

**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 4 (18)

Bakı – 2012

TƏSİSÇİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

REDAKSİYA HEYƏTİ:

Siyavuş Kərimi
Vaqif Əbdülqasimov – baş redaktor
Abbasqulu Nəcəfzadə – məsul katib
Zemfira Hüseynova – redaktor
Arif Babayev
Akif Quliyev
Gülnaz Abdullazadə
Nazim Kazimov
Malik Quliyev
Məmmədağa Kərimov

“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Rəyasət Heyətinin 30 aprel 2010-cu il tarixli iclasında (protokol № 10-R) “Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlərin siyahısı”na salınmışdır.

“Konservatoriya” elmi jurnalı ildə 4 dəfə (üç aydan bir) nəşr edilir. Dərgidə Azərbaycan, İngilis, Türk, Rus və başqa dillərdə məqalələr dərc olunur.

“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Elmi Şurasının 26 dekabr 2008-ci il tarixli 7 sayılı protokolu ilə təsdiq edilmiş, Azərbaycan Respublikası Ədliyyə Nazirliyində 17.12.2008-ci il tarixdə 2770 saylı Şəhadətnamə ilə qeydə alınmışdır.

Ünvan: Az 1073, Bakı ş., H.Cavid prospekti, 506-cı məhəllə.

Tel.: (012) 565-15-26; (050) 395-86-42; (050) 329-18-81

www.conservatory.az

МІЦНДЯРИЖАТ

*Bəstəkarların yaradıcılığı * Творчество композиторов*

<i>Məlahət ƏLİYEVƏ.</i> S.Ələsgərovun yaradıcılığında xalq çalğı alətləri (qanun)	5
<i>Vafə XAHBƏKOVA.</i> Симфонические произведения Ниязи 30-х годов	10
<i>Камалə ШАФИЕВА.</i> Композиторский стиль Полада Бюль-Бюльоглы	21
<i>Наргиз АЛИЗАДЕ.</i> Фортепианное творчество С.Рахманинова в интерпретации видных азербайджанских пианистов	26

*İfaçılıq sənəti * Искусство исполнения*

<i>Rasim QULİYEV, Səbuhi ƏLİYEV.</i> Tarzən, bəstəkar və müəllim	31
<i>Valeh RƏHİMOV.</i> Hacıbaba Hüseynov yaradıcı və novator xanəndədir	37
<i>Səadət VERDİYEVƏ.</i> Əlibaba Məmmədov yaradıcılığında “Rast təsnifi”nin spesifik xüsusiyyətləri	61
<i>Munis ŞƏRİFOV.</i> Muğam ifaçılıq sənətinin tarixindən	66

*Алятицнаслыг * Органология*

<i>Elşad CABBAROV.</i> Azərbaycan milli musiqi aləti – balaban	72
<i>Siyavuş KƏRİMİ, Fəxrəddin DADAŞOV, Məmmədəli MƏMMƏDOV.</i> Kamançada səs effektinin yaxşılaşdırılması.....	78

*Musiqi folkloru * Музыкальный фольклор*

<i>Telman QƏNİYEV.</i> Bayatı ədəbi-poetik janrının Türkiyə və Azərbaycan halay-yallılarında istifadəsi	82
---	----

Musiqişünaslıq ❀ Музыкаведение

Möhlət MÜSLÜMOV, Malik QULİYEV. Ramiz Zöhrabovun
“Muğam” kitabının musiqişünaslıqda rolu88

Muğamşünaslıq ❀ Муғамоведение

Malik MANSUROV. Mədəniyyətlərarası əlaqələrin inkişafında
muğamın rolu94

Vamiq MƏMMƏDƏLİYEV, Abbasqulu NƏCƏFZADƏ.
“Segah” muğamı və onun variantları99

Mənsum İBRAHİMOV. Qarabağ muğam məktəbinin inkişafında
musiqi məclislərinin rolu.....106

Elxan MANSUROV. Sənətinə vurğun olan sənətkar111

Rəqs sənəti ❀ Искусство танца

Ariz ABDULƏLİYEV. Erməni bəstəkarı Komitasın “Rəqslər”
məcmuəsi.....117

Musiqinin tədrisi ❀ Обучение музыки

Fikrət MANAFOV. Tarın tədrisinə dair (metodiki yanaşma)137

Yubileylər, rəylər, xatirələr ❀ Юбилеи, отзывы, воспоминания

Dilarə QULİYEVA. Bəstəkar Emin Sabitoğlu – 75143

Elşən MANSUROV. Həbil Əliyev – 85146

Məlahət ƏLİYEVƏ
AMK-nın baş müəllimi

S.ƏLƏSGƏROVUN YARADICILIĞINDA XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ (QANUN)

Açar sözlər: *S.Ələsgərov, xalq çalğı alətləri, qanun*

Tarixi keçmişimizin yadda qalan əzəmətli hadisələrini, bu günümüzün vüsətini, müasirlərin arzu və düşüncələrini, mənəvi-estetik ideyalarını nəşildən-nəsilə çatdıran sənətkarlar böyük istedad və peşəkarlıqla yaratdıqları əsərlər çox böyük dəyəri olan sərvət kimi sənət xəzinəsinin parlaq səhifələrini təşkil edir.

Vətənə bağlı bəstəkarlarımızdan danışarkən xalq artisti, respublika Dövlət mükafatı laureatı, professor Süleyman Ələsgərovun adı hörmət və iftixarla çəkilir. Bu təsadüfi deyil. Çünki, hələ Böyük Vətən Müharibəsinin (1941-1945) ağır illərində ilk musiqi əsərlərini yazmağa başlayan, sonralar da məhsuldar işləyən bəstəkar yaratdığı bir-birindən dəyərli əsərlərlə dinləyicilərin böyük rəğbətini qazanmışdır. Süleyman Eyyub oğlu Ələsgərov 1924-cü il fevral ayının 22-də Azərbaycanın ən səfəli guşələrindən biri olan, böyük ustadlar, ölməz sənətkarlar yetişdirən Şuşa şəhərində dünyaya göz açmışdır. Musiqiyə olan böyük həvəs gələcək bəstəkarı 1935-ci ildə Şuşada təsis olunan Musiqi Texnikumunun tar sinfində, daha sonra 1948-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq şöbəsində təhsil almağa sövq etmişdir.

Bəstəkarın yaradıcılıq irsi çox zəngindir. S.Ələsgərov musiqinin demək olar ki, müxtəlif janrlarında öz qələmini sınamış və bir sıra zövq oxşayan əsərlər yaratmışdır. Məsələn: opera, operetto, konsert, simfoniya, sonata, kantata, romans, mahnı və s. Onun yaratdığı əsərlər – konsertlər, sonatalar, sözsüz mahnılar, romanslar uşaq musiqi məktəblərində, orta ixtisas musiqi məktəblərində, musiqi kolleclərində və musiqi yönümlü ali təhsil ocaqlarında tədris olunur.

S.Ələsgərov öz yaradıcılığında vokal musiqinin ən geniş yayılmış janrı olan mahnıya xüsusi diqqət yetirmişdir. Onun bir-birini təkrarlamayan və qəlb oxşayan melodiyalı, dərin məzmunlu mahnılarında doğma Vətən, onun əsrarəngiz və füsunkar təbiəti, xalqın həyatı, mənəviyyəti, əhval-ru-

hiyyəsi, zəhməti tərənnüm olunur. Məsələn: “Hünər nəğməsi”, “Şama-ma”, “Usta Məmməd”, “Göy-göl”, “Mingəçevir”, “Pambıqçılar nəğməsi”, “Bizim vətən çərəyi” və s. göstərmək olar.

Mahnı ilə yanaşı bəstəkar romans janrında da bir sıra yadda qalan əsərlər yazmışdır. Məsələn: “Yada düşdü” (söz. C.Cabbarlı), “Sərvi xuramanım mənim” (söz. N.Gəncəvi), “Vətənimdir” (söz. M.Füzuli), “Neylərəm” (söz. İ.Nəsimi), “Küsmərəm” (söz. M.Müşfiq), “Qafqaz” (söz. A.S.Puşkin) və s.

