iki ümumi-kökə əsaslandığını aşkar edirik. “Şur” və “Rast” muğamlarının qərargahı tarın açıq sarı siminə-“sol” notuna (pianoda kiçik oktavanın “fa-diyez” notu) əsaslanır. Hər iki muğamın eyni tonallığa əsaslanması muğamın nəzəri qanunlarına görə düzgün sayılır. Çünki muğam sistemində “Rast”-“Şur”-“Segah” məqamlarının ardıcılığı pozulur. (Bu ardıcılıq ənənəvi olaraq İran, İraq, Türkiyə və ərəb məqamlarında və aşiq musiqisində də bir qayda olaraq eynidir.) Məntiqi nəticə alınır ki, bu iki ümumi-kökədən biri əsas olmalıdır. Müəyyən etdiyimiz iki ümumi-kök “fa”-“Rast” (pianoda kiçik oktavanın “mi” notu) və “sol”-“Rast” (pianoda kiçik oktavanın “fa diyez” notu) tonallığına əsaslanmışdır. Qalan bütün məqamlar bu iki əsas kökün müəyyən pərdələrinə istinadən törəmişdir. Tarın açıq sarı simi “fa-Rast” ümumi-kökünə əsasən “Şur” muğamının qərargahı olur. Tarın açıq sarı simi “sol-Rast” ümumi-kökünə əsaslanarsa onda müvafiq olaraq “Şur” muğamının qərargahı “İya” notuna istinad etməlidir.

Sual yaranır ki, bu köklərdən hansı əsasdır, ikitirəliyə səbəb nə idi? Əlbəttə ki, muğamları öz ətrafında daha sisteməlik qruplaşdıran ümumi-kök əsas olmalıdır. Ancaq iki ümumi-kökün yaranması həm instrumental, həm də vokal ifaçılıqla əlaqədardır.

Muğam sənətinin vokal və instrumental ifa formaları müəyyən xüsusiyyətlərinə görə fərqlənilir. Instrumental ifaçılıqdan fərqli olaraq vokal ifaçılıq canlı insan səsi ilə icra olunduğu üçün icraçının fiziki vəziyyətinin qeyri stabilliyi nəzərə alınır. Yəni, xanəndənin səs diapazon həddi heç də həmişə lazım olan nəticəni təmin edə bilmir. Səhhətin təsirindən başqa icraçının səs diapazonunun ümumi həcmi bəm, miyanə, zil (pəşxan, miyanaxan, zilxan) registrlərdən birinə daha uyğun ola bilər. Bunları nəzərə alaraq vokal ifaçıları üçün məqam transpozisiyaları düşünülmüşdür. Məqam terminologiyasında belə köçürülmələrə “şədd” deyirlər. Nümunə olaraq “Şəddi-Şahnaz” şöbəsinə, klassik Türkiyə məqamlarından “Şəddi-Ərəban” məqamını göstərə bilərik. Müasir Türkiyə və ərəb məqam nəzəriyyəsində bənzər səsdüzümünə malik olan fərqli məqamlara “Şədd məqamlar” deyilir və məqam qruplaşması kimi anlaşılar.[9.] Qədim musiqi risalələrində “şəddi-məqam” haqqında məlumatı Dmitri Kantemiroğlunun (XVII əsr) “Kitab-ı İlmül Musiqi əla Vəchil Hürufat” adlı əsərindən izləyək :

“Şədd məqam”ın tərif: Bir məqam əsil yerindən məqamın 4-cü pərdəsinə köçürülüb orada icra edilir və qərar pərdəsi də eyni qayda ilə köçürülürsə həmin məqamın şəddi alınır. Köçürülmə bir dördlü altda və ya üstə də ola bilər. Şədd məqam xanəndə oxumağından tam

anlaşılmaz, sazəndələrə aid olan və ara-sıra istifadə olunan qaydadır.[6.]

Kantemiroğlunun əsərində qədimdən dörd cür “şədd” yolu göstərilirdi:

1. **Şəddül-Yəhudan** (Şəddül-İxvan -ərəbcədən qardaşlar və ya Şəddül-əsl): - Ümumi qəbul olunmuş əsas yol və günümüzdə işlənən əsas düzən budur. Yəni, “Düghah” pərdəsi, pərdə dairəsinin qütbü sayılır və nəğmə hərəkətinə oradan başlanır.

2. **Şəddül-Müxtəlif** (Müxtəf-ərəbcədən pozulmuş, qarışmış): – Busəlik pərdəsi “Düghah” edilir. Mahur pərdəsi Hüseyni olur.

3. **Şəddül-zil Xəms** (üst xalis kvinta): - Hüseyni pərdəsi “Düghah” pərdəsi edilir. “Mühəyyər” pərdəsi “Nəva” olur.

4. **Şəddül-Əcəm** (Ş.İ): - “Çahargah” pərdəsi “Düghah” pərdəsi hesab olunur. “Gərdaniyyə” (Tiz- Rast) pərdəsi “Hüseyni” olur.

Əslində “şədd” qaydalarına əsasən hər məqamı maksimum yeddi pərdəyə köçürmək olar. Ancaq mürəkkəb nəticələrlə qarşılaşmamaq üçün yaxın köçürülmələrə daha çox üstünlük verilir.

Müasir Türkiyədə məqam transpozisiyası ney kökləri ilə adlandırılır. On iki ney köklərindən dördü daha çox istifadə olunur :

1. Bolahəng. Əsl kök. (“sol-Rast”)
2. Sipürdə. (Əhtəri) (“fa-Rast”) Bir ton aşağı.
3. Qız neyi. (“re-Rast”) Xalis kvarta aşağı.
4. Mansur. (“do-Rast”) Xalis kvinta aşağı.

Ümumi-kökdən fərdi-köklər ayrılır ki, bunların sayı daha çoxdur. Fərdi köklər məqamlara uyğun köklənmələrdir. Əbdülqadir Marağalının əsərlərində ilin hər bir gününə uyğunlaşdırılmış 366 kökdən əsas doqquz kökün adı çəkilir. Bu köklər birlikdə Bisun kök adını alırlar:

1. Uluq kök. 2. Aslan Çəp. 3. Kudatğu. 4. Bostarçay. 5. Çentay. 6. Hinsak. 7. Şenrak. 8. Yurs. 9. Məhzun.

Aşıq ifaçılığı sənətində köklənmələrin xüsusi əhəmiyyəti vardır. Çünki aşıq ifaçılığında adətən bütün tellərin iştirakı, akkordlu ifa tərzii üstünlük təşkil edir. Azərbaycan sazının kök sistemi onun yeddi əsas pərdəsinə nizamlanmışdır. Əsas kökləri qeyd edirik:

1. Açıq kök. 2. Baş pərdə kökü. 3. Orta pərdə kökü. 4. Şah pərdə kökü. 5. Ayaq Divanı kökü. 6. Bayatı kökü. 7. Ayaq Şah pərdə kökü. [7.]

Türkiyə aşıq sənətində köklənmələrə düzən deyirlər və çox çeşidlidir. Bir neçəsinin adlarını qeyd edirik: [8.]

1. Ümmi düzən. 2. Hüseyni düzəni. 3. Əcəm-Əşiran düzəni. 4. Hüzəmmə düzəni. 5. Abdal düzəni. 6. Bağlama düzəni. 7. Rast düzəni. 8. Ovc düzəni. 9. Müstəzad düzəni. 10. Misket düzəni. 11. Sabahı düzəni. 12. Bozuq düzəni. 13. Yeksani düzəni. 14. Zirgüla düzəni. 15. Çahargah

düzəni. 16. Yegah düzəni. 17. Şur düzəni.

Ümumiyyətlə, transpozisiyalardan vokal ifaçılıq daha çox faydalanır. Xanəndənin səs diapazonuna müvafiq tonallığın seçilməsiylə onun ifa çətinlikləri azaldılır. Əksər xanəndələrimizin zil registrli muğamları və muğam şöbələrini ümumiyyətlə ifa etmədikləri danılmaz həqiqətdir. Bu baxımdan muğam tonallıqlarının köçürülmələri zəruridir. Müqayisə üçün bu problemə qonşu ölkələrdəki muğam mütəxəssislərinin münasibətini öyrənək.

İran dəstgahlarının tonallıq sistemi demək olar ki, bizim sistemimizlə eynidir, ancaq stabil deyildir. İstər klassik, istərsə də müasir ifa tonallıqlarında transpozisiyalar müşahidə olunur. Yəni xanəndə öz səsinə müvafiq tonallıqda dəstgahı ifa edir və normal qəbul olunur. Eləcə də Türkiyə və ərəb makamlarının əsl tonallıqlarının transpozisiyası ta qədimnən mövcuddur. Zənn edirəm ki, tarixin sınaqlarından keçmiş və özünü doğrultmuş “şədd” qaydalarından faydalanmağın vaxtı çatıbdır. Əlbəttə ki, bu köçürülmələri edərəkən məqamların əsas tonallıqlarından çox uzaqlaşmamaq şərti önəmlidir. Bu qaydaları tətbiq etməklə xanəndəlik sənətində səs diapazonu problemləri azalacaq, instrumental ifaçılıq yeni məqam pozisiyaları əldə edəcək və ifaçılıq sferası genişlənəcəkdir.

Təbii ki, bir müddət yeni tonallıqların tətbiq olunması nəticəsində instrumental ifaçılar texniki çətinliklərlə üzləşəcəklər. Bu çətinliklər instrumental ifaçılıq vərdişlərindən kənar pozisiyalara çıxılması və alətin akustik səslənmə keyfiyyətinin müəyyən qədər dəyişilməsi ilə əlaqədar yaranır. Digər tərəfdən, muğamların möhürlənmiş tonallıqlardan icrası alətlərdə bir çox pozisiyaların işlədilməməsinə səbəb olmuşdur. Bu səbəbdən standart, əzbərlənmiş çalğı fəndləri və eyni applikaturaların təkrarlanması, ifaçıların improvizə fantaziyasını məhdudlaşdırır, onların yaradıcılıq potensialını passivləşdirir. Bu baxımla “şədd” etmə instrumental ifaçıların peşəkarlıq təcrübəsinin artırılmasına, alətin pozisiya imkanlarından istifadə etməklə ifaçılıq vərdişlərinin inkişaf etdirilməsinə yol açır.

Mövcud problemləri aradan qaldırmaq üçün yeni məqam tonallıqlarının tədris olunmasını təklif edirəm. Bu tonallıqların seçilməsi iki ümumi-kökədən bəhrələnir və bu sistemin boş qalmış xanələrini tamamlayır. Beləliklə yeni köklənmələri qəbul etməklə vokal ifaçılıq problemlərinin azalması, instrumental ifaçılıq sferasının genişlənməsi ilə yanaşı ümumi məqam sistemimizin tamamlanmasına nail olarıq.

Yeni köklənmələrin tonallıqları tar alətinin narahat pozisiyalarına təsadüf edir. Ehtimal edirik ki, elə bu səbəb həmin tonallıqların nə vaxtsa

ləğv olunmasıyla nəticələnmişdir. Ümumiyyətlə simli-pərdəli alətlərin, eləcə də tarın qolunda zil pozisiyalardan bəm pozisiyalara doğru pərdələr arası məsafələrin tədricən genişlənməsi müşahidə olunur. Bu səbəbdən zilə nisbətən bəm pozisiyalarda applikaturalarının icrası zamanı birinci və üçüncü barmaqlar arasındakı məsafə daha geniş götürülür. Nəticədə barmaqların gərilməsi ifaçı üçün fiziki çətinliklər yaradır. Ancaq zənnimcə fiziki çətinlikləri nəzərə alıb bu pozisiyalara təsadüf edən məqam “şədd”lərindən imtina etməklə ümumi məqam dövryyəsinə pozmuş olarıq. İlk növbədə sistemi tamamlamaq üçün vacib olan “şədd”lərin tonallıqlarını və köklənmə qaydalarını təyin etməliyik.

Tar alətində muğamların fərdi köklənmələri, simlərin məqamların əsas istinad pərdələrinə nizamlanması ilə əldə edilir. Bununla yanaşı tar alətinin akustikası da nəzərə alınır. Yeni köklənmələrin düzgün akustikasını yaratmaq üçün diqqətli olmaq lazımdır. Köklənən səslərin nisbəti muğamdakı əsas pərdələrin əhəmiyyətinə görə güclüdən zəifə doğru növbələşməlidir. Ən güclü pərdə üçün müvafiq olaraq köklənən simlərdən daha davamlı səslənmə yarada bilən və həmin tonallığa interval yaxınlığı olan sim nəzərə alınmalıdır. Burada simin sayı, qalınlığı da akustikaya təsir edir. Eyni zamanda tar alətinin texniki və akustik imkanlarını göstərmək üçün köklənən simlər vasitəsilə müxtəlif səpgili metro-ritmik ölçülü mizrab üslubları, ştrixlər, çalğı priyomları ilə çeşidli intonasiya çalarları yaradılır, muğam ahənginin emosional təsiri gücləndirilir. Müvafiq muğama uyğun köklənən simlər tarın çanağında davamlı səslənmə yaratmaqla bir növ muğama dəm saxlama vəzifəsi də daşıyır. Bütün bu amillər köklənmə zamanı nəzərə alınmalıdır.

Yeni məqam tonallarının təyinatı “dəng” münasibətləri qaydası ilə müəyyənləşdirilib bərpa edilir. “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Şüşlər”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-kürd”, “Çahargah” qəbilli məqamların əsasını onların məqam qəliblərini istənilən pərdədən qurmaq olarmı? Əlbəttə, yox. Bu cəhət qeyri-temperasiyalı məqam-pərdə sistemini temperasiyalı pərdə sistemindən fərqləndirən başlıca dəlildir. Məqamların təşkilində əsas meyar, ölçü vahidi “dəng”lərdir. Eyni qəbilli məqam qruplaşmaları eyni ölçülü interval aralıqlarının növbələşməsi ilə sistemləşir. Odur ki, “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Şüşlər”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-kürd”, “Çahargah” “ev”ləri ahəng qanunu əsasında qurulmalıdır. Bu mütənasiblik İran, Türkiyə, ərəb məqamlarında da saxlanılır.

Ayrılda hər bir muğamımızın daxili quruluşunda məqam münasibətləri düzgün ardıcılıqla sıralanıbdır. Ancaq fərqli səssırası olan məqamların bir araya gətirilməsini, bunların qovuşma qaydalarının dəqiq nəzəriyyəsinə yalnız 17 pərdəli səs sistemini, “dəng”lərin quruluşunu və

birdləşmə qaydalarını öyrənməklə ayırd etmək olar. Şifahi ənənəvi şəkildə nəsilədən nəsilə ötürülən muğamlarımızı bu gün nəzəri cəhətdən təhlil etmək üçün muğamların yaradılma mexanizmi daha dəqiq açıqlanmalıdır. Qədim musiqi risalələrində verilən məlumatlar məqamların izahında başlıca amilləri qısa və səthi şəkildə şərh etməklə kifayətlənir. Bu risalələrdə muğamların icrası tam təfəsilatı və incəlikləri mükəmməlliklə açıqlanmırdı. Bəlkə də bu muğam şərhləri həmin dövrdəki musiqiçilərin muğam təfəkkürü üçün anlaşılması kifayət edən məlumatlar idi. Ancaq hər halda bu risalələrdəki məlumatlar çox dəyərli əvəzsiz tarixi sənədlərdir. Onlara istinad etməklə həqiqi məxrəcə daha çox yaxınlaşma əldə edirik.