Kantata janrına müraciət edən S.Ələsgərov “Vətənə eşq olsun” (1950), “Bahar təranələri” (1960), “Bir bayraq altında” (1972) və s. kantalarını bəstələyərək Azərbaycanın xoşbəxt gələcəyini vəsf etmişdir.

S.Ələsgərov öz yaradıcılığında teatr, opera, operetta janrlarına da müraciət etmişdir. Onları inkişaf etdirməklə öz dəst-xəttini yaradan bəstəkar müəllimi dahi Ü.Hacıbəylinin ənənələrini ləyaqətlə davam etdirmişdir. Bəstəkarın yaratdığı bir-birindən maraqlı və yadda qalan operettaları dillər əzbəri olmuş, məşhurluqda isə dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin operettalarından heç də geri qalmır. Məsələn: “Məhəbbət gülü”, “Ulduz” (1948), “Özümüz bilərik” (1962), “Olmadı elə, oldu belə” (1964), “Milyonçunun dilənçi oğlu” (1966), “Hardasan ay subaylıq” (1968), “Sevindik qız axtarır” (1970), “Həmişəxanım” (1971), “Gurultulu məhəbbət”. Operettalarla yanaşı, opera səhnəsində tamaşaya qoyduğu “Bahadır və Sona” yeganə operası (1961) da bəstəkarın ən sanballı əsərlərindən biridir.

Vokal və səhnə əsərləri ilə yanaşı, S.Ələsgərov öz yaradıcılığında instrumental musiqiyə də geniş yer vermişdir. Müxtəlif illərdə bəstələdiyi kamança üçün “Sonata”, trio üçün “Düşüncə”, fortepiano üçün “Rəqs-tokkata”, violonçel ilə fortepiano üçün “Düşüncə”, sekstet üçün “İki rəqs”, “Skertso”, “Kvartet”, fortepiano üçün pyeslər, fortepiano ilə tar üçün “Sonatina”, fortepiano və kamança üçün “Sonata”, truba üçün “Konsertino”, iri həcmli əsərlərdən Həzi Aslanovun xatirəsinə həsr etdiyi “Simfonik poema”, “Bayram üvertürası”, “Vətən” simfoniyası, iki nömrəli “Gənclik” simfoniyası, “Bayatı-Şiraz” simfonik muğamı, saz və solo ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Aşıqsayağı” 2 hissəli süitəsi; violonçel və simfonik orkestr üçün “İkiqat konsert”; solist və simfonik orkestr üçün böyük rus şairi A.S.Puşkinin xatirəsinə həsr etdiyi “Romans-ballada” və s. əsərlər öz sadə musiqi dili, obrazların təbiiliyi, forma aydınlığı və orkestr səslənməsindəki milli kolorit bəstəkara unudulmaz şöhrət gətirmişdir.

Bəstəkarın xalq yaradıcılığından bəhrələnən özünəməxsus musiqi dili, üslubu, fərdi yaradıcılıq prinsipləri onun bütün əsərlərində özünü parlaq şəkildə göstərir.

Azərbaycan xalq musiqi sənətinin incəliklərini gözəl duyan, onun ayrı-ayrı janrlarının daha mükəmməl öyrənilməsi üçün geniş iş aparan bəstəkar xalqımızın böyük yaradıcılıq məhsulu olan ayrı-ayrı çalğı alətlərinin bədii-texniki imkanlarını nümayiş etdirən orijinal sənət nümunələri yaratmışdır.

1941-ci ildə xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Rəqs” adlı ilk musiqi əsərindən sonra S.Ələsgərov bir-birinin ardınca “Cəngi”, “Marş”, “Fantaziya”, “Sözsüz mahnılar”, “Dostluq süitəsi” və s. əsərləri də Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələmişdir.

S.Ələsgərov bu əsərləri yaradarkən Azərbaycan xalq musiqi intonasionalarından, ayrı-ayrı xalq musiqi nümunələrindən və onların zövq oxşayan elementlərindən ustalıqla istifadə etmiş, dinləyicilərin, musiqisevərlərin rəğbətini qazanmışdır.

Bəstəkarın tar və orkestr üçün yazdığı 1 və 2 nömrəli konsertləri professional ifaçılıq sənətimizin milli ənənələri zəminində novatorluq meyilləri ilə aşılanmışdır. Azərbaycan muğamlarının ahəngi, guşə çalarları, instrumental ifaçılıq xüsusiyyətləri, tarın yeni səslənmə tərzləri və s. hər iki əsərin əsas ruhunu, emosional təsir imkanlarını müəyyən edir.

Bundan başqa bəstəkar tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün konsert, “Daimi hərəkət”, kamança və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Tarantella”, balaban və xalq çalğı alətləri üçün “Xəyala dalarkən”, qanun və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Poema” və s. əsərlər bəstələmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin, Azərbaycan musiqi ifaçılığı sənətinin gələcək taleyini həmişə düşünən sənətkar kimi S.Ələsgərov ilk olaraq Azərbaycan xalqının qədim çalğı alətlərindən olan qanun, balaban və kamança üçün instrumental əsərlər bəstələmişdir.

1979-cu ildə Azərbaycan qədim çalğı alətlərindən biri olan qanun və xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış “Poema” xüsusilə diqqətəlayiqdir. Bəstəkar ilk dəfə olaraq qanun alətinin imkanlarını, səslənməsinin valehediciliyini işıqlandırır və bu alətin gözəlliyini dinləyiciyə çatdırır.

“Poema” Azərbaycan xalq muğam dəstgahlarından biri olan, dinləyicidə dərin kədər hissi oyadan, insanı xəyala daldıran, düşündürən, bəzən dramatik ovqat aşılaraq “Şüştər” muğamı üzərində yazılmışdır. Əsər Mi major (E dur) tonallığında bəstələnərək 3 hissəli quruluşa malikdir.

“Poema” qanun aləti üçün yazıldığına görə muğam barmaqlarından, qlissandolardan daha çox istifadə olunan, qanun alətinin geniş imkanlarını açıb göstərən və kadensiya xüsusiyyəti daşıyan böyük giriş hissə ilə başlayır. Şüştər lad-məqamının səsdüzümünü xatırladan giriş hissə mi minorda (e moll) yazılaraq dinləyicini Şüştər muğamının dərin kədər ovqatına kökləyir. I hissə və reprizadan əvvəl səslənən bu girişdə muğam

xırdalıqlarla, melizmlərlə, tremololarla, triol hərəkətlərlə, dalğavari qlissandolarla təqdim olunur. Əsərdə geniş istifadə olunan alterasiya işarələri qanun alətində linglərin tez-tez dəyişməsinə səbəb olur.

“Poema”nın musiqisi lirik xasiyyət daşıyır. Mülayim tempdir, lakin kadensiyalarda tempin nisbətən sürətlənməsi hiss olunur. I hissədə akkord quruluşuna əsaslanan xalq çalğı alətlərinin və muğam xırdalıqlarına, şirinliklərinə əsaslanan qanun alətinin dəyişməsi aydın şəkildə özünü göstərir.

Orta hissə do diyez minorda (cis moll) olub, oktavalı hərəkətlə təqdim edilir. Bu da qanun alətində ifa üslubu olub melodiyanın əks-sədalı səslənməsi təəssüratı yaradır.

Reprizadan, yəni III hissədən əvvəl səslənən kadensiya giriş mövzusunun üzərində qurularaq poemanın əsas tonallığa qayıdışını təmin edir. “Poema” orkestrin zəif səslənməsi fonunda qanun alətinin qlissandolu hərəkəti ilə tamamlanır.

“Poema”nı dinlədikdən sonra S.Ələsgərovun milli alətlərin özəlliklərini gözəl duymaq bacarığının şahidi oluruq. Təbii ki, qanun alətinə olan maraq bir tək “Poema” ilə kifayətlənmir. Bəstəkar Ü.Hacıbəylinin xalq çalğı alətləri üçün yazdığı I və II fantaziyalarını da qanun aləti üçün işləmişdir. Bundan başqa S.Ələsgərovdan sonra digər bəstəkarlar da qanun aləti üçün bir sıra maraqlı əsərlər bəstələmişlər. Məsələn: D.Dadaşovun “Çinarənin sevinci”, eləcə də qanun və simfonik orkestr üçün 3 hissəli konsertini göstərmək olar.

Ədəbiyyat:

1. R.Zöhrabov. Muğam. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1991.
2. V.Xəlilov. Süleyman Ələsgərov. B.: Işıq, 1989.

Малахат Алиева

О национальном инструменте канон в творчестве С.Алескерова

РЕЗЮМЕ

В этой статье исследуется использование азербайджанского национального профессионального музыкального инструмента канон. Произведение С.Алескерова «Поэма» написано для канона и оркестра национальных инструментов. Здесь говорится о внутренних возможностях канона, о его хорошем голосе и о том что это произведение написано на основе мугама «Шуштер».

Ключевые слова: *С.Алескеров, национальный музыкальный инструмент, канон*

About national music instrument ganun in S.Alesgerov's art

SUMMARY

In state in researched the use of Azerbaijanian national professional music instrument ganun. In this article is informed about "Poem" of S.Alesgerov's which was written for these literary work. This poem about of music instrument Ganun and its inside possibilities, about nice voice and the spelled of Shushter the Azerbaijanian national mugam's.

Key words: *S.Alesgerov, national music instrument, ganun*

Rəyçilər: dosent E.Əhmədov;
dosent E.Haşimov.

Вафа ХАНБЕКОВА

*Доктор философии по искусствоведению,
доцент АМК*

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НИЯЗИ 30-Х ГОДОВ

*Посвящается 100-летию юбилею выдающегося
представителя Азербайджанской культуры –
Ниязи Таги-заде-Гаджибекову.*

Ключевые слова: *дирижор, Ниязи, симфонические произведения,
Азербайджанских композиторов*

Первые профессиональные азербайджанские композиторы, осваивая лучшие традиции европейской композиторской школы, выработывали свои методы, основываясь на специфике азербайджанской музыки. Это и подтолкнуло их к созданию мугамных опер, камерных пьес, а затем и (в 30 годы) первых симфонических произведений.

Многие сферы творчества зарождались и развивались в русле взаимосвязи различных музыкальных культур, синтеза национального и инонационального. Подобному тому, как азербайджанская классическая опера сформировалась в результате слияния структур и жанров профессиональной устной традиции и народных песенно-танцевальных с классическими оперными формами, так и зародившаяся симфоническая музыка опиралась на синтез формообразования европейского симфонизма с национальным музыкальным мышлением.

Первые симфонические произведения этого периода представляли собой, в основном, пьесы небольшого масштаба (типа сюиты или рапсодии) с использованием народных тем (1, с. 200). Интересно, что М.Магомаев в связи с этим писал следующее: «... тюркская музыка должна звучать через симфонический оркестр, являющийся результатом мировой культуры. К этому нужно идти, идти упорно и твердо. Мы должны создавать симфонические сочинения на тюркские темы» (6).

«Фрагменты» А.Зейналлы были «первой ласточкой» азербайджанского симфонизма» (1, с. 204).

Следует перечислить и другие сочинения, находящиеся на правах первых симфонических произведений. Первая значительная ком-

позиция для симфонического оркестра Муслима Магомаева – рапсодия «На полях Азербайджана», представляющая собой тип контрастно-составной сюиты; «Марш РВ-8» (1934, 1935). Первое крупное симфоническое сочинение Ниязи – «Закатальская сюита» (1934). Первое крупное сочинение для симфонического оркестра К.Караева – «Азербайджанская сюита» (1939), первое крупное и более зрелое симфоническое произведение Дж.Гаджиева – «Азербайджанская сюита» (1939) и т.д.

Азербайджанская симфоническая музыка разных периодов всегда отображала тот строй образов, который был актуален для современности. Чтобы реально воспроизвести характерные тенденции для периода 30-х приведем несколько цитат из «Истории русской советской музыки»: «Стремление к возможно полному и глубокому охвату различных сторон нашей действительности побуждало композиторов обращаться к народным темам, развивать реалистическую программность, сочетать в симфонизме средства различных жанров» (7, с. 267).

Композиторам этого периода, придерживающимся в русле развития советского симфонизма было характерно особое внимание и бережное отношение к «народной музыке как к материалу и основе для больших симфонических произведений... Народные мелодии особенно широко использовались в различного рода сюитах, которые возникали в тридцатые годы в большом количестве» (8, с. 379).

Пожалуй, первенство по количеству написанных к тому времени произведений для симфонического оркестра (здесь мы не будем говорить об их художественной значимости) принадлежит М.Магомаеву, а первенство в области создания музыки к кинофильмам и драматическим спектаклям – Ниязи. Среди работ Ниязи этого периода (Ниязи является автором музыки к 13 к/ф и 8 спектаклям) следует отметить музыку к таким кинофильмам как «Мансур» (1935), «Алмас» (1936, совместно с З.Гаджибековым), «Джейхун и «Улькер» (1936), «Весна азербайджанки» (1937), «Одна из одиннадцати» (1938, совместно с К.Караевым и Дж.Гаджибековым), «Крестьяне» (1939), а также к таким драматическим спектаклям как «Разоренное гнездо» А.Ахвердиева (1935), «Алмас» Дж.Джабарлы (1934), « В 1905 году» Дж.Джабарлы (1935), «Золотой источник» Г.Мусаева (1935), в которых представлены интересные примеры симфонической музыки. Но особо хотелось бы остановиться на самостоятельных симфонических произведениях Ниязи 30-х годов, которые с вышеперечисленными сочинениями других композиторов заложили фундамент азербайджанской симфонической музыки. Речь идёт, конечно, о «Закатальской сюите» и «Лезгинке» (1939, новая редакция 1971).

Если симфоническое творчество Ниязи до 40-х годов было связано с жанровой тематикой («Закатальская сюита», «Лезгинка», «Тан-

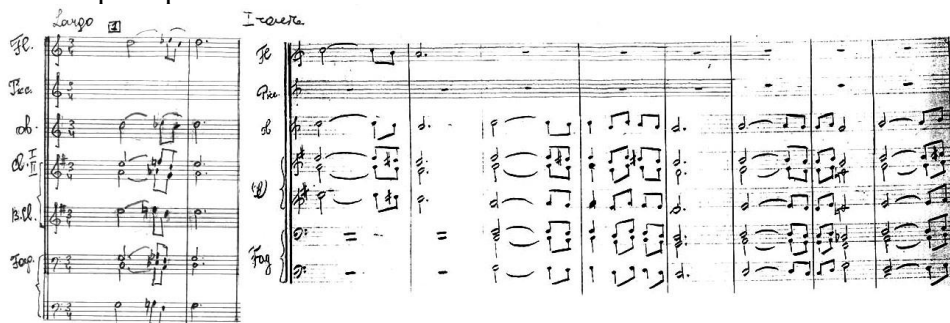
цевальная сюита»), то в годы Великой Отечественной войны («Воспоминание», «В бою» - части «Героической симфонии»; Концерт-поэма для фортепиано с оркестром), а затем и в последующие периоды (Симфонический мугам «Раст» (1949), «Концертный вальс» (1954), сюиты из балета «Читра» (1971, 1977), «Турецкие миниатюры» (1978) заметно тяготение в сторону эпичности, драматизации симфонического развития.

«Закатальская сюита» не только первое крупное симфоническое сочинение композитора, оно одно из ярких произведений тех лет. В рукописи это произведение датировано 1934 годом. В ней отразились органические связи с национальным фольклором. Произведение посвящено 15-летию АССР. Оно искрит радужными красками, вихрем танцев, частой сменой картин. Все три части сочинения разнопланово рисуют картины празднества, передаваясь посредством резкой смены напряжения – разрядки - напряжения: зажигательных ритмов, переменных темпов, тональностей, размеров, ритмики. Между частями ощущается образно-тематическое единство. Это особенно заметно в III части, где повторяются целые эпизоды из I, II частей, способствуя интонационному единству и целостности произведения. Все развитие направлено к III части. Если I часть напоминает издали приближающихся танцующих (потому, что только с 4 цифры звучит лезгинка), и медленно удаляющихся; а II часть рисует картины разных торжеств, то III часть является итогом, где празднество, мир танцевальности приобретает больший масштаб. Не случайно, что III часть по размерам больше предыдущих.