“Dəng”lərin dövryyəsi xalis kvartalar dairəsini yaradır. Ud alətinin kvartalarla köklənmiş dörd vətəri (bəm, müsəlləs, müsənnə, zir və sonralar əlavə olunmuş beşinci- hədd) bu qaydalara əsaslanır. Major və minor ladlarının tonalları da bu qaydaya əsasən yaradılmışdır. Ancaq temperasiyalı pərdə sistemindən fərqli olaraq on yeddi pilləli qeyri bərabər aralıqlı pərdə sistemində məqam münasibətləri daha ciddi və mürəkkəb münasibətlər əsasında qurulmuşdur. Odur ki, bu sistemdə hər bir pərdə özünə uyğun yanaşma tərzini tələb edir ki, bu münasibət həmin pərdə ətrafında məqam özəyinin yaranması ilə nəticələnir.

Məqam tonallıqlarının kvartalarla təyinatı, qədim və bugünkü adlanmaları Türkiyə məqam nəzəriyyəsində nisbətən dəqiqləşmişdir.

“Segah” “ev”lərinin tonallıqlarına və məqam özəlliklərinə görə adlanmaları:

“Si-mücənnəb” – “Segah”

“Fa diyez” – “İraq”, “Ovc”, “Segah-sani”, “Yinə Segah”, “Məğlub”, “Həftgah”

“Do diyez” – “Hicaz”, “Hüzzam-əsl”, “Kuçək”

“Mi mücənnəb” – “Şuri”

“Şur” “ev”lərinin tonallıqlarına və məqam özəlliklərinə görə adlanmaları:

Alt “Mi” – “Əşiran”

“Lya” – “Dügah”, “qərar-Üşşaq”

“Re” – “Arazbar”

Üst “Mi” – “Hüseyni”

Üst “Lya” – “Mühəyyər”

“Çahargah” “ev”lərinin tonallıqlarına və məqam özəlliklərinə görə adlanmaları:

Alt “Mi” – “Suzi-dil”

“Fa diyez” – “Ovcara” (“Segah”da “Çahargah”)

“Sol” – “Hicazkar”, “Suzi-nak”
“Lya” – “Zəngülə”, “Dügah-rumi”
“Do” – “Çahargah”, “Səba”
“Re” – “Ərəban” (“Novruzı-ərəb”)
Üst “Mi” – “Hisar”

“Rast”, “Üşşaq” “ev”lərinin tonallıqlarına və məqam özəlliklərinə görə adlanmaları:

Alt “Re” - “Yekgah”
Alt “Fa” – “Əcəm-Əşiran”
“Sol” – “Rast”
“Lya” – “Nişaburək”
“Do” – “Çahargah-rumi”, “Üşşaqi-əsl”
Üst “Re” – “Rast-kəbir”(Ş.İ. Tərəfimizdən daxil edilmişdir.)
Üst “Fa” – “Əcəm”
Üst “Sol” – “Gərdaniyyə”, “Tiz- Rast”

“Bayatı-Şiraz” “ev”lərinin tonallıqlarına və məqam özəlliklərinə görə adlanmaları:

Alt “Re” – “Sultani-Yekgah”
“Mi” – “Ruhnüvaz”
“Sol” – “Nəhavənd”
“Lya” – “Busəlik”
“Si bemol” – “Nəhavəndi-səqirək”
“Do” – “Nəhavəndi-səqir”
“Re” – “Nəva, İsfahan”

Beləliklə, eyni məqam özəklərinin xalis kvarta intervalları ilə növbələşməsi ortalığa çıxır. Ancaq hansı pərdənin başlanğıc seçilməsi və hesablanmanın həmin pərdədən aşağı, yaxud yuxarı və ya hər iki istiqamətdə hansı pərdəyə qədər aparılması vacib şərtidir. Bu qaydaya eyni qəlibli muğamlarımızın tonallıq seçimində nisbətən riayət olunmuşdur.

“Rast” qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

1. “Rast” - (sol)
2. “Mahur” – (do)
3. “Orta-Mahur” – (fa)
4. “Bayatı- Qacar” – (si bemol)
5. “Bayatı-Türk”, “Dügah” - (mi bemol)

“Segah” qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

1. “Xaric-segah” – (si)
2. “Orta segah” – (mi)
3. “Mirzə Hüseynin segahı” - (lya)

4. “Yalxın -segah” – (re)

5. “Haşım-segah” – (sol)

“Bayatı-Şiraz” qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

1. “Bayatı-Şiraz” - (sol)

2. “Manəndi-Müxalif” – (do)

3. “Manəndi-Müxalif” – (fa)

“Şur” qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

1. “Bayatı-Kürd” - (lya)

2. “Vilayəti-Dilkeş” – (re)

3. “Şur” – (sol)

4. “Şur-Şahnaz”(Şahnaz -Xarə) – (do)

“Çahargah” qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

1. “Hisar” – (sol)

2. “Çahargah” – (do)

“Humayun” qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

1. “Müxalif” – (lya mücənnəb)

2. “Humayun” – (re mücənnəb)

Göründüyü kimi bəzi qəliblərin dövryyəsidəki natamamlıq nəzəri cəlb edir və tamlaşması tələb olunur. Çünki hər məqam qəlibinin yeddi yeri təyin olunmalıdır. Həmin tonallıqları bərpa etmək mümkündür. Ancaq bu tonallıqlara istinad edən məqam adları ölkəmizdə tanınmadığı üçün hələlik transpozisiya kimi qəbul edə bilərik.

İki ümumi-kökə əsaslanan muğamlarımız iki sistemdə qruplaşsalar da bunlardan yalnız biri əsas ola bilər, digəri isə köçürülmədir. Əsas ümumi-kökü təyin edək.

Birinci “fa” “Rast” (pianoda “mi”), ikincisi “sol” “Rast”a (pianoda “fa” diyez) əsaslanır. Ümumilikdə “fa” “Rast”a əsaslanma üstünlük təşkil edir. “Şur”, “Bayatı-Qacar”, “Mirzə Hüseyn segahı”, “Bayatı-Şiraz”, “Kürdü-Şahnaz”, “Şüştər”, “Hümayun”, “Mahur-hindi”, “Bayatı-kürd” (“sol-mi bemol”), “Dəşti” (“sol-do”), “Zabul-segah”, “Rahab” (“do-sol”), “Rahab” (“sol-do”) “Düghah” (“mi bemol”) və “Xaric segah” muğamları “fa” “Rast” kökünə əsaslanırlar. “Rast”, “Çahargah”, “Qatar”, “Çoban-bayatı”, “Bayatı-kürd” (“lya-re”), “Dəşti” (“lya-re”) muğamları isə “sol” “Rast” kökünə əsaslanırlar.

Birinci sistemdə əskik olanlar:

1. “Rast” - (fa)

2. “Çahargah” – (si bemol)

İkinci sistemdə əskik olanlar:

1. “Şur” – (lya)

2. “Bayatı-Şiraz” – (lya)

3. “Şüştər” – (re-lya)
4. “Hümayun” – (mi mücənnəb-do)
5. “Mahur-hindi” – (re)
6. “Zabul-segah” – (lya-fa diyez)
7. “Xaric-segah” – (do diyez)
8. “Rahab” – (re-lya)
9. “Rahab”- (lya-mi)
10. “Şüştər” – (sol-re)
11. “Düğah” – (fa)

Göründüyü kimi “fa” “Rast” ümumi-kökü ətrafında cəmləşən muğamlar daha çox olmaqla yanaşı mütəşəkkil və düzgün qarşılıqlı münasibətlər əsasında sistemləşiblər. Beləliklə muğam musiqimizdə “fa” “Rast” ümumi-kökünün əsas, “sol” “Rast” ümumi-kökünün isə “şədd” olması məntiqi nəticəsi ortalığa çıxır. Məlum olur ki, Azərbaycan tarı və sazının, eləcə də İran tarının ikinci simi (sarı sim) “Yekgah” (“Rast”) “ev”inə deyil, “Düğah” (“Şur”) “ev”inə köklənir.

İndi isə yeni məqam tonallıqlarını əlavə etməklə yaranan ümumi ardıcılığı qeyd edək.

“Rast” qəlibləri üçün istinad pərdələri:

(“Mi”), “lya”, “re”, “sol”, “do”, “fa”, “si bemol”, “mi bemol”.

“Şur” qəlibləri üçün istinad pərdələri:

“Si”, “mi”, “lya”, “re”, “sol”, “do”.

“Segah” və **“Segah”**da **“Çahargah”** qəlibləri üçün istinad pərdələri:

“Sol diyez”, “lya mücənnəb”, “si mücənnəb”, “do diyez”, “re mücənnəb”, “mi mücənnəb”, “fa diyez”.

“Bayatı-Şiraz” (nəva) qəlibləri üçün istinad pərdələri:

“Mi”, “lya”, “re”, “sol”, “do”, “fa”, “si bemol”,

“Çahargah” qəlibləri üçün istinad pərdələri:

“Si”, “mi”, “lya”, “re”, “sol”, “do”, “fa”, “si bemol”.

Göstərilən tonallıqların bəzilərinin köklənmə qaydalarını qeyd edirik:

“Şur” (mi)

I - Kök sim (re) II – Lal sim (mi) III – Zəng sim (mi) IV - Zəng sim (lya)

“Şur” (lya), **“Rahab”**, **“Nəva”** (re-lya)

I - Kök sim (re) II – Lal sim (lya) III – Zəng sim (sol) IV - Zəng sim (lya)

“Bayatı-Kürd” (mi-do)

I - Kök sim (mi) II – Lal sim (lya) III – Zəng sim (mi) IV - Zəng sim (lya)

“Rahab” (lya-mi), **“Nəva”** (lya-mi), **“Bayatı-Şiraz”** (lya)

I - Kök sim (re) II – Lal sim (lya) III – Zəng sim (mi) IV - Zəng sim (lya)

“Rast” (fa), **“Bayatı-Şiraz”** (fa), **“Dügah”** (fa), **“Şüştar”** (fa-do), **“Dilkəş”** – (fa-do)

I - Kök sim (do) II – Lal sim (fa) III – Zəng sim (fa) IV - Zəng sim (do)

“Rast” (fa), **“Bayatı-Şiraz”** (fa)

I – Sarı sim (fa) II - Kök sim (do) III – Lal sim (fa) IV – Zəng sim (fa) V - Zəng sim (do)

“Bayatı-Şiraz” (mi)

I - Kök sim (mi) II – Lal sim (lya) III – Zəng sim (mi) IV - Zəng sim (si)

“Bayatı-Şiraz” (si bemol), **“Şüştar”** (si bemol - fa)

I - Kök sim (si bemol) II – Lal sim (fa) III – Zəng sim (fa) IV - Zəng sim (si bemol)

“Bayatı-Şiraz” (re)

I - Kök sim (re) II – Lal sim (lya) III – Zəng sim (re) IV - Zəng sim (lya)

“Bayatı-Şiraz” (mi bemol), **“Şüştar”** (mi bemol – si bemol)

I - Kök sim (si bemol) II – Lal sim (mi bemol) III – Zəng sim (mi bemol) IV - Zəng sim (si bemol)

“Mirzə Hüseyn segahı” (fa-diyez)

I - Kök sim (re) II – Lal sim (fa diyez) III – Zəng sim (fa diyez) IV - Zəng sim (lya)

“Segah” (do diyez)

I - Kök sim (do diyez) II – Lal sim (lya) III – Zəng sim (mi) IV - Zəng sim (lya)

“Çahargah” (si bemol)

I - Kök sim (re) II – Lal sim (si bemol) III – Zəng sim (fa) IV - Zəng sim (si bemol)

“Çahargah” (lya)

I - Kök sim (mi) II – Lal sim (lya) III – Zəng sim (fa diyez) IV - Zəng sim (lya)

“Şüştar” (lya-mi)

I - Kök sim (mi), ağ sim (lya) II – Lal sim (lya) III – Zəng sim (lya) IV - Zəng sim (si)

“Dügah” – (mi bemol)

I - Kök sim (mi bemol) II – Lal sim (si bemol) III – Zəng sim (fa) IV - Zəng sim (do)

Əslində “Segah” qəbilli məqamların istinad pərdələri “Rast”a nəzərən

“Zəlzəl” “vüsta”sı (384 sent), “Şur”a nəzərən “böyük mücənnəb” (180 sent) intervalında qurulmalıdır. Məqam sistemimizdə əsas tonallıqlar “fa” “Rast” ümumi-kökü üzrə qurulduğu üçün tarımızın qolunda “İya mücənnəb” (“Mirzə Hüseyn segah”, “Muxalifi-Çahargah”) və paralel “re mücənnəb” (“Yalxın segah”, “Hümayun”) pərdəsi saxlanılmışdır. Eləcə də “si bemol” və paralel “mi bemol” pərdələrindən bir komma bəm olan “vəsət” pərdə saxlanılmışdır. Ancaq bu pərdələrin oktava yuxarıda qarşılıq pərdələri bağlanmamışdır. “Si mücənnəb” (“Xaric-segah”) və paralel “mi mücənnəb” (“Orta segah”) pərdəsi naqis olaraq qalmışdır. Bu naqislik tək tar alətimizə aid deyil, ümumi məqam-pərdə sistemimizə aiddir. Əgər tarımızda bir “Segah” pərdəsi varsa, ona qarşılıq verən digər “Segah” pərdələri də olmalıdır ki, tam sistem alınsın. Ancaq bu olmadığı üçün səs sistemimiz uzun illərdir ki, natamam olaraq qalmışdır.

Muğam nəzəriyyəmiz xromatik pərdə sisteminə əsaslansa da pərdəsiz alətlərimizin (kamança, ud) və xanəndələrimizin praktik ifasında mücənnəb pərdələrin işlədilməsi danılmaz həqiqətdir. Azərbaycan muğam ifaçılığı tarixində və bu günə kimi xromatik pərdə sisteminə əsaslanan “Şur” muğamı ifa olunmayıb. Demək əməldə, praktikada mövcud olan səs sistemi nəzəriyyədə öz əksini tapmamışdır. Mənə elə gəlir ki, bu barədə düşünməyə dəyər. Tar alətində bu sistemi təsdiq edən bir neçə pərdə bağlanmışdır. Ancaq bəziləri əsl yerlərindən kənara çəkilmişdir. Bu pərdələri əsl yerlərinə çəkmək olar. Yəni, xromatik pərdə sistemini saxlamaq və “mücənnəb” pərdələri əlavə etməklə ümumi bir ortaq pərdə sistemi yaratmaq olar. Ancaq bunun üçün tarımız rekonsruksiya olunmalıdır. Çünki bu pərdə sistemini yerləşdirmək üçün tarın qolu uzun olmalıdır. Təbii olaraq tarın qolu uzandığı halda çanağın da uzunluğu artırılacaq. Eləcə də xərəklər arasındakı məsafə genişləndiyi üçün bütün simlər müvafiq olaraq qalın simlərlə əvəzlənməlidir. Əvvəlki tardan həcmcə böyük olan yeni tarın səs dinamikası da artacaqdır. Bu gün mənəvi və nəzəri tələbatımızı ödəmək üçün belə bir kamil tara böyük ehtiyac vardır.