I часть (**Largo. Allegro**) открывается тихим четырехтактным вступлением (C dur), основанном на звучании контрабаса, к которым подключаются виолончели на доминантовом органном пункте («g»), ассоциирующееся с игрой «дямкеш» («держачий тон») в народном ансамбле. Капризный остигатный ритм у фортепиано (тоже на звуке «g») акцентируют внимание, задавая определенный настрой.

С 1 цифры в исполнении деревянных духовых инструментов звучит простая незатейливая тема, которая как бы «кружится» на месте.

Пример № 1



Эта тема в дальнейшем получает свое развитие (с 2 цифры). Дублирование деревянными духовыми струнных придает звучанию насыщенность. Два такта до 3 цифры происходит усиление за счет подключившихся ударных инструментов, подчеркивающих ритмическую основу темы.

Раздел **Allegro** (3 цифра) привносит оживление. Изменение темпа, размера (3/4 на 6/8), тональности (g moll, B dur) вносит иной колорит. Лишь оstinato малого барабана выдерживает пульс, заданный до этого. На ее ритмическом фоне solo гобоя и кларнета поют нежную мелодию. С 4 цифры звучит лезгинка в исполнении divizi струнных. Она проходит несколько раз. С 8 цифры (B dur) тема лезгинки канонически излагается у скрипок, к которым подключаются и другие инструменты. Перед следующим повторным проведением темы (после 8 цифры) у двух валторн (con sord) проходит развитие, служащим связующим звеном. Звучание скрипок как бы имитирующий оstinатный ритм, заданный ранее, постепенно подводит к кульминации. Подключившиеся валторны и трубы (5 тактов после 9 цифры) усиливают гармонический фон. А одновременное исполнение вновь появившейся темы, но уже в увеличении медной группой дополняют напряжение. *Ritenuto* подводит к цифре 10, которое является кульминационным. В очень мощном звучании проходит здесь известная нам тема лезгинки.

Пример № 2



Надо отметить, что композитором широко применен здесь принцип вариационного развития. Так с 11 цифры в исполнении tutti оркестра на fortissimo звучит вторая тема (g moll), производная от первой.

Хотя эта тема звучала ранее (цифра 10), но уже в 11 цифре, с каждым повтором она приобретает фактурное, динамическое насыщение. Перед глазами как бы образно предстает картина людей, кружащихся в зажигательном танце.

С 18 цифры вновь звучит элемент развития первой темы, который проходит поочередно в виде имитации у разных инструментов, напоминая некую переключку. Оно привносит некоторое успокоение, подготовив в свою очередь, повторное появление раздела Largo (16

цифра). Возвращение этого раздела придают всей конструкции I части трехчастность.

II часть (**Andante. A la Marcia**) изобилует сменой фрагментарных картин, рисующих различные сцены празднества. Как и I часть она изложена в трехчастной форме. Первый раздел (Andante, G dur) продолжает тот настрой чувств и образов, который был задан в предыдущей части. Правда здесь, танцевальный образ (размер 6/8) носит некую мягкость, изящество.

На фоне глухих равномерных звуков фагота звучит неторопливое solo кларнета, к которому присоединяется гобой. Такое тихое, прозрачное вступление было характерно и для начала I части.

Пример №3



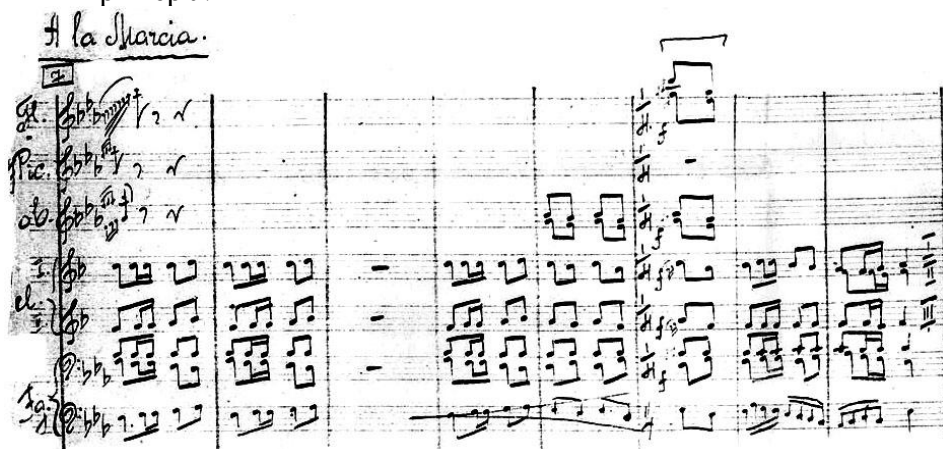
С 1 цифры тему повторяют скрипки. Надо отметить, что и в этой части широко применен принцип имитационного повтора, напоминающих некую переключку. На фоне арфы тема проходит у деревянных духовых (и первых скрипок), затем у solo гобоя и solo кларнета. Фигурации шестнадцатых (секстами) на staccato у струнных, а затем и у деревянных духовых придают музыке игривость (3 цифра).

С 4 цифры тема вновь повторяется (у флейты, гобоя, кларнета, альтов) на фоне фигураций скрипок и фаготов, отчего звучание обретает большую насыщенность.

Резкий переход из G dur- E dur дает эффект яркого тонального сопоставления (4 такта до 5 цифры). Последующее развитие, где тема проходит на фоне арпеджий арфы у валторн, флейт и гобоев является подготовкой к разгону танцевальных движений. Вслед чему и появляется раздел *Poco più mosso* (6 цифра), приносящее оживление. Вновь возвращается G dur. Октавные репетиции флейты, воспроизводящих тему, звучат напряженно, так как одновременно струнные синкопировано излагают ее.

Средний раздел - **A la Marcia** (7 цифра, E^s dur) начинается вступлением, которое носит некий призывный характер. Кварто-квинтовые ходы у кларнетов, фаготов и тромбонов задают фанфарный настрой звучанию.

Пример № 4



С 8 цифры излагается следующая танцевальная тема, которая является неким новым ритмическим вариантом основной темы, изложенной в начале II части. Тема проходит у деревянных духовых, струнных и тромбона. Четкие басовые повторы звуков – основных устоев тональности и оstinатный ритм (♩ ♩ ♩) подчеркивают маршеобразный характер этого раздела.

После некоего затишья, с 10 цифры во всем своем блеске на *fortissimo* в *tutti* оркестра повторяется тема среднего раздела. Она также внезапно затихает. Возвращение *G dura* и повторение (с 12 цифры) раздела – *Un poco meno mosso* – создает ощущение смены пестрых картин праздника.

Эпизод «**a tempo**» (14 цифра, *a moll*) контрастирует не только с началом II, но и I части. Она является неким лирическим отступлением. В ней показаны, возможно, какие-то воспоминания о пережитом, грустном прошлом. Поднимающаяся по звукам тонического квартсектаккорда к «с²» и продолжающая свое развитие в скачкообразных ходах, мелодия скорее всего передает волнение. На нее впоследствии накладывается тема *solo* валторны, которая является неким вариантом «взволнованной» темы. Композитор здесь прибегает к полифоническому приему развития.

С 18 цифры обе эти темы звучат у деревянных духовых и струнных, подводя к репризе (*Tempo I*, 19 цифра). С возвращением начальной темы (*E dur*) возобновляется радостное настроение. Только в разделе *Andante* звучит тональность *G dur*, как это было в начале II части.

III часть (**Allegro**) более масштабна по сравнению с предыдущими частями. Она пронизана духом устремленности, энергией. По тематическому материалу это самая насыщенная часть цикла. Ее свободное построение основывается на последовании друг за другом разделов.

Ip.	II p.	IIIp.	IV p.	V p.	VI p.	VII p.	VIII p.	IX p.	X p.
A	B	C	D	E	D	C	A	B	A
a moll	a moll	C dur	g moll	E dur	g moll	C dur	a moll	a moll	a moll

Смена ритмов, размеров, тональностей, тем вызывают в представлении вереницу зажигательных огненных танцев (особенно лезгинки).

Медные духовые при фоновой поддержке виолончелей и контрабасов на мощном звучании (*fff*) начинают тему, построенном на однообразном мотиве.

Далее идет цепь гаммаобразных развитий, создающих ощущение стремительности, танцевальной полетности. С 5 цифры (a moll) на фоне продолжающихся гаммаобразных развитий звучит тема у кларнета, фаготов, тромбонов и труб. Она нарочито простая и напоминает сельский танец.



С 7 цифры (раздел «С») у деревянных духовых, медных и дивизии струнных на фоне ударных звучит первая тема лезгинки. Затем она вновь проходит, но уже при динамическом усилении. Многократные репетиции у оркестра подготавливают появление другой темы лезгинки (раздел «D») (10 цифра). Это уже знакомая нам тема, которая была взята из I части (см. 10 цифру I части). Звучание здесь приобретает большую мощь, фактурную насыщенность. После ее четырехкратного повтора, следует раздел («E») *Andante*, взятый уже из II части. Он также получает обновленное фактурное насыщение. Стремительный калейдоскоп тем вновь высвечивает раздел *Allegro* (из I части). При повторе этой темы (она проходит четыре раза) возникает много вариантов тембровых находок, которые создают ощущение непрерывного изменения. Кульминация приходится на следующий раздел («С»), (14 цифра), где во всем своем блеске звучит первая тема лезгинки из III части, в той тональности (C dur), в которой она звучала впервые. Ее можно воспринять как некую зеркальную репризу, потому, что здесь же, вслед за ней (цифра 18) звучит начальный первый раздел (a moll). Каноническое развитие получает здесь интересное претворение.

Девятый по счету раздел «В», который является повтором второго (a moll) проходит в первоначальном виде, вслед чего, его же измененный вариант появляется с 20 цифры (*Listesso tempo*) у *divizi* скрипок. Тема сельского танца обретает глубину и твердость. Теперь, когда начальный первый раздел заново возвращается, он звучит очень значительно, во всем своем великолепии, и уже воспри-

нимается как итог, вывод, заключающий весь цикл.

Другим интересным симфоническим произведением, созданным Ниязи в 30-е годы является «Лезгинка» («Гайтагы»). Но здесь особо хотелось бы вспомнить и тот факт, что именно с этим периодом связано начало блестящей карьеры Ниязи как дирижёра.

С 1934 года он - за дирижёрским пультом театра Союза Нефтяников, одновременно работает и в киностудии Азерфильм. В 1937 году маэстро назначают художественным руководителем Азербайджанской Государственной Эстрады, а немного позднее – дирижёром Азербайджанского Государственного Театра оперы и балета им. М.Ф.Ахундова. Уже затем, благодаря упорному труду и блестящей одарённости Ниязи становится первым азербайджанским профессиональным дирижёром, получившим мировое признание.

Как известно, репертуар маэстро всегда был сложен, велик и разно-образен. Но будучи и композитором, он включал в него и собственные сочинения. Особенно в последние годы жизни он наряду с его вершинным произведением - «Раст» часто обращался и к «Лезгинке», созданной, как мы отмечали выше, в 30-е годы.

Произведение это представляет собой симфоническую миниатюру, которая звучит всего 4-5 минут. Но судя по многочисленным авторским ремаркам на партитуре и новой редакции, осуществленной им в 1971 году, автор очень трепетно относился к этому сочинению. В «Лезгинке», как и в «Закатальской сюите» стихия зажига-тельного народного танца, её искромётность, эмоциональная непосредственность, образное содержание несёт на себе основную функцию. Произведение это, как мы отмечали выше, связано с жанровой тематикой.

Отрывается оно блестящим вступлением (*ff*), основанном на нисходящих гаммаобразных каскадах флейты (и кларнета) при фоновой поддержке всего оркестра. Частая смена динамических оттенков, ритмические перебои, сменяющийся темп подчеркивают зажига-тельный, темпераментный образ произведения. Особая роль принадлежит линии ударных инструментов, что связано с ритмической определенностью танца – Лезгинки. Принципы полиритмики, как характерная черта народной танцевальной музыки, находят здесь своё преломление. Так партия тамбурина мерно отбивает ритм, следом чего том-том, обогащая группу ударных проходит на $\frac{3}{4}$. А партия арфы, основываясь всего лишь на одном арпеджированном аккорде (начальные четыре такта), вносит, тем не менее, ощутимую краску в палитру оркестрового звучания.

С 5 такта фактура становится прозрачной, концентрируя внимание на синкопированных звучаниях в группе ударных. *Diminuendo* подводит к (1) цифре, где в партии духовых проходят интонационные переключки.



Страница рукописи «Гайтагы» («Лезгинки») Ниязи

Надо отметить, что при фоновой гармонической поддержке валторн и ритмической оstinatности верхних струнных звучание получает особую четкость, упругость.

В дальнейшем группа ударных обогащается за счёт подключения ксилофона. Так центральный раздел характеризуется сменой и в

метро-ритмическом плане, а именно, появлением размера 12/8 и полиритмической структуры.

Здесь в развитии следует отметить и самостоятельные метро-ритмические линии, одну из которых составляет медно-духовые, струнные, колокольчики; другую – деревянно-духовые (без фagота); третью - ксилофон, тамбуру. Ладо-интонационная сфера, приёмы опевания устоев, видоизменения мотивов-ячеек подчеркивают принципы идущие от народной азербайджанской музыки.

Следует отметить, что мелодическое развитие с (6) цифры в основном поручено верхним струнным. Фонovou поддержку составляют звучание арфы с нечастыми проявлениями ударных. Блестящий эпизод в исполнении деревянных духовых и струнных является интересным примером разработки темы, построенной на одном и том же напеве. Это динамическое развитие (**Presto**) подводит к кульминации произведения. Усиление звучания (*ff*), переливающиеся каскады арфы ещё более усиливают напряжение в ожидании основного тематического материала.

Как отмечалось выше, Ниязи несколько раз пересматривал это произведение. Так возникшие впоследствии редактирования сокращения многих тактов, пауз усилили ощущение «единого дыхания», непрерывного потока звучания. В процессе работы над «Лезгинкой» маэстро углубил тембровые сопоставления способствовавшей динамичности, много-красочности сочинения.

Выдающийся интерпретатор Ниязи всю свою жизнь посвятил пропаганде азербайджанской культуры. Явившись первым исполнителем многих произведений азербайджанских композиторов, он открыл миру многие имена и прославил жемчужины музыкального искусства.

Литературы:

1. Азербайджанская музыка. Сборник статей. Азербайджанская Государственная Консерватория имени Узеира Гаджибекова. М.: Госмузиздательство, 1961, 375 с.
2. Абасова Э. Ниязи. Б.: Азернешр, 1965, 19 с.
3. Карагичева Л. Народный артист Азербайджанской ССР и композитор Ниязи. М.: 17 типогр. Мосгорсовнархоза, 1959, 44 с.
4. Керимов С. Ниязи (жизнь и творчество). Б.: Язычы, 1982, 88 с.
5. Тагизаде А. Ниязи, Творческая биография и черты исполнительского стиля. Б.: Азернешр, 2002, 208 с.
6. Магомаев М. Докладная записка председателю Азербайджанского республиканского комитета радиовещания.
7. История русской советской музыки. М.: Музгиз, 1957, т. 1, с. 255.

8. История русской советской музыки. М.: Музгиз, 1959, т. 2, с. 379.

Vəfa Xanbəyova

Niyazinin 30-cu illərə aid olan simfonik əsərləri

XÜLASƏ

Məqalədə Azərbaycan incəsənətinin parlaq nümayəndəsi, dirijor, bəstəkar Niyazinin yaradıcılıq yolunun bəzi məqamlarına toxunulur. Burada xüsusilə maestronun 30-ci illərdə yaratdığı simfonik əsərləri nəzərdən keçirilir.

Açar sözlər: *dirijor, Niyazi, simfonik əsərlər, Azərbaycan bəstəkarları*

Vafa Khanbeyova

Symphonic works of Niyazi of 30-th years

SUMMARY

In article elucidation some periods of creative way of striking representative of Azerbaijan culture, conductor, composer Niyazi. Special attention is spared his symphonic works of 30-th year.

Key words: *conductor, Niyazi, symphonic work, Azerbaijan composers*

Rəyçilər: professor Vaqif Əbdülqasimov;
dosent İnnə Paziçeva.