Ən azı 17 pilləli pərdə sistemini Şərq aləminə bəxş edən, onu yaşadan Azərbaycan ailələri olduqları üçün, bu gün biz sədaqətlə həmin ənənəyə sahib çıxmalıyıq. Zənn edirəm ki, bu mərhələni keçməklə Şərq məqam musiqi aləminə daha da yaxınlaşarıq və biz bunu etməliyik. Çünki muğam ənənələrinə sadıq qalan onu yaşadan istedadlı Azərbaycan xalqı buna layiqdir.

Ədəbiyyat

1. Ü. Hacıbəyli. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı. 1962.
2. R. Zöhrabov. “Muğam”. Bakı. 1991.

3. V. Əbdülqasimov "Azərbaycan tarı". Bakı.1989.
4. Z. Səfərova "Azərbaycanın musiqi elmi". Bakı.2006.
5. Y. Öztuna. " Böyük Türk Musiqi Ensiklopedisi". 1990.
6. D.Kantemiroğlu. "Kitab-i İlmül Musiqi əla Vəchil Hürufat". XVII əsr.
7. İ. İmamverdiyev. "Azərbaycanın 20 saz havası". Bakı 2005.
8. Nejat Birdoğan. "Notalarıyla türkülərimiz". İstanbul. 1988.
9. İ. H. Özkan. "Türk musiqisi Nəzəriyyəti və üsulları". İstanbul. 1994.
10. M. Məərufi. Ənənəvi İran musiqi sistemi. Tehran. 1975.
11. Z. Səfərova "Əbrülqadir Marağai". Bakı. 1997.

РЕЗЮМЕ

Настоящая статья посвящена вопросам транспозиции мугамных тональностей. Автор на основе средневековых восточных музыкальных трактатов и современной художественной практики выявил определённые закономерности применения транспозиций, которые необходимо учесть во время исполнительства и нотной записи национальных мугамов.

Статья адресована музыковедам, исполнителям-инструменталистам, а также педагогам, обучающих студентов мугамному искусству.

Ключевые слова: *Мугам, тональность, "шадд", главный строй, "данг".*

SUMMARY

This article is devoted to the issue of Azeri mugam keys transposition. Based on the medieval Eastern treatises and contemporary music practice author reveals a certain regularities in applying key transpositions, which should be adhered in mugam performing art and in its notation.

The article is addressed to the theorists, performers and pedagoques, teaching the art of Azerbaijani national mugam art.

Key words: *Mugam, tone, " shadd ", basic tuning, " dang ".*

Rəyçilər: AMK-nın professoru, sənətşünaslıq namizədi Malik Quliyev;
AMK-nın professoru, sənətşünaslıq namizədi Fəttah Xalıqzadə.

Elşən MANSUROV
AMK-nın baş müəllimi

MUĞAMIN SİRLİ ALƏMİ

Açar sözlər: *muğam, musiqi tarixi, xalq musiqisi.*

Tarixən muğamların möcüzəli, sirli-sehrli dünyası həmişə diqqət mərkəzində olmuşdur. Musiqişünaslar, ədəbiyyatşünaslar, tarixçilər, qədim yunan və Orta əsr filosofları Şərqdə yaranıb inkişaf etmiş bu qeyri-adi sənətin mənşəyini, fəlsəfəsini, ecazkar sirlərini öyrənmək üçün çoxlu axtarışlar, tədqiqatlar aparmışlar. Dünya alimlərinin bu sənətin sirlərini öyrənmək arzusu və istəyi muğamların ümumbəşəri mədəniyyətin inkişafında rolunu və əhəmiyyətini bir daha müəyyənləşdirmiş oldu.

Azərbaycan xalq musiqisi ladlar sisteminin parlaq surətdə təhlili və nəzəri cəhətdən əsaslandırılması dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» elmi əsərində verilmişdir (4).

Azərbaycan musiqisi tarixində muğamların mövqeyi və əhəmiyyətini Üzeyir Hacıbəyli belə qiymətləndirir: «Muğamat keçmiş dövrlərdən bəri Şərqin, xüsusilə Azərbaycanın klassik musiqi yaradıcılıq nümunəsi kimi tanınmışdır. Muğamat qədim Şərq pərdələri üzrə qurularaq yüksək melodiya malikdir» 1, 11).

Həmişə tərəvətli, ölməz sənət inciləri olan muğamlarımız yaşadığımız 20-ci yüzillikdə, xüsusilə 80-90-cı illərdə ictimai humanitar elmin müxtəlif sahələrində çalışan alimlərimizin tədqiqat obyektinə çevrilmişdir. Akademik Teymur Bünyadovun (5), fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz Abdullazadənin (6), sənətşünaslıq doktoru, professor Ramiz Zöhrabovun (7) sənətşünaslıq doktoru, professor Rafiq İmraninin (8) və başqalarının tədqiqatları bu baxımdan xüsusi maraq doğurur. Həmin tədqiqatların hər birində muğamlarımızın xüsusi çəkisi, inkişaf prinsipləri, mənəvi-estetik tərbiyənin formalaşmasında necə böyük rol oynaması inandırıcı fikir və müddəalarla diqqət mərkəzinə gətirilir.

Görkəmli musiqiçi və dirijor Əfrasiyab Bədəlbəyli yazır: «Muğam, muğamat (ər. – məqam – yəni vəziyyət, mövqe) – mürəkkəb ideya-emosional məna daşıyan, dərin və bitkin təfəkkür, bədii həyəcan və müxtəlif musiqi obrazlarının inkişafını ifadə edən xalq dühasının gözəl

məhsuludur. Muğamat yarandığı ən qədim zamanlardan başlayaraq, əsrlər boyu davam edən tədrisi inkişaf və təkamül prosesi nəticəsində yetkinləşmiş, formalaşmış, kamilləşmişdir. Muğamat – xalq vokal-instrumental kompozisiyasının ən yüksək yaradıcılıq mərhələsinə çatdırılan nümunəsidir. Muğamın bütün hissələri müəyyən bədii fikri müxtəlif bədii ifadə vasitələri ilə əyan edir. Muğamın hər bir hissəsi (şaxəsi, şöbəsi, güşəsi) çox vaxt özü-özlüyündə müstəqil bir mahiyyət kəsb edir və ayrılıqda ifadə edilə bilsə də, onun mütəşəkkil vahid əsas inkişaf xətti ardıcıl surətdə məntiqi qaydalara əsaslanaraq öz bütövlüyünü, tamlığını heç də itirmir. Muğam ciddi məzmunlu musiqi ilə yanaşı asan (yüngül) musiqi nümunələri də (təsnif, rəng) özündə təcəssüm etdirir» (2, 50).

Əfrasiyab Bədəlbəylinin fikrincə, muğam termininin ən dəqiq elmi tərif, onun bu günkü musiqi həyatımızda tutduğu mövqe, gündəlik məişətimizdə nə mənada işlənilməsi, nə kimi məfhumu ifadə etməsi məsələsinin mükəmməl şərh, – zamanımızın görkəmli musiqi alimi və bəstəkarı Qara Qarayev tərəfindən verilmişdir. Q. Qarayev «Fikrət Əmirovun simfonik muğamları» adlı məqaləsində muğam məfhumunun mahiyyətini təhlil və semantik mənasını izah edərək yazır:

«...Azərbaycan musiqisində «muğam» termini əslində iki mənada işlənir. Bunlardan birinci halda «muğam» sözü «lad» termininin eynidir. Məlum olduğu üzrə, Azərbaycan xalq musiqisi çox inkişaf etmiş olan və müxtəlif çeşidli muğam sisteminə malikdir. Burasını qeyd etmək kifayətdir ki, Azərbaycan xalq musiqisi praktikasnda yeddi əsas lad, yaxud muğam (Rast, Şur, Segah, Şüştər, Çahargah, Bayatı-Şiraz və Hümayun) və əlavə daha bir çox başqa muğamlar tətbiq olunur. Azərbaycan mahnıları, oyun havaları və xalq musiqisinin daha başqa formalarının, təhlili göstərir ki, bunlar hamısı yuxarıda qeyd olunan laddardan biri üzərində yaradılmış və Azərbaycan xalq musiqisinin ladlar sistemi olduqca bitkin və düzgün qurulmuş bir konstruksiya təşkil edir. Belə ki, adlarını qeyd etdiyimiz laddardan hər biri ayrı-ayrı şöbələrdən ibarətdir, bu şöbələrə əvəzlənməsi müəyyən qaydaya tabedir, hər bir ladda ona səciyyəvi olan kadensiyalar və melodik döndərmələr var; ladin səsdüzümünü təşkil edən tonlardan hər birinin öz funksional əhəmiyyəti vardır ki, bu da ümumi tonikaya tabedir və i.a. Bu nəzəri normalar heç də mücərrəd və cansız qayda-qanun deyil. Bunlar Azərbaycan xalq musiqisi praktikasından alınmış və xalq incəsənətinin ölməz nümunələrini əsrlər boyu yaradıb cilalayan bir çox nəsilərin təcrübəsini ümumiləşdirir» (3, 40)

Başqa bir halda «muğam» termini altında son dərəcə orijinal xüsusiyyət daşıyan çoxhissəli forma nəzərdə tutulur ki, bu əslində mürəkkəb və maraqlı bir musiqi orqanizmi mahiyyəti kəsb edir. Həmin bu forma süita-rapsodiya formalarına səciyyəvi olan əlamətləri özündə birləşdirir və öz təbiəti etibarilə simfonik olmaqla bərabər özünəməxsus

tərtib və düzüm təşəkkülünə malikdir. Hər şeydən əvvəl, demək lazımdır ki, «süita-rapsodiya»dan ibarət olan muğamın özü müəyyən bir lad-muğam üzərində qurulur və həmin lada xas olan bütün qayda-qanunlara tabedir. İfaçı-müşayiətçi sazəndə dəstəsi ilə birlikdə çalıb-çağıran xanəndə, ya da solo çalan instrumentalçı muğamın möhkəm çərçivələri daxilində bulunaraq sərbəst improvizasiya fəsillərini (şöbələri) qayda ilə bir-birinin ardınca ifa edir. Musiqi təfəkkürünün inkişafında variasiyalıq prinsipinin tətbiqi, sərbəst, həm də tez-tez dəyişən ritm, sekvensiyalardan ibarət ifadələrin, eləcə də melizmlər, zəngülələr və xırda çalarla dolu bəzəklərin bolluğu və ən ümdə: forma quruluşunda kvadratlığın olmaması bu şöbələrin əsas xüsusiyyətini təşkil edir. Bununla yanaşı burada biz musiqi konstruksiyası etibarilə dəqiq ölçülü, müntəzəm ritmli, kvadratlı əsas üzrə qurulmuş, məzmunu və xarakteri cəhətcə kontrastlı rəqs epizodları (rəng) və əndazəli mahnı düzümlərinə (təsnif) təsadüf edirik. Ciddi surətdə danışmalı olsaq, qeyd etməliyik ki, improvizasiya məfhumunun «süita-rapsodiya» tərzində olan muğamata aid edilməsi əslində heç də düzgün deyil, çünki muğamat ifaçılarının yaradıcılıq fantaziyası məhz lad normalarının möhkəm təməli üzərində qərar tutmuş və muğamat ifaçılığı, – bəzi musiqişünasların güman etdikləri kimi, heç də biçimsiz, qeyri-mütəşəkkil və qeyri-iradi bir improvizasiyaçılıq rəqəsinə deyil. Ehtimal ki, həmin bu «süita-rapsodiya»dan ibarət muğamların öz böyük həcmli sayəsində lad – muğamın bütün şöbələrini hərtərəfli qavraması, – «muğam» termininin həm də yuxarıda göstərilən «süita-rapsodiya» formaya da aid edilməsinə səbəb olmuşdur (3, 41).

Ə.Bədəlbəyli ərəb alimi doktor Hüseyn Əli Məhfuzun Bağdadda nəşr olunmuş kitabına istinadən yazır: «Musiqi alimlərinin qeydinə görə, Yaxın və Orta Şərq xalqlarının milli klassik musiqisində 95 muğam şöbə və güşəsi var. Bunlardan 18-i Mərakeşdə, 17-si Tunisdə ifa olunur. Misirdə, İraqda, İranda ifa olunan muğamlar başqa-başqadır. Məsələn, Misirdə ifa olunan muğamlar bunlardır:

Yegah, Fərəhəfza, Şətt-ərəban, Hüseyni, Əşiran, Şövqəfza, Tərzədid, Əraq, Rəhətül-ərvah, Dilkeş, Huran, Fərəhnaq, Bəstəniqar, Üveyc, Rast, Suzinak, Mahur, Hicazkar, Nəvasir, Nikriz, Bəsəndidə, Tərzəvin, Rəhavi. Nəhavənd-kəbir, Zəngüləh, Kirdan-Misri, Dilnişin, Nəhavənd, Mürəsə, Bayatı, Səba, Üşşaq, Misri, İsfahan, Mühəyyər, Əcəm, Tahir, Ərəzbar, Şahnaz, Busəlik, Səba, Kürdi, Gülüzar, Segah, Hüzəzam, Müstəar, Mayə, Çahargah.

İraqda isə məhz adları aşağıda qeyd olunan muğamlar ifa olunur:

Bayatı, Rast, Segah Hicaz, Nəva, Hüseyni, Səba, Xənat, Mənsuri, Əribun-əcəm, Quryat, Bayatı-əcəm, Pəncgah, Bəşiri, Övc, Cəmal, Ovşar, Əcəm-əşiran, Tahir, Xəlvəti, Məsnəvi, Səidi, Nəvahənd, Hicaz-şeytani

Dəşti, Ərvah, Hümayun, Novruz-əcəm, Bəhirzavi, İbrahimi, Cəburi, Mahmudi, Nari, Rəşidi, Həkim, Muxalif, Həlilavi, Baclan, Dügah (2, 52).

«Muğam müəyyən bir məqam üzərində sərbəst improvizasiya yolu ilə ifa olunur!» fikri əslində hər nə qədər doğru olsa da, – muğamın formalaşmış quruluşuna küll halında, ümumiyyətlə və həm də ayrı-ayrı hissələrinə ayrılıqda diqqətlə baxılsa görünər ki, muğamın hər bir guşəsi, hər bir şöbəsi, hətta bu guşə və şöbələri təşkil edən hər bir musiqi cümləsi özlüyündə müəyyən və konkret melodiyadan ibarətdir.

Sərbəst improvizasiya adlandırılan ifaçılıq məktəbi isə əslində muğamın əsasını və mahiyyətini təşkil edən hər bir müəyyən melodik cümlənin, hər bir kiçik musiqi frazasının, muğam musiqi təbirinin müxtəlif variantlarda (yəqin ki, sənətkarın şəxsi yaradıcılığı və fantaziyasının zənginliyindən asılı olaraq) ifa edilməsi deməkdir.

Xalq musiqisinin, muğamların mənşəyi, tarixi, habelə ifası da etnomusiqişünaslıq mövqeyindən xüsusi şəkildə öyrənilməlidir.

Muğam nümunələrinin ilk dəfə nə vaxt, necə, harada yaranmasına dair verilən suallar, fikrimizcə, muğamların öyrənilməsi, ifası, tədrisi ilə məşğul olan sənətsünas və pedaqoq alimləri, musiqişünasları ciddi düşündürməlidir. Çünki, hər hansı janrdakı xalq yaradıcılığı nümunələrinin bədii-estetik mahiyyətini daha yaxından duymaq, başa düşmək üçün onların mənşəyi, yaranma tarixi haqqında da dolğun məlumata yiyələnmək zəruridir. Bu baxımdan muğamların yaranma tarixi haqqında da müvafiq məlumat əldə etmək, yeri gəldikcə tədris prosesində onlara əsaslanmaq məqsədə müvafiq sayılmalıdır.

Akademik T.Bünyadov yazır: «Muğam dünyasının hansı xalqa mənsub olmasını araşdırıb sübuta yetirmək çətin olduğu qədər də məsuliyyətlidir, vacib olduğu qədər də şərəflidir. Bu kamilliyi kimi ərəbə, kimi farsa, kimi türkə, kimi bizə, kimi-kimə bağlaması və ya aid etməsi yalnız milli mənsubiyyəti, şəxsi mövqeyi və maraq dairəsindən irəli gəlir. Bizcə, belə qərəzli mövqe qeyri-elmi, qeyri-səmimi olmaqla yanaşı, həm də ziyanlı və xatalıdır. Digər tərəfdən bu dünyanın sadəcə olaraq Şərq dünyası olmasına, bəşəriyyətinə göz yummaq, onu danmaqdan başqa bir şey deyildir, desək daha düzgün olar. Bizə elə gəlir ki, bu mənəvi qida, ruhi qida ərəzi, vətən anlayışı baxımından Qədim Şərq ölkələrinin dühasıdır, orada məskunlaşan, orada güzəran keçirən xalqların kəşfi, ixtirasıdır. Bu geniş torpaqlarda yaşayan xalqların hər biri muğam yaradıcıları kimi fəxr etməyə, mənimdi deməyə, öyünməyə, sevinməyə haqqı var. Bu inkaredilməz həqiqəti hamılıqla qəbul etmək, bu baxımdan yanaşmaq daha düzgün, daha səmimi olar. Əsl həqiqət belədir ki, muğamların ilkin yaranışı, dünyaya göz açdığı məkan Şərqdır. Şərq müdrikliyidir. Onun əsli, kökü, rişələri lap elə qol-budaqları da bu

torpaqda pərvəriş tapmış, bu müqəddəslikdə ucalmışdır» (5, 62)

Muğamların yaranışı, bəşəri mahiyyəti haqqında deyilən bu sözlər, aparılan elmi ümumiləşdirmələr olduqca həyati və inandırıcıdır. Buna görə də bu möhtəşəm janrın bədii-estetik mahiyyətindən söhbət açarkən, ayrı-ayrı nümunələri, nəzəri və praktik cəhətdən öyrənərkən, onların tədrisinə nail olarkən məhz həmin istiqaməti əsas götürmək daha məqsədəmüvafiq olar. Lakin bir həqiqəti daha aydın dərk etmək lazımdır ki, Şərq xalqlarının muğam yaradıcılığında ümumi meyillər olsa da, ciddi fərqlər, özünəməxsus yaradıcılıq ənənələri də vardır.

Muğamların ilk dəfə necə yaranması sualına da təəssüf ki, hələlik konkret cavab vermək olmur. Lakin alimlərin, tədqiqatçıların irəli sürdüləri fikir və mülahizələrə əsaslanaraq müəyyən qənaətə gələ bilərik. Onların fikrincə, Şərq ölkələrində muğamların yaranması çox qədimlərə – eramızdan əvvəllərə gedib çıxsada, təşəkkülü və kamilləşməsi islamın, islam dünyasının müqəddəs kitabı Quranın meydana gəlməsi və Quranın qiraəti ilə sıx bağlıdır.

Azərbaycanda ilk Orta əsrlərdə muğamlar qədim kökü üstündə öz inkişafını davam etdirmiş, kamala yetmişdir. Bu baxımdan ərazimizdə VII əsrdə İslam dininin təşəkkül tapması və sonrakı inkişafı böyük məna və məzmun kəsb edir.

Xatırladaq ki, Quranın avazla oxunması Orta əsrlərdə xüsusilə təqdir edilir və yüksək qiymətləndirilirdi. İslam dünyasının bu müqəddəs kitabının hikmət və təsir gücünü xalqa çatdırmaqda onun avazla oxunması yüksək sənət sayılırdı. Yəqin ki, muğam bu sənətin icrasında öz rolunu oynamış, ona xidmət göstərmişdir. Quranın avazla oxunması öz növbəsində əsrarəngiz və sirli-sehrli muğam dünyasının bütöv və bitkin bir sistemə çevrilməsinə təkan vermişdir. Lakin R.İmrani muğamın tarixini hətta 12 min il əvvələ aparır.

Beləliklə, muğamın ecazkar, sirli dünyasında hələ açılmamış çox səhifələr vardır.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Firudin Şuşinski. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı: Yazıçı, 1985, 478 s.
2. Əfrasiyab Bədəlbəyli. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı: Elm, 1969, 446 s.
3. Кара Караев. «Симфонические мугамы» Фикрета Амирова. «Советская музыка», 1949, №3, с.40-41 (azəri dilinə tərcüməsi – Ə.Bədəlbəylinindir)
4. Üzeyir Hacıbəyov. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Yazıçı nəşriyyatı, 1985.
5. Teymur Bünyadov. Əsrlərdən gələn səslər. Bakı: Azərbaycan Dövlət nəşriyyatı, 1993.
6. Abdullazadə Q. Muğam. Bakı: Yazıçı, 1983,
7. Zöhrabov R. Muğam. Bakı: Azərnəşr, 1991
8. Rafiq İmrani. Azərbaycan muğam janrının yaranması və inkişaf tarixi. Bakı 1994.

SUMMARY

The miracle World of mugham

Muğam is the ancient musical art in the Muslim East, including Azerbaijan. A lot of scientific – historical and philosophical works were dedicated to study and investigation of Azerbaijani mughams.

Key words: *муэам, тие щисторй оф мусиъ, натионал мусиъ (фолк мусиъ).*

Эльшан Мансуров

РЕЗЮМЕ

Таинственный мир мугама

Мугам является древним музыкальным искусством мусульманского Востока, включая Азербайджан. Изучению и исследованию азербайджанских мугамов посвящены множество научно – исторических и философских трудов.

Ключевые слова: *мугам, история музыки, народная музыка.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Malik Quliyev;
AMK-nın dosenti Rafiq Musazadə.

Elnur ƏHMƏDOV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti

“ŞUR” MUĞAMI

Açar sözlər: *Bəxtiyar Vahabzadə, Nəva, Türk musiqi texnikumu, tədris proqramı, ustad tarzən Əhməd Bakıxanov, ifaçılıq variantı, bəstəkar yaradıcılığı.*

“Şur” əsas Azərbaycan muğam dəstgahlarından biridir. Bu, irihəcmli, çoxhissəli muğam dəstgahı lirik xarakterli olub, parlaq emosional və obrazlı məzmunla malikdir. Xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadə “Muğam” poemasında “Şur”u belə səciyyələndirmişdir:

Çoxdan unudulmuş, yeri qalmış yaradır “Şur”,
Birdən yada düşmüş bir ötən macərədir “Şur”.
Bir arifin hikmət dolu söz-söhbəti, eşqi,
Heyrətdən ağıl mülkünə bir pəncərədir “Şur” (1, s. 219).

Əgər muğamların şifahi surətdə, yaddaş vasitəsilə bizə gəlib çıxmasını nəzərə alsaq, demək olar ki, “Şur” əsrdən-əsrə daim dəyişikliyə uğrayaraq, xanəndə və sazəndələrin yaradıcılıq süzgəcindən keçərək, qorunub saxlanmışdır.

“Şur”un yaranma tarixini nəzərdən keçirərkən görürük ki, qədim yazılı ədəbiyyatda – risalələrdə, ədəbi əsərlərdə bu muğamın adı çəkilmir. Tədqiqatçıların fikrincə, “Şur” muğamının özülünü Orta əsrlərdə 12 klassik muğamdan biri olan “Nəva” muğamı təşkil edir. Doğrudan da “Nəva”nın səs sırası “Şur” məqamının səs sırasına çox uyğundur. Bununla belə, digər bir fikir də var. Bu baxımdan, professor Məmmədsaleh İsmayılovun bəzi mənbələrə əsaslanan fikirləri də maraqlıdır. O, “Şur” adının XVI əsrdən sonra yaranmasını göstərərək, belə ehtimal edir ki, “Şur” muğamı müəyyən dövrdə “Dügh” adını daşımışdır və təsadüfi deyil ki, “Şur” məqamının səs sırası “Dügh”in səs sırasına oxşardır. Üzeyir Hacıbəyli zaman keçdikcə həm muğamların, həm də onların şöbə və guşələrinin dəyişikliyə uğramasını göstərərək, “Bayatı-Şiraz” və “Şur” kimi yeni adların meydana gəlməsini bununla izah etmişdir.

XX əsrin 1920-ci illərində Türk musiqi texnikumunda tədris proqramının işlənilib hazırlanması dövründə Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə

bir sıra muğam ustadlarından ibarət komissiya tərəfindən “Şur” dəstgahından ona uyğun gəlməyən bəzi şöbə və guşələr çıxarılmışdı. Nəticədə “Şur” dəstgahının aşağıdakı şöbə və guşələri saxlanılmışdı: “Dəramədi-Şur”, “Mayeyi-Şur”, “Muyə”, “Bayatı-türk”, “Şikəsteyi-fars”, “Nəşibi-fəraz”, “Səmayi-şəms”, “Hicaz”, “Sarənc”, “Qəməngiz”, “Şahnazi-şəq”, “Şahnazi-kürd”, “Dilkeş”, “Səlmək”, “Busəlik”, “Şur” (2, s.13-15).

Hazırda “Şur” dəstgahının bəzi şöbə və guşələri təkmilləşərək daha kamil, dolğun şəkil almışdır. Müasir dövrümüzdə “Şur” dəstgahı 11 şöbə və guşədən ibarətdir: “Bərdaşt”, “Mayəyi-Şur”, “Şur-Şahnaz”, “Bayatı-türk” (“Bayatı-Qacar” və “Dügah”), “Şikəsteyi-fars”, “Əşiran”, “Səmayi-şəms”, “Hicaz”, “Sarənc”, “Nəşibi-fəraz”, “Şura ayaq”.

“Şur” muğamının çox görkəmli ifaçıları olmuş, onların yaratdıqları muğamın təfsir variantları muğam sənətində iz salmışdır. Görkəmli xanəndə Ələsgər Abdullayev XX əsrin əvvəllərində “Şur” muğamının ən yaxşı ifaçısı kimi tanınmışdı. Çox yüksək, zil səsə malik xanəndə özünəməxsus zəngulələr vurmağı bacarırdı. Xanəndə Seyid Şuşinski də öz gözəl səsi və ifa tərzilə “Şur” muğam dəstgahının təfsirində xüsusi bir üslub yaratmışdır. o cümlədən də Xan Şuşinski də “Şur” muğamının ən yaxşı ifaçılarından biri hesab olunurdu.

Ustad tarzən Əhməd Bakıxanov “Şur” muğamının məzmununu və ifaçılıq xüsusiyyətlərini bu şəkildə təsvir edirdi: “Bəlkə də öz zənginliyi etibarilə heç bir muğam buna çata bilməz. Bu, nəhəng bir çay kimidir, başlanğıcı, qurtaracağı çox müxtəlifdir. Bunun hissələri daha çoxdur. Hər xanəndə “Şur” muğamını oxuya bilməz. Bunun üçün çox qüvvətli bir səs lazımdır. Bəzən isə əksinə olur. Belə ki, bəzi güclü və fəvqəladə istedadlı xanəndələr “Şur” oxuyarkən elə gözəl yollar, elə üsullar, elə ayaqlar tapıb seçmişlər ki, tar çalanlar çaşıb özlərini itirmişlər. Bunun nəticəsində də bəzən xanəndələrlə ayaqlaşmaq onlar üçün çətinlik törətmişdir. Bu işdə müvəffəqiyyət qazanmaq əsil ustalığ sayılır” (3, s.28).

Bu baxımdan əlbəttə ki, “Şur”u hər xanəndə oxumağa qadir deyil. “Şur”u oxumaq üçün xanəndənin səsi iki oktava yarımdan artıq diapazonu əhatə etməlidir. Bunun üçün xanəndədən bəm, orta, zil tessituralı səs, uzun nəfəs, uca zəngulələr, böyük bacarıq və professionallıq tələb olunur.

“Şur” muğamının bir çox xanəndələrin ifasında səsyazıları mövcuddur. Həmin səsyazıları Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun Qızıl Fondunda, Azərbaycan Dövlət Səsyazıları Arxivində və başqa arxiv fondlarında saxlanılır və onların bir hissəsi müxtəlif nəşrlərdə öz əksini tapmışdır. Bu baxımdan Heydər Əliyev Fondunun nəşri olan “Muğam ensiklopediyası”nın “Azərbaycan xanəndələri” adlanan CD-disk albomunda “Şur” muğamı bir neçə ifaçılıq versiyasında verilmişdir. Onlardan xanəndələr Xan Şuşinski, Yavər Kələntərli, Sara Qədimova, Arif Babayev, Nəriman Əliyev, Tələt

Qasımov, Zahid Quliyevin, gənc xanəndələr Babək Niftəliyev, Təyyar Bayramov, İlkin Əhmədovun ifası diqqətəlayiqdir (4).

“Şur” muğamının not yazıları haqqında da bir neçə söz demək istərdik. 1920-1930-cu illər arasında muğam dəstgahlarını görkəmli musiqiçilərimiz nota köçürməyə başlamışlar. Niyazinin 1935-ci ildə xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasından nota yazdığı “Şur” muğamı çap olunmamışdır. Lakin Qara Qarayevin tarzən Qurban Pirimovun ifasından nota köçürdüyü “Şur” muğamının “Mayə” şöbəsi V.Belyayevin “SSRİ xalqlarının musiqi tarixinə dair oçerklər” kitabında nəşr edilmişdir. Q.Qarayevin not yazısının əlyazması isə AMEA-nın arxivində saxlanılır. Fikrət Əmirov da “Şur” muğamını bir sıra ifaçılıq variantlarında nota almışdır. Bəstəkarın yaradıcılığının tədqiqatçıları tərəfindən onun ayrı-ayrılıqda xanəndələr Bilal Yəhya, Seyid Şuşinski, tarzən Qurban Pirimov kimi sənətkarların ifasından “Şur” muğamını bir neçə variantda nota yazması haqqında məlumat verilir ki, F.Əmirov həmin not yazıları əsasında “Şur” simfonik muğamını yaratmışdır.