Камалә ШАФИЕВА

*Старший преподаватель, доктор философии
по искусствоведению АНК*

КОМПОЗИТОРСКИЙ СТИЛЬ ПОЛАДА БЮЛЬ-БЮЛЬОГЛЫ

Ключевые слова: *творчество, композитор, стиль, музыка, тема Композиторский стиль П.Бюль-Бюльоглы*

Творчество П.Бюль-Бюльоглы, его генезис и становление непосредственно связано с духом своего времени, своей культуры. Творческие принципы композитора связаны с атмосферой подъема музыкальной жизни Азербайджана, который охватил конец 50-х годов. И, как следствие данного процесса, «помолодение» творческого состава, вызванное сменой поколений и связанное с рождением целой плеяды талантливых композиторов, ставшей сегодня гордостью азербайджанского искусства.

Отмечая композиторский стиль П.Бюль-Бюльоглы, необходимо отметить, с одной стороны, широко охватное видение мира, с другой – большую избирательность композитора. При многочисленных увлечениях остаются постоянные ориентиры, которые помогают раскрыться творчеству в его самобытном виде. Открытость эмоционального выражения и мир сосредоточенного самопогружения, но без назойливой дидактичности, сухого абстрагирования, и, наконец, прочная опора на народное музыкальное наследие становятся общими константами творчества П.Бюль-Бюльоглы.

Если обратиться к стилевым истокам П.Бюль-Бюльоглы, то, безусловно, творческий опыт композитора впитал различные «слои» азербайджанской музыкальной культуры. Образные и стилевые тенденции музыкальной культуры Азербайджана второй половины XX века своеобразно отразились в произведениях композитора. Оригинальная «синтетичность» стиля композитора заключается в свободном преломлении откристаллизовавшихся ко второй половине XX века образных, жанровых, фольклорно-бытовых, интонационных, гармонических, ритмических и фактурных средств, выступающих в

качестве первичных образных характеристик.

Следует отметить, что в широкой панораме образного мира творчества композитора, можно усмотреть две основные линии – своеобразный сплав традиций. Первая лирико-психологическая линия, генетически связана с караевской образностью. Для данной сферы музыкальной образности характерны непрерывность потока развития, тонкая изобретательность, утончённость фактуры, широко развёрнутая мелодика, свободное «перетекание» тематических линий. В образно-эмоциональном плане, данную сферу творчества П.Бюль-Бюльоглы отличает открытая романтичность эмоционального тонуса, что связано с индивидуальными чертами художественной натуры композитора, тяготеющей к взволнованной, восторженно или страстно протестующей музыкально-речевой интонации, чуждой рассудочности.

Вторая, жанрово-эпическая линия, развивает гаджибековско-магомаевскую традицию. Эта сфера характеризуется богатством жанровых истоков, характерно окрашенной ладовой в своей основе мелодикой, графически чётко окрашенным тематизмом, сочностью гармонического языка, обилием жанрово-характерных ритмов. Две вышеупомянутые линии в творчестве композитора – лирическая и эпическая – говорит о своеобразном соотношении эмоционального и рационального. Поиски выражение у П.Бюль-Бюльоглы – это стремление приблизить музыку к раскрепощённой речи, стремление воссоздать естественный тон (особенно данная тенденция прослеживается в вокальном творчестве композитора). Сильные стороны музыки П.Бюль-Бюльоглы не в конструктивно-логическом совершенстве, они заключены в естественности эмоционального импульса, выражения. Отсюда самобытность и оригинальность музыкального языка композитора.

В творчестве Полада Бюль-Бюльоглы отчётливо видны характерные интонационно-структурные признаки индивидуального стиля. Они сосредоточены, главным образом, в лирической образности мелоса, гармоническом языке, тембрах, а также в самой методике развития тематического материала. В музыке композитора интонационная природа раскрывается довольно ярко и интересно. Присутствие в мелосе, с одной стороны, сентиментально чувственной интонации, с другой – рационализирующего интеллекта, подчёркивает в музыке эмоциональную страстность и одновременно мужественно-сдержанный характер.

Исследуя стилевой генезис тематизма произведений П.Бюль-Бюльоглы отметим, что полижанровость тематизма произведений композитора возникает как естественный результат живой опоры на

фольклорные жанры – прежде всего песни, танцы, мугам, ашугское творчество. Важнейшей составной частью творческой индивидуальности композитора является национальная характерность его музыкального языка, выражающаяся посредством «опознавательных знаков»: интонаций, ладовых оборотов (основанных на тех или иных модальных структурах), ритмических блоков (относящихся к характерным рисункам песенной, танцевальной музыки или мугамного искусства), в совокупности и в отдельности определяющих специфические особенности национальной принадлежности композиторского стиля.

Проблему стиля П.Бюль-Бюльоглы необходимо осознать с учётом того, что его музыкальный язык опирается, с одной стороны, на устоявшиеся лексемы, с другой стороны, тематизм композитора имеет яркую жанровую песенную природу. Как отмечает М.К.Михайлов, «жанр играет действенную роль по отношению к общему комплексу стилевых признаков... это позволяет говорить о его частично ограничивающей, детерминирующей функции по отношению к стилю» [1, с. 102].

Эта интонационная и жанровая многосоставность определила типы тематизма в произведениях П.Бюль-Бюльоглы – мелодический (монодический и гомофонный) и полифонно-гармонический, которые в свою очередь дифференцируются на рельеф и фон. Преобладание вариантного принципа развития свидетельствует о своеобразном принципе «прорастания». Полифоничность мышления композитора проявляется в развёртывании мелодики широко диапазона на больших временных пространствах*. Постепенное и непрерывное развёртывание мелодического рельефа, контрапунктов и фоновой фактуры в основном тематизме выявляет линейную основу тематизма.

Следует отметить, что в основе тематизма, тематического развития П.Бюль-Бюльоглы составляют секвенции. Некоторые темы практически целиком состоят из секвенцируемых построений. Композитор в своём творчестве простых повторений использует также усечённые секвенции (сокращение продолжительности звеньев), а также прогрессирующие секвенции (расширение последующих звеньев).

Особенности тематизма Полада Бюль-Бюльоглы тесным образом связаны с принципами построения формы. Здесь композитор сохраняет в основном классические формы порой со «стиранием» граней внутри разделов. Чаще всего эти грани едва уловимы, что способствует сквозному развёртыванию всего интонационного материала.

Тематизм произведений Полада Бюль-Бюльоглы ярко национален: многие из тем являются либо точными цитатами, а также свободным

переинтонированием фольклорных источников (например, в балете «Любовь и Смерть»), либо фольклорные связи проявляются более опосредованно (например, в песенном творчестве композитора).

Значительную роль в музыке П.Бюль-Бюльоглы играют выразительные средства – фактура, громкостная динамика, тембр, артикуляция и т.п. Данные средства выразительности отражают главный закон драматургической функциональности – подчинение конкретных средств и приёмов основной драматургической идеи произведения. Возникает своего рода «полифония» выразительных линий, где они сливаются в единый драматургический комплекс. Например, взаимное тяготение обнаруживается, с одной стороны, сферы интонации, ритма, тембра, с другой – сферы гармонической вертикали, фактуры, динамики. Так, интонационное прорастание ведёт за собой прорастание ритмическое, а укрепление аккордовой вертикали в процессе сквозного развития ведёт к росту громкостной динамики и расширению фактуры. В свою очередь, разрежение фактуры способствует динамическому спаду и растворению гармонии в линейно-мелодическом потоке.

Таким образом, подытоживая вышесказанное отметим, что стиль П.Бюль-Бюльоглы – это целостная, активно развивающаяся система. Композитор серьёзно относится к задачам музыки, стремясь выразить в ней волнующие его важные этические и эстетические проблемы. В своих лучших произведениях композитор вводит в круг эстетического взаимообмена мир собственных поэтических представлений, эмоций, по-своему отразивших художественные идеалы современности. Все эти черты, проявляясь в различные периоды творчества на разном материале, становятся не просто приметами «стиля периода творчества» - они выходят на сверхстилевой уровень, становясь универсальными свойствами мышления композитора. Всё это обусловило тот факт, что творчество П.Бюль-Бюльоглы занимает своё место в панораме азербайджанской музыкальной культуры XX столетия.