Instrumental “Şur” muğamının tam şəkildə not yazısının nəşri 1962-ci ildə Nəriman Məmmədov tərəfindən həyata keçirilmişdir. Həmin not yazısı tarzən Əhməd Bakıxanovun ifaçılıq ənənəsinə uyğundur. 2006-cı ildə isə Arif Əsədullayev tarzən Elxam Müzəffərovun ifasından bu muğamı nota köçürüb çap etdirmişdir. Həmçinin, “Şur” muğamının daha bir not yazısı variantı tarzən Əkrəm Məmmədliyə məxsus olub, 2010-cu ildə işıq üzü görmüşdür.

“Şur” muğamı bəstəkar yaradıcılığında geniş və çox maraqlı bir şəkildə təmsil olunmuşdur: Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasında bir sıra səhnələr muğamın ayrı-ayrı şöbələri əsasında qurulmuşdur. “Koroğlu” operasında isə bəstəkar böyük yaradıcılıq təxəyyülü ilə şur məqamından istifadə etmişdir. Ü.Hacıbəylinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələdiyi “Şur” fantaziyası da maraqlı əsərlərdəndir.

Fikrət Əmirovun muğam dəstgah əsasında yazılmış “Şur” simfonik muğamı diqqətəlayiq əsərlərdən biridir. Azərbaycan musiqisində simfonik muğam janrının yaradıcısı olan Fikrət Əmirovun “Şur” (1948), “Kürd Ovşarı” (1948), “Gülüstən Bayatı-Şiraz” (1971) simfonik muğamları ənənəvi muğam-dəstgahlar əsasında yazılmış simfonik əsərlərdir. Burada bir tərəfdən muğamların obrazlı məzmunu, ifa tərz, kompozisiya quruluşu, melodik, ritmik xüsusiyyətləri və məqam əsası, digər tərəfdən isə simfonik musiqinin forma və ifadə vasitələri öz təcəssümünü tapmışdır. Əslində, F.Əmirovun bu əsərləri Şərq və Qərb musiqi ənənələrinin qovuşmasında yaranmış orijinal əsərlərdir.

Bu mövzu bir sıra musiqişünaslıq tədqiqatlarında işıqlandırılsa da, həsiyə çıxaraq, qeyd etmək istərdik ki, Fikrət Əmirovun özünün bu haqda fikirləri böyük maraq kəsb edir. Belə ki, onun fikrincə, simfonizm

Qərbdə təşəkkül tapmış bir yaradıcılıq metodudur: burada obrazların kontrastlığı, əsas musiqi mövzularının təşəkkülü, inkişafı və mübarizəsi səciyyəvi cəhətlərdir. Muğam isə əsrlərdən bəri kök salmış, özünəməxsus musiqi materialına, inkişaf qanunauyğunluqlarına, məntiqi məqam əsasına, məshtablı formaya, əsl simfonizm rüşeymlərinə malikdir. Muğamda ziddiyyətli mövzuların mübarizəsi olmasa da, bir mövzunun daxilində emosional yüksəliş var. Bu, kulminasiyalarda özünü büruzə verir və bu kulminasiyalar səsyüksəkliyi, dinamika, məqam cəhətdən muğamın başlanğıc fazası ilə kəskin kontrastlıq yaradır. Demək olar ki, məhz bu amillər bəstəkarın yaradıcılıq axtarışlarını istiqamətləndirmişdir.

F.Əmirov “Şur” simfonik muğamında eyniadlı dəstgahın ifasına xas olan əsas xüsusiyyəti, yəni improvizə səciyyəli muğam şöbələrinin ciddi vəznli rəng və təsniflərlə ardıcıllaşması prosesini simfonik muğamda da həyata keçirmişdir. Muğam dəstgah kompozisiyası ənənəvi olaraq, müəyyən muğam şöbələrinin ardıcıl inkişaf mərhələlərini özündə cəmləşdirir. Məhz bu xüsusiyyət bəstəkarı dolğun, dramaturji inkişafa malik simfonik kompozisiya qurmaq imkanı vermişdir. Əsərin kompozisiyasında təzadlı bölmələrin bir-birini əvəz etməsi musiqi məzmununa əlvanlıq aşılayır. Bununla belə, kompozisiyada öz yerini alan təkrarlar, melodik – intonasiya xatırlatmaları kompozisiya quruluşuna bütövlük gətirir.

F.Əmirovun simfonik muğamlarında əsaslandığı muğamların ənənəvi şöbələri saxlanılsa da, bəstəkar onları öz yozumunda təqdim etmiş və özünəməxsus kompozisiya yaratmışdır. Elə “Şur” simfonik muğamının tərkib hissələrinin “Şur” muğam dəstgahının məcmusu ilə müqayisəsi bunu sübut edir.

N.Məmmədovun not yazısında “Şur” muğam dəstgahı aşağıdakı şöbə və guşələrdən ibarətdir: “Bərdaşt”, “Mayeyi-Şur”, “Şur-Şahnaz”, “Bayatı-türk” (“Bayatı-Qacar”), “Şikəsteyi-fars”, “Əşiran”, “Səmayi-şəms”, “Hicaz”, “Sarənc”, “Nəşibi-fəraz” və “Şur”a dönüş (“Busəlik”). F.Əmirovun “Şur” simfonik muğamında aşağıdakı bölmələr verilir: “Şur” (“Mayeyi-Şur”), “Şur-Şahnaz”, “Rəng” (“Ay qadası”), “Bayatı”, “Təsnif” (“Evləri var xanaxana”), “Əraq”, “Səmayi-şəms” (“Mayeyi-Şur”a dönüş).

Göründüyü kimi, muğam ifaçılığındakı “Şur” muğamı ilə “Şur” simfonik muğamının tərkibində fərqli cəhətlər özünü büruzə verir. Bu fərqləri izah etmək üçün eyni zamanda, muğamın həm ifaçılıq təcrübəsindəki, həm də bəstəkar yaradıcılığındakı versiyasının məqam-tonallıq planına nəzər salmaq, belə ki, muğam kompozisiyasının quruluşu bilavasitə onun məqam əsası ilə bağlıdır.

Onu da deyək ki, “Şur” muğamı lad əsasına görə zəngin və çox-cəhətlidir. Müqayisə üçün “Şur” dəstgahının məqam-tonallıq planını qeyd edək: *sol şur* (“Mayeyi-Şur”) → *do şur* (“Şur-Şahnaz”) → *mi-bemol rast* (“Bayatı-Qacar”) → *re segah* (“Şikəsteyi-fars”) → *sol şur*

(“Səmayi-şəms”) → *lya segah* (“Sarənc”) → *sol şur* (“Mayeyi-Şur”a qayıdış və sonluq). *Fa-diyez* şura əsaslanan simfonik muğamda isə formanın hissələri arasında məqam-tonallıq münasibətləri bu şəkildədir: *fa-diyez şur* (“Şur”) → *si şur* (“Şur-Şahnaz”) → *re rast – do-diyez segah* (“Bayatı”) → *lya rast* (“Əraq”) → *fa-diyez şur* (“Səmayi-şəms”).

Göründüyü kimi, muğam dəstgah kompozisiyasının əsas xüsusiyyəti – yüksələn xətt üzrə mərhələlərlə inkişafı, şur məqamının başlanğıc və son mərhələdə özül əhəmiyyəti təşkil etməsi nəzərdən keçirdiyimiz hər iki versiyada saxlanılmışdır. Xüsusilə “Mayeyi-Şur”, “Şur-Şahnaz” (kvarta münasibətində), “Səmayi-şəms” (oktava münasibətində) şöbələri bu baxımdan özünün ənənəvi bünövrə əhəmiyyətini doğruldur.

Muğamın inkişaf mərhələlərində rast və segah məqamlarına keçidlər saxlanılsa da, bu məqamlara əsaslanan şöbələrin kompozisiyaya daxil edilməsində fərqlər özünü göstərir. Belə ki, “Şur-Şahnaz” şöbəsindən sonra muğam-dəstgahda “Bayatı-Qacar” və “Bayatı-türk” kimi şöbələrdən istifadə olunur ki, bu da rast məqam sferasına keçidlə şərtlənir, ondan sonra “Şikəsteyi-fars” şöbəsi segah mühitinə keçid əmələ gətirir. Daha sonra isə kulminasiyada yenidən şurda məqam-tonallıq reprizasından sonra “Sarənc” şöbəsində segah məqam sferasının bərqərar olması və yalnız bundan sonra “Mayə”yə doğru dönüş dəstgah kompozisiyasının özünəməxsus cəhətləridir. Simfonik muğamda isə rast və segah məqamlarına keçidlər üçhissəli quruluşa malik “Bayatı” bölməsində cəmlənmişdir. Bəstəkar burada həm “Bayatı-Qacar”, həm “Qatar-bayatı”, həm “Çoban bayatı”, həm də “Şikəsteyi-fars” mövzularından istifadə edərək, rast-segah məqam dəyişkənliyini qabarıq göstərə bilmişdir. Bu bölmədən sonra təsnif qismində “Evləri var xana-xana” xalq mahnısının işlənilməsi segah mühitini möhkəmləndirir.

Lakin şurun ənənəvi məqam reprizası və kulminasiya şöbəsi olan “Səmayi-şəms” əvəzinə simfonik muğamın növbəti bölməsində rastın yeni tonallığına keçid diqqətəlayiqdir. Belə ki, “Şur” simfonik muğamına “Əraq” şöbəsinin daxil edilməsi ənənəvi ifaçılıq versiyalarından fərqlənir. “Rast” muğamının kulminasiyasını təşkil edən və rast məqamına əsaslanan “Əraq” şöbəsindən adətən, “Mahur-hindi”, “Rəhab” və “Segah” muğamlarında inkişafın yüksək zirvəsində istifadə olunur. Bu şöbənin musiqi məzmunu və melodik materialı buna tam şərait yaradır. Lakin “Şur” muğamı kontekstində o, yalnız kulminasiyaya keçid mərhələsini təşkil edir.

“Şur” muğam dəstgahında isə ənənəvi olaraq, “Şikəsteyi-fars”dan sonra kulminasiyaya doğru hərəkət şur (“Səmayi-şəms”), segah (“Sarənc”) və şur (“Hicaz”) məqamları üzrə gedir və artıq rast məqamına keçidlərdən istifadə olunmur. Bu halda muğamın kulminasiya şöbəsi mayənin oktavasına əsaslanan “Səmayi-şəms” şöbəsi deyil, ondan da

kvinta yuxarıda qurulan “Hicaz” şöbəsinə təsadüf edir.

F.Əmirov simfonik muğamda əsərin ən yüksək kulminasiya anı kimi “Səmayi-şəms” bölməsini verərək, “Sarənc” və “Hicaz” şöbələrindən istifadə etməmişdir. Bəstəkar ənənəvi məqam-tonallıq planından kənara çıxaraq, kulminasiyaya doğru inkişaf mərhələsinə “Əraq” bölməsini daxil edir ki, bu da muğam kompozisiyasına yeni məzmun və çalar gətirir. Xüsusilə bu şöbənin melodiyasının geniş reçitativ-deklamasiya üslublu ifadə tərzə musiqiyə cəsarətli, iradəli xarakter aşılayır. Bu, eyni zamanda, əsas məqama qayıdıqla səciyyələnən reprizanı daha qabarıq göstərməklə yanaşı, “Səmayi-şəms”in xarakterinin də dəyişməsinə şərait yaradır. Sonda isə zirvədən enən hərəkətlə, muğamın “Mayə”sinə dönüş baş verir.

Beləliklə, bəstəkar simfonik muğam kompozisiyasını muğam dəstgahdan fərqləndirərək, əsəri daha lakonik və məqsədyönlü məqam-tonallıq planı əsasında qurmuşdur. Bu da bəstəkar yaradıcılığı ilə muğam sənətinin qarşılıqlı əlaqəsini nümayiş etdirən cəhətlərdən olub, bəstəkarın təxəyyülünün məhsulu kimi dəyərləndirilə bilər.

Ədəbiyyat siyahısı

1. B.Vahabzadə. Seçilmiş əsərləri. II cild. B., 1975.
2. Azərbaycan arxiv № 2-3. Azərbaycan Respublikası OİMDA, f.57, siy.5, iş 46, s. 13-15. Əlyazma
3. Ə.Bakıxanov. Ömrün sarı simi. Məqalələr və xatirələr. B., 1985.
4. Muğam ensiklopediyası. Heydər Əliyev Fondunun nəşri. Bakı, 2007.

РЕЗИОМЕ

«Муғам «Шур». Статья посвящена изучению нотных записей мугама «Шур» и анализу его музыкального языка. В статье освещаются вопросы исследования мугама «Шур» в азербайджанском музыковедении, история развития мугама «Шур», роль и значение звукозаписей и нотных записей в исследовании исполнительских вариантов мугамов, а также использование мугама «Шур» в композиторском творчестве.

Ключевые слова: Бахтияр Вахабзаде, Нава, Турецкий музыкальный техникум, учебная программа, мастер-тарист Ахмед Бакиханов, вариативность исполнения, композиторское творчество.

SUMMARY

"Mugham "Shur". The article is devoted to the studying of musical notations of mugham "Shur" and analysis of its musical language. In the article are given the research problems of mugham «Shur» in Azerbaijani musicology, the role of sound recordings in research of performing mugham variants, the value of mugham musical notations and mugham "Shur" in composer's creativity.

Key words: Bakhtiyar Vakhbadeh, Nava, Turkish musical college, educational program, Master-player of tar Akhmed Bakikhanov, Variants of performing, Creation of composer.

Rəyçilər: AMK-nın professoru Fəxrəddin Dadaşov;
AMK-nın baş müəllimi Munis Şərifov.

Əliağa SƏDİYEV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

MUĞAM VƏ «KATARSİS» ESTETİK ANLAYIŞI

Açar sözlər: *muğam, katarsis, estetik zövq, Üzeyir Hacıbəyli.*

Musiqi incəsənəti olaraq muğamın «katarsis» estetik gücü vardır.

İncəsənət oxucu, tamaşaçı və dinləyicinin fikir və hisslər yönümünü formalaşdırır. Bu baxımdan o, demək olar digər ictimai şüur formaları ilə əvəz oluna bilmir. Onlardan hər biri öz-özlüyündə insana tərbiyəvi təsir göstərsə də, bu, xüsusi maarifləndirici xarakter daşıyır: əxlaq-əxlaqi normaları, siyasət-siyasi görüşləri, fəlsəfə-dünyagörüşünü formalaşdırır, elm insandan mütəxəssis hazırlayır; incəsənət isə ağıl və ürəyə birlikdə təsir göstərir və insan qəlbinin elə bir guşəsi yoxdur ki, incəsənət oraya öz təsiri ilə nüfuz edə bilməsin. Nəticədə incəsənət kamil şəxsiyyət formalaşdırır.