***Примечание:** Основу полифонических принципов композитора составляют «вторгающийся контрапункт» (термин С.Слонимского), свободно контрапунктические стретто, функциональная переменность фона и рельефа, основных и побочных линий, линейная протяжённость полимелодического развёртывания.

Литература:

1. Михайлов М.К. Стиль в музыке: Исследования. Л., 1981.

Shafiyeva Kamala

Features of P.Bul-Bulogli composer style

SUMMARY

The object of research carried-out by Shafiyeva K.T., named “Features of P.Bul-Bulogli composer style” is a complex study about works of P.Bul-Bulogli. The given research is supposed to define structural and functional peculiarities of the given problem. On the model of concrete musical material (vocal and musico-scenic works of composer) specific embodiment of P.Bul-Bulogli’s works are coming to light. In all probability, the observations, conclusions and also facts used in this working-out, could be served as a useful ground for the future theoretical researches in the given sphere.

Key words: *creativity, composer, style, music, theme Musical style P.Byul-Byulogly*

Şəfiyeva Kəmalə

Polad Bülbüloğlunun bəstəkarlıq üslubu

XÜLASƏ

Polad Bülbüloğlunun bəstəkarlıq üslubuna nəzər saldıqda onun bəstəkarlıq üslubunda Azərbaycan xalq musiqilərini və müasir musiqinin çalarlarını müşahidə etmək olar. Onun bəstəkarlıq üslubu XX əsrdə Azərbaycanın müasir musiqi mədəniyyətində özünə məxsus yerini tutub.

Açar sözlər: *yaradıcılıq, bəstəkar, stil, musiqi, mövzu, P.Bülbüloğlunun bəstəkarlıq üslubu*

Rəyçilər: professor Vaqif Əbdülqasimov.

Наргиз АЛИЗАДЕ
*Ст. преподаватель БМА
имени Уз.Гаджибейли*

**ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО С.РАХМАНИНОВА
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВИДНЫХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ
ПИАНИСТОВ**

Ключевые слова: *С.Рахманинова, фортепианное творчество, видных Азербайджанских пианистов*

Фортепианное творчество выдающегося композитора XX столетия Сергея Рахманинова является бесценным вкладом с историю мировой музыкальной культуры. Оно навсегда вошло в исполнительский репертуар пианистов всех уровней: от учащихся, только начинающих путь своего пианистического становления, до музыкантов – мастеров высочайшего мирового уровня.

В истории азербайджанской пианистической культуры фортепианное творчество С.В.Рахманинова занимает особое место. Ещё в конце XIX в начале XX века, когда только начинался процесс активного становления и формирования азербайджанского пианистического искусства, он приезжает в Баку с концертами, в программе которых наряду с произведениями западно-европейских и русских композиторов, были и его собственные.

Его фортепианное творчество органично вошло в концертный и педагогический репертуар азербайджанских пианистов и в более чем вековой истории развития фортепианной культуры Азербайджана навсегда сохранило свою художественную и эстетическую значимость.

В настоящее время сочинения для фортепиано выдающегося музыканта-художника и новатора С.Рахманинова занимают одно из самых значительных мест в концертном репертуаре азербайджанских пианистов и являются бесценным художественным материалом в воспитании и обучении каждого нового поколения музыкантов.

Современными азербайджанскими пианистами и педагогами накоплен большой опыт исполнения фортепианных сочинений С.Рахманинова, его анализ, изучение, а также определение характерных

особенностей интерпретации видится важным для дальнейшего развития отечественной фортепианной культуры, исследования её истории, теории и практики.

Невозможно найти пианиста, который в процессе своего обучения не исполнял бы прелюдии, этюды-картины, музыкальные моменты и другие произведения выдающегося русского композитора. Фортепианные опусы С.Рахманинова являются одними из самых распространённых и любимых в пианистическом искусстве азербайджанских пианистов. Всё фортепианное творчество С.Рахманинова является настольной книгой каждого профессионального пианиста. Опираясь на исполнительские традиции, он вносит в процесс интерпретации рахманиновских сочинений свой вклад, так как осуществляет её в духе своего времени и индивидуальных музыкально-эстетических критериев.

Проблема интерпретации фортепианного творчества С.В.Рахманинова всегда актуальна, а исторически сложившиеся традиции исполнения его сочинений являются бесценной основой для создания новых художественно-обоснованных исполнительских трактовок. Большую роль в процессе воссоздания его произведений играет также изучение специальной литературы самого различного характера (научно-исследовательской, публицистической, методической), изданной о композиторе и его творчестве. Сегодня исследование рахманиновского наследия, а также его исполнительской деятельности активно продолжается, так как современное поколение пианистов своим искусством воссоздания музыки раскрывает всё новые и новые тайны познания и восприятия рахманиновского творчества.

Важную роль в интерпретации фортепианных сочинений С.Рахманинова видными азербайджанскими пианистами играет изучение исторического, теоретического и практического опыта в области азербайджанского фортепианного исполнительства и педагогики, в частности, педагогический и исполнительский опыт деятельности Г.Г.Шароева, М.Р.Бреннера, К.К.Сафар-Алиевой, Н.И.Усубовой, Р.И.Атакишиевой, С.А.Кулиевой, Э.М.Назировой, Э.Ю.Сафаровой, Р.Кулиева и других, которые внесли свой неоценимый вклад в фортепианно-исполнительскую практику исполнения произведений С.Рахманинова. Деятельность их ярких последователей Ф.Ш.Бадалбейли, З.А.Адыгезалзаде, О.Г.Абаскулиева, Т.А.Сеидова, А.Р.Векиловой, С.А.Бехбутовой, Ю.М.Сабаева и многих других, в исполнительской и педагогической практике которых фортепианные сочинения С.Рахманинова занимают значительное место, свидетельствует о преемственности лучших педагогических традиций в исполнении фортепианных опусов композитора.

Интерпретация сочинений С.Рахманинова азербайджанскими пиани-

нистами опирается, прежде всего, на исполнительские традиции, заложенные выдающимися русскими пианистами К.Н.Игумновым, Л.Н.Обориным, Я.И.Флиером, Я.И.Заком и их последователями. Вместе с тем, данный процесс осуществляется в соответствии с индивидуальным эмоциональным и интеллектуальным потенциалом пианиста, его художественно-эстетическими критериями, богатством музыкально-творческих способностей и пианистического мастерства.

В настоящее время, фортепианные опусы С.Рахманинова занимают важное место в исполнительском репертуаре Ф.Ш.Бадалбейли, М.Адыгезалзаде, М.Гусейнова, Е.Ахундовой, Г.Аннагиевой и других. Исполняя фортепианные произведения С.В.Рахманинова, азербайджанские педагоги и пианисты опираются на исторически сложившиеся важные методические и исполнительские принципы. Передавая этот ценный исполнительский опыт новому поколению пианистов, они осуществляет преемственность пианистических традиций обучения, развивая и совершенствуя национальную пианистическую школу.

Процесс исполнения фортепианных произведений С.Рахманинова азербайджанскими пианистами, выявление характерных особенностей интерпретации, непосредственно опирается на сугубо индивидуальное решение различных исполнительских задач, связанных с вопросами артикуляции, динамики, агогики, педализации и других. Для достижения теоретической обоснованности и достоверности была проведена углублённая работа по прослушиванию большого количества записей, изучению различных исполнительских интерпретаций, их сравнению, всестороннему анализу и обобщению.

Фортепианные произведения – наиболее важная и обширная область творчества Рахманинова. В концертном репертуаре азербайджанских пианистов большое место занимают все пять концертов для фортепиано с оркестром, две фортепианные сонаты, два цикла вариаций, две сюиты для 2-х роялей, цикл прелюдий, этюдов-картин, музыкальных моментов, а также различные пьесы.

Исполняя эти фортепианные опусы, лучшие представители азербайджанского пианистического искусства, выявляют всё богатство и красоту звучания рахманиновской фактуры. В их интерпретации фортепианная фактура, в основном плотная, порой массивная, виртуозная, насыщенная октавными и аккордовыми последованиями, *martellato*, различного рода пассажами, воплощает динамическую мощь, энергию, смелый порыв, суровый драматизм.