Görkəmli estetik Yuri Borev göstərir ki, incəsənətin katarsis effekti haqqında hələ pifaqorçular danışmışdılar. Aristotel «Poetika» əsərində katarsis – «oxşar affektlərin» (hisslərin) vasitəsilə təmizlənmə kateqoriyasını işləyir və onu estetikaya gətirir. İncəsənət ağır sınaqlardan keçmiş qəhrəmanları təsvir edərək insanları tərbiyələndirir, onların daxili aləmini təmizləyir. Lakin qəlbin təmizlənməsi üçün hisslər «bənzəyişi» nəyə görə lazımdır? Çünki almaz yalnız almazla, insan qəlbi isə yalnız insan məna-viyyatının təzahürü olan yüksək, işıqlı estetik ideallarla cilalanır (1, 130).

Aristotel bu problematikanı faciəvi əsərin tamaşaçılara təsirinin materialları əsasında inkişaf etdirdi. Lakin bəzi alimlər «Poetika»nın itmiş hissələrində «komiklik katarsisi»nin də olmasının mümkünlüyünü ehtimal edirlər. Bu ehtimallar katarsisi incəsənətin saflaşdırma, müvazinət yaratma funksiyasının əks olunduğu ən ümumi estetik kateqoriya kimi şərh edən tamamilə ciddi bir elmi ənənənin müasir məcrasında meydana çıxır. Bir çox mütəxəssislərin fikrincə (fin sosioloqu İrlo Qrin, ingilis antropoloqu Ceyn Herrison, amerikalı antropoloq Entoni Uolles), katarsis bədii yaradıcılığın ictimai əhəmiyyətinin ən mühüm aspektlərindən biridir. Fransız sosioloqu və mədəniyyət nəzəriyyəçisi Edqar Moren belə hesab edir ki, incəsənət istehlakçısı bədii dünyaya öz şəxsi həyat təcrübəsinin aynasında baxaraq və onunla oxşarlıq, bənzəyiş məqamları taparaq dünya ilə ünsiyyətdə olur. Bunun sayəsində əsəri qavrayan adamlar real həyatın törətdiyi

daxili gərginlik və həyəcanı azaltmaq, heç olmasa, gündəlik yeknəsəqliyi qismən müvazinətləşdirmək imkanı əldə edirlər (1, 131).

Katarsis gözəllik anlayışı ilə sıx bağlıdır.

Gözəllik hissini mənbələri çox olsa da bunları şərti olaraq qruplaşdırmaq olar:

1. Təbiət gözəllikləri;
2. Sözün geniş mənasında cəmiyyət həyatı, insan fəaliyyəti və mədəniyyətinə aid olan gözəlliklər;
3. Yenə insan fəaliyyətinin bir növü olan incəsənətə aid gözəlliklər (2,12).

Məlum olduğu kimi qədimdən sübut edilmişdir ki, musiqinin müxtəlif ladları əsasında qurulmuş müxtəlif havalar, mahnılar və s. insanda fərqli əhvali-ruhiyyə yaradır. Elə musiqi əsərləri var ki, bizim ruhumuzda müvazinət yaradır, bizi mülayimləşdirir, sakitləşdirir. Elə musiqi əsərləri də var ki, əksinə, bizdə coşqun bir əhvali-ruhiyyə yaradır, qəhrəmanlıq, mübarizə hissini alovlandırır. Elələri var ki, bizi kədərləndirir, elələri var ki, şənəldirir, nikbin əhvali-ruhiyyə yaradır, elələri var ki, fikrimizi, dərdimizi dağıdır. Elələri də var ki, bizi dərinə düşündürür, xatirələrimizi canlandırır, bizdə dərin ruhi həyəcanlar, sevgi, məhəbbət duyğuları oyadır və s. Məsələn, böyük bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» əsərində girişdə göstərildiyi kimi, «Rast», «Şur» «Segah», «Şüştər», «Çahargah», «Bayatı-Şiray» və «Hümayun» Azərbaycan musiqisinin yeddi əsas ladıdır... Bədii-ruhi təsir cəhətindən «Rast» dincəyicidə mərdlik və gümrəhlik hissi, «Şur» – şən, lirik əhval-ruhiyyə, «Segah» – məhəbbət hissi, «Şüştər» – dərin kədər, «Çahargah» – həyəcan və ehtiras, «Bayatı-Şiraz» – qəmginlik, «Hümayun» isə «Şüştərə» nisbətən daha dərin bir kədər hissi oyadır (3, 4-5).

Musiqinin, o cümlədən muğam sənətinin insanın estetik inkişafına və psixologiyasına təsiri olduqca böyükdür. Muğamlar hərdən əyləndirici, hərdən ciddi olmaqla yanaşı, hərdən də insanı varlığın, materialın, həyatın mövcudluğu haqda düşünməyə sövq edir.

Muğam «Katarsis» anlayışı ilə sıx əlaqədardır.

Muğamların melodik dili əcdadların qədim musiqi dilidir ki, min illər ərzində cilalana-cilalana gəlib bizə çatmışdır. O, lad anlayışı ilə sıx bağlıdır. Lad isə hər şeydən əvvəl muğam dinləyicisinin və ifaçısının qarşılıqlı təmasda olduğu və burada müəyyən halları, hissləri yaşayan, təfəkkür tərzini keçirən məkandır. Muğam havalarının melodiyaları müxtəlif xarakterlidir. Onlar min illərdən bəri Şərq poeziyasının şedevrlərilə, öncədən ən qədimlərdə sərbəst vəznə, daha sonralar heca, məsnəvi, rübai, qəsidə, bayatı və nəhayət qəzəllərlə sıx bağlı olmuşdur. Bu musiqidə sakitlik və ehtiras, ekstaz, yüksək gərginlik yənaşıdır. Sufilərə qədər qədim ənənədə mağlar və dərvişlər muğam havalarının mahir ifaçıları olmuşlar.

Muğam insanı kamilləşdirməyə, zəka və idraka qida verməyə xidmət

edir.

Muğam insanı hikmətə, məhəbbətə, həqiqəti dərk etməyə, varlığa inama səsləyən qədim ənənəmizdən gələn müdrik sənət növüdür.

Muğam insanın harmonik müvazinətini tənzimləyən, həyata sevgi və məhəbbət oyadan, nəhayət əsrlərdən bəri bəşəriyyətin mənəvi dəyərlərinin inkişafında mühüm rol oynamış sənət abidəsidir. Bu mənada muğam həm müdriklik, həm də məhəbbət rəmzləridir.

Muğamların quruluşu, şöbələri, ifa xüsusiyyətləri haqqında lazımi nəzəri məlumatların mənimsənilməsi problemlə əlaqədar mühüm əhəmiyyət kəsb edən məsələlərdən biridir. Çünki, muğamların klassik musiqi nümunələri kimi quruluşunu, ifa xüsusiyyətlərini, onların musiqi sənətimizin inkişafındakı mövqeyini mükəmməl bilmədən bu haqda geniş söhbət açmaq, tədris prosesini fəallaşdırmaq qeyri-mümkündür. Lakin nədənsə indiyə qədər ümumtəhsil məktəblərində tədrisi lazım bilinən muğamların quruluşu, şöbələri, ifa formaları haqqında nə proqramlarda, nə də dərsliklərdə zəruri məlumat verilməmişdir. Bu istiqamətdə müvafiq elmi-metodiki tövsiyələrin çap edilərək müəllimlərə çatdırılması da muğamların ümumtəhsil məktəblərində tədrisi işini çətinləşdirir. Halbuki uşaq musiqi məktəblərində, habelə orta ixtisas və ali musiqi məktəblərinin müvafiq şöbələrində əsasən geniş yayılan muğamların şöbələri haqqında şagirdlərdə, tələbələrdə aydın təsəvvür oyadılır. Doğrudur, həmin məktəblərdə ayrı-ayrı muğamların vokal və instrumental şəkildə ifaçılıq qaydaları təcrübi cəhətdən şagirdlərə-tələbələrə öyrədilir.

Ümumtəhsil məktəblərində isə muğamlar və onların müvafiq şöbələri dinlənilmə yolu ilə şagirdlərə (bəzi hallarda isə ayrı-ayrı muğamların «Bərdaşt», «Mayə» şöbələrindən müəyyən hissələr notla-solfecio şəkildə oxunur) təqdim edilir. Belə bir həqiqəti də inkar etmək olmaz ki, görkəmli xalq sənətkarlarının, çalğıcıların, xanəndələrin, müğənnilərin ifasında vala, lentə və CD-yə yazılmış nümunələrinin dinlənilməsi estetik cəhətdən daha geniş imkanlara, təsir qüvvəsinə malikdir. Məhz buna görə də bu əlverişli imkanları nəzərə alaraq onlar muğamların quruluşu, lad əsası, şöbələri haqqında nəzəri biliklərini artırmalıdırlar. Məsələnin son dərəcə vacibliyini nəzərə alaraq daha geniş yayılan və musiqi sənətimizin inkişafında mühüm rol oynayan «Rast», «Şur», «Bayatı-Şiraz», «Segah», «Çahargah», «Şüştər», «Hümayun» muğamlarının şöbələrini uşaq musiqi və ali, orta ixtisas musiqi məktəblərinin proqramlarında göstərilən şəkildə tədrisi zəruridir (4, 15).

Məhz buna görə müqəddimə, dərəməd, diringi, rəng, təsnif haqqında musiqi dərslərində aşağıdakı nəzəri məlumat verilməsini məqsədə-müvafiq sayırıq:

Müqəddimə – dərəməd – aid olduğu muğamın əvvəlində çalınan və həmin muğamın intonasiyası, müvafiq şöbələri haqqında müəyyən təsəvvür yaradan bəhrli-ritmik musiqi lövhəsi.

Diringi – Muğam şöbələri arasında ifa olunan rəqs xarakterli rəng.

Diringinin (bəzən də diringə deyilir) rəngdən fərqi ondadır ki, bu musiqi nümunəsi həddindən çox oynaq xarakterdə olur.

Rəng – muğam şöbə və güşələri arasında ifa olunan musiqi nümunəsidir. Ayrı-ayrı muğamlarla bağlı rənglərin bir mühüm əhəmiyyəti də odur ki, muğamların vokal-instrumental şəkildə ifası zamanı xanəndənin növbəti şöbəyə keçməsi, səsini «səfərbər» etməsi hazırlanması üçün müəyyən imkan yaradır.

Təsnif – muğam şöbə və güşələri arasında ifa olunan, aid olduğu şöbənin və muğamın estetik-emosional təsirini gücləndirən bəhrli-ritmik musiqi nümunəsidir. Məsələn, «Hisar» təsnifi, «Dəşdi təsnifi», «Zabul təsnifi», «Şur təsnifi», «Bayatı-Şiraz təsnifi» və s.

Musiqi müəllimləri ibtidai siniflərdən başlayaraq musiqi dərslərində, habelə sinifdən xaric musiqi məşğələlərində, öz fəaliyyət musiqi dərnəklərində yeri gəldikdə məktəblilərə muğamlarla bağlı musiqi nümunələri haqqında göstərilən istiqamətdə maksimum məlumat verməlidirlər. Dəraməd, müqəddimə, diringi, rəng, təsnif haqqında nəzərə çatdırılan məlumatlar hər hansı nümunənin val və ya lent yazıçı ilə müşayiət olunmalıdır. Müəllimlər onu da nəzərə çatdırmalıdırlar ki, həmin musiqi nümunələrinə konsert ifaçılığı prosesində geniş istinad olunur. Çox əlverişli, bitkin musiqi materialları kimi musiqi ifaçılıq qabiliyyətlərinin inkişafında mühüm rol oynayır.

Musiqi müəllimlərinin muğamların dinlənilməsi, muğamlarla tanışlığın metodikası haqqında müvafiq bacarıq və qabiliyyətlərinin inkişaf etdirilməsi sahəsində hazırlığının artırılması da çox mühüm məsələdir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, muğamların məna dəyərləri, estetik mahiyyəti haqqında elmi təsəvvürlərin formalaşdırılması, muğamların quruluşu, şöbələri, ifa xüsusiyyətləri, habelə muğamlarla bağlı musiqi nümunələrinin əsas mahiyyəti haqqında mənimsənilən nəzəri məlumatlar, qazanılan biliklər də müəllimlərin metodik hazırlığının artmasına zəmin yaradır. Çünki, musiqi müəllimləri digər fənn müəllimləri kimi tədris edəcəyi məzmunun əsas mahiyyətini, nəzəri məsələlərini mükəmməl bilməyə o dərs prosesində, müxtəlif xarakterli sinifdən xaric məşğələlərdə bir sıra çətinliklərlə üzləşər. Buna görə də musiqi müəllimlərinin muğamların tədrisi sahəsində nəzəri və metodiki hazırlığı vəhdətdə götürülməli, bir-birini tamamlamalıdır (3, 19) .

Musiqi tədrisi proqramlarına daxil edilmiş muğamları aşağıdakı kimi qruplaşdırmağı daha məqsədmüvafiq hesab edirik:

1. Instrumental muğamlar;
2. Vokal-instrumental muğamlar;
3. Zərb muğamlar.

Bununla yanaşı nəzərə almaq lazımdır ki, Azərbaycan xalq musiqisi bəhrli, bəhrsiz və qarışıq bəhrli üç qrupa bölünmüşdür. Dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin fikrincə, bəhrli musiqi xalq çalğı alətlərinin müşayiətilə

ritmik zəmində ifa edilən havalardır. Bu qrupa daxil olan musiqi əsərlərinin müəyyən metrik ölçüsü, yəni vəznəni olur. Azərbaycan xalq mahnıları, aşiq havalarının çox qismi, təsniflər, rəng, diringə və rəqs melodiyaları bu qrupu təşkil edir.

Bəhrsiz adlanan ikinci qrupa improvizasiya üslubunda çalışan, sərbəst vəznə əsaslanan və ölçüləri tez-tez dəyişən vokal-instrumental və instrumental muğamlar daxildir.

Qarışıq bəhrli üçüncü qrupa «ritmik muğamlar» (zərb muğamlar – müəllif) və bir sıra muğamvari musiqi nümunələri aiddir. Bu qrupa həm bəhrli, həm də bəhrsiz musiqi nümunələri aiddir.

Klassik muğamlardan «Rast», «Şur», «Segah», «Çahargah», «Bayatı-Şiraz», «Hümayun», «Şüştər» bəhrsiz janr qrupuna aiddir. «Qarabağ şikəstəsi», «Kəsmə Şikəstə», «Arazbarı», «Səmayi-Şəms», «Mani», «Mənsuriyyə», «Ovşarı» və sairə zərbi muğamlar qarışıq bəhrli janr qrupuna daxildir.

Müxtəlif muğam şöbələri arasında ifa olunan dərəməd, diringi, rəng və təsniflər isə bəhrli janr qrupuna mənsubdurlar (4, 20).

Beləliklə, muğamın «Katarsis» gücü şüurlu proses olaraq başqa sənət növləri kimi ilk növbədə müəyyən hazırlıq tələb edildiyi yerdə özünü daha çox göstərir.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Yuri Borev. Estetika. Tərcümə edənləri: Yaşar Qarayev, Rahid Xəlilov. Bakı: Gənclik, 1980, 224 s.
2. M.Cəfər. Estetik zövq haqqında. Bakı: Azərnəşr, 1965, 72 s.
3. Üzeyir Hacıbəyov. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Yazıçı nəşriyyatı, 1985.
4. Н.К.Казымов. Цумтящил мяктябляриндя муьамларын тядриси мясяляляри. Бакы: Чашыоблу, 2000, 98 с.

SUMMARY

MUGHAM AND THE AESTHETIC NOTION «CATHARSIS»

Mugham, the ancient Eastern music has got a great moral influence and effect in internal world of human being as a source of catharsis, which first of all means, «purgation» to mind of great Greek philosopher Aristotel. The paper is dedicated to purgation power of catharsis in Azerbaijani mughams.

Key words: *mugam, katharsis, aesthetic artistic taste, Uzeyir Hadjibeyli.*

РЕЗЮМЕ

МУГАМ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПОНЯТИЕ «КАТАРСИС»

Древняя восточная музыка мугам имеет большое моральное влияние и эффект во внутреннем мире человека как источник катарсиса, который по мнению греческого философа Аристотеля прежде всего означает «очищение». Статья посвящена силе катарсиса азербайджанских мугамов.

Ключевые слова: *мугам, катарсис, эстетический вкус, Узеир Гаджибейли.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Fəttah Xəlirqadə;

Aydın ƏLİYEV
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Magistri

AZƏRBAYCAN XALQ RƏQSLƏRİNİN TƏDQIQI MƏSƏLƏLƏRİ

Açar sözlər: *Xalq rəqsləri, çalğı alətləri, qayaüstü təsvirlər, not nümunələri.*

Azərbaycan musiqi xəzinəsinin çox dəyərli inciləri olan, qədim dövrlərdən bu günə kimi yaranmış və yaranmaqda davam edən xalq rəqsləri insanların həyatının, ənənəvi mərasimlərin, el şənliklərinin, bayramların, toy-düynələrin ayrılmaz bir hissəsinə çevrilmişdir. Uzun əsrlər boyu şifahi şəkildə inkişaf edərək, günümüzə gəlib çatmış bu rəqslərdə insanların həyat tərz, dünyagörüşü, arzu və istəkləri, məhəbbət hissləri, sevinci və kədəri, müxtəlif duyğuları öz ifadəsini tapmış, onlar xalqın mədəniyyət səviyyəsinin və estetik zövqünün bir göstəricisinə çevrilmişdir.

Rəqs dedikdə, əlbəttə ki, musiqi və xoreografiyanın vəhdəti nəzərdə tutulur. Buna görə də rəqslərin tədqiqində bu iki cəhət nəzərə alınmalıdır. Sənətsünaslıqda rəqs sənətinin öyrənilməsi ilə bağlı bir sıra dəyərli tədqiqatlar yaranmışdır.

Tədqiqatlardan məlumdur ki, Azərbaycan xalq rəqsləri böyük bir təkamül yolu keçmişdir. Rəqslərin yaranma tarixi bizim eramızdam əvvəlki minilliklərə gedib çıxır. Onların ilkin ifa tərz, qədim insanların qayaüstü rəsmləri bunu sübut edir. Rəqslərdən qədim mərasimlərimiz, adət-ənənələrimiz, eyni zamanda, xalqımızın yaşayışı, mədəniyyəti, etnoqrafiyası haqqında dəyərli bilgilər əldə etmək mümkündür.

Məsələn, qədim mərasim rəqsi olan “Yallı”-nı mütəxəssislər təxminən eramızdan əvvəl XVIII-XV minilliyə aid edirlər. Bakının yaxınlığında Qobustan ərazisindəki arxeoloqlar tərəfindən tapılmış qayaüstü rəsmləri və Naxçıvandakı Gəmiqaya rəsmlərini nümunə göstərə bilərik.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, qədim dövrlərdə rəqslər heç də tamaşa üçün nəzərdə tutulmurdu. Buna görə də rəqs edənlər və tamaşaçılar bölgüsü yox idi. Rəqslər hər bir mərasimin vacib elementi idi. Ovun, döyüşün uğurlu olmasını arzulayan, fəvqəltəbii qüvvələrə səcdə edən hər

bir kəs özünün münasibətini məhz mərasim rəqsində nümayiş etdirirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, qədim folklor nümunələri sonradan peşəkar rəqs sənətinin meydana çıxmasına zəmin yaratmış və onun daha da inkişaf etməsinə səbəb olmuşdur.

Rəqslərin qədimliyini sübut edən əlamətlər onların musiqi dilində də özünü büruzə verir. Qədim dövrlərdə sadə quruluşa malik olan, zaman keçdikcə mürəkkəbləşən rəqs musiqisi müəyyən mənada xalqın musiqi təfəkkürünün təkamülünü əks etdirir.

Xalq rəqslərimiz zaman keçdikcə inkişaf etmiş, dövrə və mühitə uyğun dəyişmiş, lakin öz tərəvətini itirməyərək, bizim günlərdə gəlib çıxmışdır. Xalqın həyat və məişətinin hər bir sahəsində tətbiqini tapan xalq rəqsləri ifaçılıq sənətinin inkişafı ilə sıx bağlı olmuşdur. Xalq rəqslərinin bugünkü rəngarəngliyi və zənginliyi də ifaçılıq sənətinin yüksək səviyyəsini nümayiş etdirir.

Müasir dövrdə yeni-yeni rəqs melodiylarının yaranması, qədim melodiyların yeni variantlarının meydana gəlməsi rəqs sənətinin inkişafını göstərir. Mərasim tamaşalarını müşayiət edən rəqslər də janrın teatrallaşmasına təkan vermiş, eyni zamanda, rəqslərin yeni səhnə ifaçılığı formaları yaranmışdır.

Xalq və professional ifaçıların yaradıcılıq məhsulu olan rəqslər bugünkü musiqi mədəniyyətimizdə özünəməxsus yer tutur. Xüsusi rəqs kollektivlərinin təşkil olunması, xalq rəqslərinə professional balet-meysterlər tərəfindən quruluş verilməsi artıq onların folklor səviyyəsindən çıxaraq, peşəkarlıq səviyyəsinə yüksəldiyini bir daha sübut edir. Bu baxımdan fikrimizcə, rəqs sənətilə bağlı tədqiqatlara yenidən nəzər salınmalıdır.

Xalq rəqslərinin musiqi xəzinəmizə daxil olmuş klassik nümunələrilə yanaşı, musiqi ifaçılığında mövcud olan bəzi rəqslərdə bayağı intonasiyalar da nəzərə çarpır. Onu da deyək ki, bu tendensiya bütün dövrlərdə müşahidə olunmuşdur. Bu barədə Üzeyir Hacıbəylinin fikirləri ilə 1925-ci ildə yazılmış “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində rastlaşırıq.

Həmin məqalədə Ü.Hacıbəyli rəqsləri belə xarakterizə edirdi: “Rəqs musiqisi müxtəs rəqs etmək üçün bəstələnmiş $\frac{3}{4}$ vəznində olan havalardır ki, bəzilərinin bəhləri ağır və bəzilərininki yüngüldür”. O, öz dövründə yaranan rəqs musiqisinə münasibət bildirərək yazırdı: “Rəqslərin, baxımsız bu axır zamanlarda çıxanların musiqiləri əksər ovqat iki hissəli olmaqla, şəkilləri nisbətən zənginləşdirsə də havaları Avropanın bıməzmun “vals”ları təsiri altına düşməklə öz əsasından uzaqlaşır və xaric bir rəng alır” (1, s. 220).

Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəylinin bu fikri çox diqqətləyiq olub, xalq rəqs musiqisinin bu günkü durumu ilə yaxından səsləşir və tədqiqatçıların əsərlərində də bu xüsusiyyətlərə diqqət yetirilməsi məqsədəuyğun olardı.

Müasir dövrdə Azərbaycan musiqisinin dünya miqyasında təbliğatının geniş miqyas aldığı bir zamanda, əlbəttə ki, xalqın musiqi irsinin ayrılmaz tərkib hissəsi və ən qədim, ən zəngin sahəsi olan rəqslərimizin də bütün gözəlliyi ilə təqdim olunması vacibdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, musiqişünaslıqda rəqslərin araşdırılması bir sıra tədqiqatçılar tərəfindən həyata keçirilmişdir və bu mövzu tədqiqatçıları həmişə cəlb edir. Azərbaycanda, eləcə də xarici ölkələrdə (Rusiyada, Türkiyədə və s.) tədqiqatçıların rəqs sənəti ilə bağlı apardıqları araşdırmalar diqqəti cəlb edir. Bu araşdırmalar müxtəlif elmi nəşrlərdə, mifoloji, etnoqrafik, ədəbi-tarixi, musiqi-nəzəri tədqiqatlarda yer almışdır.

Azərbaycan xalq rəqsləri haqqında Üzeyir Hacıbəylinin, Məmmədsaleh İsmayılovun, Bayram Hüseynlinin, Əfrasiyab Bədəlbəylinin, Əhməd İsazadənin, Səadət Abdullayevanın, Kamal Həsənovun, Elnara Dadaşovanın, Rauf Bəhmənlinin, Leyla Zöhrabovanın və başqalarının tədqiqatlarında bu janrın əsas xüsusiyyətləri, təsnifatı, inkişaf tarixi, etimologiyası, musiqi ifadə vasitələri ilə bağlı müxtəlif səciyyəli araşdırmalar öz əksini tapmışdır.

Azərbaycan bəstəkar və musiqişünasları xalq rəqs musiqisini toplayıb nota salmış, nəşr etdirmiş, onları öz yaradıcılıq dəst-xəttilə işləməklə yanaşı, həmçinin, bu sənətin tədqiqatçılarına çevrilmişlər. Bu baxımdan xalq rəqslərinin not nəşrlərinə giriş sözü kimi yazılmış elmi məqalələr də mühüm əhəmiyyətə malikdir: Səid Rüstəmovun, Tofiq Quliyevin, Bayram Hüseynlinin, Əhməd İsazadə və Nəriman Məmmədovun, Səadət Abdullayevanın, Rauf Bəhmənlinin not nəşrləri bu qəbildəndir. Belə ki, bütün bunlar həm də müstəqil tədqiqatlara təkan vermişdir.

Musiqişünaslıq tədqiqatlarında rəqslər bir neçə cəhətdən səciyyələndirilmişdir: məzmununa, metro-ritmik xüsusiyyətlərinə, ifaçılıq tərkibinə görə və s.

Məsələn, Məmmədsaleh İsmayılov Azərbaycan xalq rəqslərinin zəhmət prosesi, məişət və ənənələrlə əlaqədar olduğunu göstərir və onların ritmik xarakterinə, melodik və temp xüsusiyyətlərinə görə: ağır – mülayim, yüngül – oynaq və “ləzginka” tipli cəld və iti rəqslərə bölündüyünü qeyd edir (2, s. 44). Bu baxımdan “Mirzəyi”, “Turacı”, “Uzundərə” və s. kimi ağır və yumşaq xarakterli oyun havaları əksər hallarda yaşlı qadın və kişilər tərəfindən ifa olunur. “Tərəkəmə”, “Brilyant”, “Ceyranı” kimi yüngül və oynaq xarakterli rəqsləri gənc oğlan və qızlar oynayırlar. “Qaytağı”, “Qazağı”, “Xançobanı” kimi cəld

və iti rəqslər də vardır.

M.İsmayılovun “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” əsərində xalq rəqslərinin ifaçılıq xüsusiyyətlərinə görə bölgüsü irəli çəkilir. Belə ki, bütün rəqsləri M.İsmayılov ifaçılıq baxımından üç qismə bölmək olar: bir nəfər tərəfindən (solo), iki nəfərin iştirakı ilə (duet) oynanılan rəqslər və kollektiv rəqslər. Yuxarıda adları çəkilən rəqslər solo və ya iki nəfər tərəfindən oynanılır, bu rəqslər xarakterinə, tempinə, melodiyasına görə fərqlənir. “Cəngi” və “Yallı” kimi rəqslər isə kollektiv surətdə ifa olunur. Bu rəqslərdə həm kişilər, həm də qadınlar iştirak edir.

Göründüyü kimi, milli rəqslər arasında ayrı-ayrılıqda kişilər və qadınlar üçün nəzərdə tutulmuş rəqslərimiz meydana gəlmişdir. Kişilərin ifaları üçün nəzərdə tutulmuş milli rəqslərimiz əsasən oyun tamaşa xarakteri daşıyırdı. Bunların əksəriyyəti kişilərin güc və şücaətini göstərmək üçün meydana gəlmişdir. Qadın rəqslərində isə ən çox zəriflik nümayiş etdirmək ənənələri mövcud idi.

Maraqlıdır ki, tarixin bütün dövrlərində yaranan rəqs musiqi nümunələri ritmik və melodik xüsusiyyətlərinə görə mərasim, bayram və başqa şənlik iştirakçıların yaşına, sosial vəziyyətinə uyğun şəkildə meydana gəlmişdir. Belə ki, yaşlı nəsil üçün asta ritmlərdən ibarət olan rəqs havaları üstünlük təşkil etmişdir. Daha oynaq ritimli rəqslər isə gənclər üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Bu qəbildən müasir xoreografiyada Azərbaycan xalq rəqsləri tempindən asılı olaraq ağır və cəld rəqs qrupuna bölünmüşlər. Bu rəqslər fərdi və dəstə ilə ifa olunduqları kimi, qoşa və kütləvi şəkildə də ifa olunurlar.

M.İsmayılovun tədqiqatının maraqlı cəhətlərindən biri də budur ki, müəllif ayrı-ayrı rəqslərin yaranma tarixi və ifaçılıq xüsusiyyətləri ilə bağlı məlumatları da çatdırır, məsələn, “Ceyran bala”, “Yallı” kimi rəqslər haqqında məlumatlar bu qəbildəndir (2, s. 44-45).

Müqayisə üçün qeyd etmək istərdik ki, Qubad Qasımov Orta əsrlərdə Azərbaycanda rəqs sənətinin inkişafından danışarkən, kollektiv rəqslərin mövcudluğunu göstərir. Lakin o, İslam qanunlarının hökmran olduğu bir mühitdə kişi və qadın rəqslərinin ayrı ifa olunduğunu vurğulayır (3, s. 61).

Bizcə, bu cəhətə diqqət yetirmək çox vacibdir. Çünki İslam mədəniyyətində, eləcə də Orta əsrlər dövründə rəqs sənətinin xüsusiyyətlərinin araşdırılması tədqiqatçıların nəzər-diqqətindən kənarda qalmışdır, halbuki belə tədqiqatların aparılması xalq rəqsləri ilə yanaşı, özünəməxsus ənənələrə və xüsusiyyətlərə malik saray rəqs mədəniyyətinin mövcudluğunu da təsdiqləmək imkanı yaradır.

Bayran Hüseynlinin rəqs musiqisinin toplanılması, nota yazılması və tədqiqi sahəsində böyük xidmətləri vardır. Onun tədqiqatları (4) xalq rəqs musiqisinin öyrənilməsi baxımından xüsusilə dəyərlidir. O, xalq rəqs sənətinin təsnifatını iki mövqedən vermişdir: müşayiətinə görə və mövzu əsasına görə. Eyni zamanda, o, rəqlərin musiqi dilinin xüsusiyyətlərinin, yəni lad əsası, forma və metro-ritmik cəhətlərinin təhlilini aparmışdır.

B.Hüseynli rəqlərin müşayiətinə diqqət yetirərək, onları üç növə bölür: vokal müşayiətli rəqlər, vokal-instrumental və instrumental rəqs musiqisi. Tədqiqatçının qənaətinə görə, vokal musiqi müşayiəti rəqs musiqisinin ən qədim şəklidir. Belə ki, ibtidai cəmiyyətdə insanlar öz rəqlərini müxtəlif küylərlə, sadə melodiyanı oxumaqla müşayiət etmişlər. İndiyə kimi mövcud olan mərasim xalq rəqs-mahnıları bu janrın parlaq nümunəsidir.

Xalq rəqlərinin vokal-instrumental musiqi müşayiəti xalq musiqi yaradıcılığının sonrakı inkişaf mərhələsinə aiddir: sadə musiqi alətləri meydana gəldikdən sonra insanlar öz oxuyub-oynamaqlarını instrumental şəkildə müşayiət etmişlər. Bu da vokal-instrumental rəqs növünün yaranmasına gətirib çıxarmışdır.

Xalq rəqlərinin sırf instrumental musiqi müşayiəti tarix etibarilə xalq musiqi yaradıcılığının daha sonrakı mərhələsinə aiddir. Musiqi alətləri təkmilləşəndən sonra bu alətlərdə müəyyən melodiya çalmaq mümkün olmuşdur. Tədqiqatçının fikrincə, məhz bu janra əsil rəqs musiqisi, yəni müxtəlif xalq oyunlarını, tamaşalarını, idman yarışlarını müşayiət edən instrumental musiqi daxildir. B.Hüseynli, həmçinin, professional bəstəkar yaradıcılığının məhsulu olan rəqs nümunələrini də bu növə aid edir.

B.Hüseynlinin tədqiqatlarında xalq rəqlərinin məna məzmununa görə bir neçə qrupa bölünməsinə qeyd etməliyik. Bunlar: ənənəvi (“Səməni”, “Novruzu”), məişət (“Bənövşə”, “Naz eləmə”, “Məzəli rəqs”, “Turacı” və s.), əmək (“Çobanı”, “Həsri basma, dolan gəl” və s.), qəhrəmanı, hərbi və idman oyunu (“Koroğlu döşəməsi”, “Qəhrəmanı”, “Cəngi”, “Cıdır” və s.), kütləvi (“Yallı”, “Halay” və s.) rəqs növlərindən və müxtəlif mövzulu rəqlərdən (“Brilyant”, “Xalabacı”, “İnnabı”, “Tərəkəmə” və s.) ibarətdir.

Bütün bu rəqlər vokal, vokal-instrumental və instrumental müşayiəti ilə fərdi (solo), birlikdə (duet) və dəstə şəklində ifa olunur. Onu da deyək ki, M.İsmayilovun və B.Hüseynlinin təsnifatı rəqs sənətinin araşdırılması ilə məşğul olan digər tədqiqatçılar tərəfindən də əsas götürülmüşdür.

Azərbaycan xalq instrumental musiqisi el şənliklərində, xüsusilə toy mərasimlərində bütün zənginliyi ilə təmsil olunur. Keçmiş zamanlardan Azərbaycan toyuna aşıqlarla, sazəndələrlə yanaşı, zurnaçılar dəstəsi də dəvət olunmuş, hətta demək olar ki, zurnaçılar toy şənliyi ilə bağlı keçirilən mərasimlərdə – gəlin gətirmə və s. əsas musiqi müşayiətçisi

olmuşdur. Bundan əlavə, el şənliklərində zurnaçılar ansamblı tərəfindən ifa olunan ənənəvi havaların müşayiəti ilə kəndirbazlar öz ustalılıqlarını nümayiş etdirirlər. Xüsusi yerlərdə - zorxanada yenə də zurnaçıların müşayiəti ilə pəhləvanların yarışı təşkil olunur, eləcə də atçapma yarışları – cıdır keçirilir.

Azərbaycan toyları xalq rəqsləri ilə zəngin olmuşdur. Toy mərasiminin özünəməxsus ənənəvi rəqs havaları yaddaşlarda kök salmışdır. Bu mərasimlər folklorşünaslar tərəfindən geniş surətdə təsvir olunmuşdur. Belə ki, gəlin bəyin evinə yola salınarkən, ənənəvi ağır “Atlandırma” rəqsi ifa olunur. Bəy və cavanlar igidlik, möhkəmlik əks etdirən cəld, virtuoz rəqsləri (məsələn, “Qazağı”, “Şalaxo”), gəlin və qızlar isə bir qayda olaraq, özünəməxsus melodiyası ilə bədən hərəkətinin rəvanlığını, qadın qamətinin cazibəsini və zərifliyini əks etdirən lirik “Uzundərə”, “Gəlin havası” rəqsləri oynayırlar. Ağır musiqi sədaları altında (məsələn, “Mirzəyi”) bəyin valideynləri rəqs edirlər.

Əlbəttə ki, müasir dövrdə bu kimi ənənəvi toy rəqslərinin təsvirlərinə tədqiqarlarda daha çox rast gəlik. Lakin real həyatda müasir toy mərasimləri öz ənənəvi köklərindən çox uzaqlaşmış və demək olar ki, yeni bir sima almışdır. Buna görə də tədqiqatlarda təsvir olunan toy mərasimini “folklor toyu” və ya “ənənəvi toy” adlandırmaq bəlkə də daha məqsədəuyğun olardı.

Xalq rəqsləri ifaçılığında müəyyən alətlərdən istifadə olunur. Belə ki, rəqqas və rəqqasələri müşayiət etdikdə zurna, balaban, tütək, dambur, tulum, ney, nağara, qoşanağara, qaval, şaxşax və laqqutidən istifadə olunur. Bu nəfəs və zərb alətləri əsasən kiçik tərkibli ansamblalarda birləşir, məsələn, iki zurna (solist və dəmkəş) və nağara kimi ansambl xalq instrumental musiqisində çox tətbiq olunur.

Bununla yanaşı, xalq çalğı alətləri ifaçılığında digər ansamblar tərəfindən, məsələn, həm kiçik tərkibli - tar, kamança və nağaradan ibarət üçlük, həm də geniş tərkibli xalq çalğı alətləri ansambları tərəfindən xalq rəqslərinin özünəməxsus tərzdə ifası geniş yayılmışdır. Xalq rəqslərinin ifasında həmçinin, əsl xalq çalğı alətinə çevrilmiş yarımton düzülüşlü Şərq qarmonu və klarnetdən də istifadə olunur. Bu baxımdan xalq çalğı alətləri ilə bağlı tədqiqatların aparılması da önəmlidir.

Xalq rəqslərinin toplama və notlaşdırma işinin genişləndirilməsi, müasir texniki vasitələrlə CD-DVD disklərə yazılması və nəşri onların qorunmasını və bütün zənginliyi ilə gələcək nəsillərə ötürülməsini təmin edir. Bütün bunlar günümüzün vacib məsələlərindən sayılır.

Bu sahədə meydana gələn ən önəmli nəşrlərdən biri 1937-ci ildə Səid Rüstəmov tərəfindən toplanıb, nota yazılmış “Azərbaycan xalq rəqsləri” məcmuəsidir. Bu məcmuəyə 30 rəqs daxil idi. Məcmuədə ancaq qədim

rəqlər deyil, eyni zamanda hazırda xalqımız arasında geniş yayılmış rəqs nümunələri də daxil edilmişdir.

Bayram Hüseynli “Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları” adlı iki məcmuə çap etdirmişdir. 1965-ci ildə işıq üzü görmüş birinci məcmuə 25 yallı melodiyasını, 1966-cı ilə aid ikinci məcmuə isə 15 halay melodiyasını özündə cəmləşdirmişdir.

Əhməd İsazadənin və Nəriman Məmmədovun 1975-ci ildə “Xalq mahnı və oyun havaları” adlı məcmuəsinə onlar tərəfindən Astara – Lənkəran bölgələrindən toplanılan mahnı və rəqlər daxildir. Eyni müəlliflər tərəfindən 1984-cü ildə ikinci məcmuə “Xalq mahnı və oyun havaları” çap olunmuşdur.

1990-cı ildə çap olunmuş Səadət Abdullayevanın “Azərbaycan instrumental musiqisi” məcmuəsinə müxtəlif janrlı yüzdən artıq rəqs melodiyası daxil edilmişdir. Onlardan böyük əksəriyyəti S.Abdullayeva tərəfindən nota salınmış, bir hissəsi isə əvvəlki illərə aid məcmuələrdən götürülmüşdür. Bu məcmuənin özünəməxsus cəhəti ondan ibarətdir ki, onun bölmələri xalq çalğı alətləri: tütək, balaban, zurna, tulum, tar, saz, kamança və s., eləcə də instrumental ansamblar üçün tərtib olunmuşdur. Hər bir nümunə haqqında şərhlər – ifaçıların adları, nota yazılma tarixi göstərilmişdir ki, bu da etnomusiqişünaslıqda ən vacib cəhətlərdən biridir.

Rəqs musiqisi ilə bağlı daha bir nəşr Rauf Bəhmənlinin 2002-ci ildə çap etdirdiyi “Azərbaycan xalq rəqləri” adlı məcmuəsidir. Buraya müxtəlif mövzulu 150 rəqs daxil edilmişdir. Məcmuənin xarakter cəhəti ondan ibarətdir ki, burada folklor musiqi nümunələri inkişaf etmiş yeni-yeni məxəzlərlə zənginləşmişdir. Bu məcmuədə Azərbaycan xalq rəqlərinin adlarının yaranması və inkişaf tarixi qısa şəkildə öz təhlilini tapmışdır. Rəqs melodiyaları R.Bəhmənli tərəfindən məşhur musiqi ifaçıları Məmmədəğa Ağayev, Teyyub Dəmirov, Şəmsi İmanov, Həsət Hüseynov, İzzətali Zülfüqarov və başqalarının ifasından notlaşdırılmışdır.

Azərbaycan xalq rəqlərinin not yazıları irsi Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası tərəfindən çapa hazırlanmış 10 cildlik “Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası” nəşrinin ikinci cildində (“Azərbaycan xalq rəqs havaları”, 2003) də öz əksini tapmışdır. Burada toplanmış 170 rəqsdən əksəriyyəti əvvəlki illərdə məcmuələrdə çap olunan nümunələri əhatə edir, eyni zamanda, AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun əməkdaşları tərəfindən folklor ekspedisiyalarında toplanmış rəqlər də ilk dəfə işıq üzü görmüşdür.

Göründüyü kimi, xalq rəqlərinin notoqrafiyası kifayət qədər genişdir. Eyni zamanda, xalq rəqs sənətinin tədqiqində səsyzma irsinin də böyük əhəmiyyəti vardır. Bütün bu nəşr olunan xalq rəqs məcmuələri milli rəqs mədəniyyətinin öyrənilməsində zəngin tədqiqat materialıdır.

Azərbaycan rəqs sənətinin tədqiqi xalqın soy-kökünün, milli xüsusiyyətlərinin, musiqi dilinin mühüm qanunauyğunluqlarının üzə çıxarılmasına yol açmaqla yanaşı, musiqi mədəniyyətinin daha dərin qatlarının araşdırılmasına təkan verir. Bu da tarix, etnoqrafiya, arxeologiya və digər elm sahələrində əldə olunmuş materialların da cəlb edilməsi yolu ilə etnomədəni köklərin türk xalqlarının mədəniyyəti kontekstində öyrənilməsi zəruriyyətini irəli sürür.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Hacıbəyov Ü. Əsərləri. II cild. Azərb.EA-nın nəşri. Bakı, 1965. s.215-225.
2. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Yenidən işlənmiş və tamamlanmış nəşri. Bakı, 1984. 100 s.
3. Касимов К. Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII века. // Искусство Азербайджана. т. II. Изд. АН Азерб.ССР. Баку, 1949, с.5-63.
4. Hüseynli B. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. İki məcmuə. I məcmuə (yallı) - Bakı, 1965; II məcmuə (halay) - Bakı, 1966.

РЕЗЮМЕ

Айдын Алиев

«Вопросы исследования азербайджанских народных танцев». Статья посвящена изучению особенностей азербайджанских народных танцев. В статье рассмотрены музыковедческие исследования, в аспекте жанровой классификации народных танцев, а также дается обзор нотных изданий танцевальной музыки.

Ключевые слова: *народные танцы, музыкальные инструменты, наскальные изображения, примеры нот.*

SUMMARY

Aydin Aliyev

«Problems of research of Azerbaijani national dances». The article is devoted to the studying of features of Azerbaijani national dances. In this article musicological researches, for the purpose of genre classification of national dances are considered, and also the review of musical editions of dancing music is given.

Key words: *folk dances, musical instruments, cliff descriptions, kinds of note.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Malik Quliyev;
dosent Abbasqulu Nəcəfzadə.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1 (11)

Bakı - 2011

MÜƏLLİFLƏRİN NƏZƏRİNƏ!

Məqalə müəlliflərindən xahiş edirik ki, redaksiyaya material təqdim edərkən mətnlər *Times New Roman* şrifti ilə yığılsın. Məqalədə ədəbiyyat siyahısı, iki dildə xülasə, hər iki dildə və həmçinin məqalənin yazıldığı dildə açar sözlər, iki rəy mütləq olmalıdır. Materiallar redaksiyaya həm kağızda, həm də elektron versiyada təqdim edilməlidir.

Curnalda dərij olunmuş məqalə, foto, not və digər nümunələrdən istifadə edərkən müəllifdən və ya redaksiya heyətindən mütləq iğazə alınmalıdır.

Məsul katib

Naşir:	Rafiq Babayev
Texniki redaktor:	Ülvi Arif
Dizaynerlər:	Jeyhun Əliyev, İradə Əhmədova
Operator:	Gülmar Rzayeva

Yığılmağa verilmişdir: 04.01.2011
Çapa imzalanmışdır: 30.01.2011
Tirac 250 nüsxə, sifariş № 67
«MBM» mətbəəsində çap olunmuşdur.