Ярко воплощается такая характерная черта фортепианного стиля Рахманинова, как контрастность: динамическая, фактурная, регистровая, ладо-гармоническая. С предельной четкостью распределяется светотень в звучании его музыки.

Свободно владея всеми ресурсами полнозвучного, насыщенного

фортепианного изложения, видные азербайджанские пианисты с не меньшим искусством владеют и другой стороной звуковой палитры рахманиновской фактуры: с переливами нежных звуковых красок, с мягкими, прозрачными фигурациями, порой очень сложного кружевного рисунка, на фоне которого звучит или из которой вырастает мелодия.

Они мастерски воссоздают яркую, напряженную экспрессию рахманиновской музыки и преобладающее в ней лирическое начало. Масштабен и эмоциональный диапазон их лирического воплощения: от тихой поэтической созерцательности до бурных взрывов протестующего чувства. Своеобразие их интерпретаций заключается, прежде всего, в особой экспрессивной заострённости, тонкости лирического чувства, силе и напряженности контрастов, в ярчайшем воплощении мелодии, которой присущи широта и распевность, в насыщенном, «сочном» звучании гармонии, наполненной оркестровым колоритом. Одним из характерных элементов их интерпретаторского стиля является неповторимо своеобразный упругий и энергичный ритм, служащий одновременно и сдерживающим началом и средством динамизации музыкального развития.

Необходимо отметить и большое виртуозное мастерство, которое они никогда не выдвигают на первый план, всецело подчиняя содержанию художественному замыслу. Исполнение рахманиновского творчества азербайджанскими пианистами захватывает, прежде всего, огромной выразительной силой. Чрезвычайной рельефностью отличается их фразировка, каждая деталь представляется «весомой» и наполнена яркой экспрессией. Этому способствует особый исполнительский ритм, властно приковывающий внимание слушателя подчёркнутой остротой и энергией. Их интерпретации характерна и «оркестральность» звучания, проявляющаяся в богатстве звуковых красок, исключительно гибкой, разнообразной тембровой нюансировке и в ясном выделении каждого отдельного голоса. В процессе исполнения, не увлекаясь красочными деталями в ущерб целому, они воссоздают продуманность, цельность и законченность исполнительского замысла. Их интерпретация того или иного рахманиновского произведения художественно обоснованна, даже тогда, когда расходится с привычными трактовками и может показаться в чём-то спорной.

Интерпретация рахманиновского творчества азербайджанскими пианистами в высшей степени самобытна. Можно отметить и одну общую черту, которая свойственна их исполнительскому искусству: — огромная этическая сила. Их интерпретациям сочинений выдающегося русского композитора присущи такие свойства, как суровость, сдержанность, масштабность, огромная «интенсивность музыкального чувства» в сочетании с полным владением собой, абсолютное подчинение

своей воле и исполнителей, и слушателей, наполняющих концертный зал, глубокая убедительность исполнительской трактовки.

В мировую историю интерпретаций фортепианного творчества С.Рахманинова видные азербайджанские пианисты внесли свой весомый вклад, став талантливыми истолкователя его сочинений.

Проведённый анализ данных интерпретаций в целом определяется уровнем развития художественного и интеллектуального мировоззрения пианиста, гармоническим соотношением данного взаимодействия. Каждый из них в соответствии с уровнем своей музыкальной и личностной развитости выявляет и создаёт в процессе своего исполнения индивидуально образное содержание рахманиновских сочинений. Следовательно, познание творческого стиля С.Рахманинова является прямым следствием эстетического мировоззрения пианиста, его общекультурного уровня и всех потенциальных эмоциональных, интеллектуальных и технических возможностей пианиста.

Таким образом, проблема интерпретации фортепианного наследия С.Рахманинова азербайджанскими пианистами и особое внимание к ней в процессе фортепианного обучения всегда актуальна. Исторически сложившийся опыт, накопленный отечественной педагогической и исполнительской практикой, обуславливают необходимость его теоретического анализа и обобщения. Современная фортепианно-исполнительская практика вновь подтверждает актуальность проблемы интерпретации фортепианных произведений С.Рахманинова, так как каждое новое поколение исполнителей вносит в сокровищницу мировой фортепианной культуры свое понимание и отношение к данной проблеме.

В настоящее время, широкая исполнительская и педагогическая деятельность и опыт видных современных азербайджанских пианистов и педагогов представляет собой ценный с точки зрения теории исполнительства и методики фортепианного обучения материал, исследование которого может служить основой для творческих поисков.

Процесс интерпретации фортепианных сочинений С.Рахманинова азербайджанскими пианистами, является ценным вкладом в развитие мировой музыкальной культуры, так как опирается на индивидуальное познание и глубоко творческое осознание и воплощение музыкальной эстетики композитора, которое напрямую зависит от всего комплекса творческой одаренности самого исполнителя, от его общего интеллектуального и художественно-эмоционального развития в целом.

Познание и творческая интерпретация пианистом фортепианных опусов С.Рахманинова является по существу бесконечным, также как и сам процесс поиска художественного совершенства в музыкальном искусстве и его воплощении. Другими словами, вариантная множественность интерпретаций является объективной закономерностью

музыкально-исполнительского творчества. Процесс творческой интерпретации пианистом фортепианных сочинений С.Рахманинова прямо пропорционален уровню его общего развития, эмоциональному, интеллектуальному и духовному потенциалу.

Литература:

1. Рахманинов С.В. Сборник статей и материалов./ Под ред.Т.Э.Цытович. М.: Музгиз, 1947.
2. Соловцов А.А. С.В. Рахманинов. М.: Музыка, 1969.

Nərgiz Əlizadə

Görkəmli Azərbaycan pianoçularının interpretasiyasında S.Raxmaninovun fortepiano əsərləri

XÜLASƏ

Məqalədə videoyazıların əsasında S.Raxmaninovun fortepiano əsərlərinin görkəmli Azərbaycan pianoçularının interpretasiyası problemi araşdırılır. Müəllif qeyd edir ki, dahi rus bəstəkarının fortepiano əsərlərinin ifası hər bir dövrdə aktualdır və pianizm ustalığının formalaşmasında vacib yer tutur.

Açar sözlər: *S.Raxmaninov, fortepiano əsərləri, görkəmli Azərbaycan pianoçusu*

Nargiz Alizadeh

S.Rachmaninov's piano works in interpretation of outstanding Azerbaijan pianists

SUMMARY

The problem of interpretation of S.Rachmaninov's piano works by outstanding Azerbaijan pianists is investigated in the article. Great Russian composer's piano works take meaningful place in the repertoire of students Baku music academy. The author mentions, that S.Rachmaninov's piano works play a great role in the formation of piano mastery.

Key words: *S.Rachmaninov's, piano works, prominent Azerbaijani pianist*

Rəyçilər: professor Tamella Kəngərinskaya;
professor Vaqif Əbdülqasimov.

Rasim QULİYEV
AMK-nın dosenti
Səbuhi ƏLİYEV
AMK-nın müəllimi

TARZƏN, BƏSTƏKAR VƏ MÜƏLLİM

Açar sözlər: *tar, bəstəkar, böyük əsərlər*

Müraciət etdiyimiz mövzu işlədiyimiz digər məqalələrdən fərqlidir. Gəlin həm tarzən, həm bəstəkar, həm də müəllim kimi fəaliyyət göstərən bir sıra musiqiçilərimizin yaradıcılığına nəzər salaq. Məqaləni Üzeyir Hacıbəyli ilə başlamaq istərdik. Həmin Üzeyir ki, bütün şərqdə ilk “Leyli və Məcnun” operasının təməlini qoymuşdur.

Ümumiyyətlə, “Hacıbəylilər ailəsinin musiqi istedadı vardı. Məsələn, Üzeyirin böyük qardaşı Zülfüqar Hacıbəyli də sonralar Azərbaycanın ilk bəstəkarlarından biri olmuşdur. Uşaqılıq illərindən Üzeyir xalq musiqisini eşidir və sevirdi. On iki yaşında o, artıq, gözəl muğam oxuyur, tar çalır-dı” (3, s. 45).

Deməli, 12 yaşında Üzeyir milli alətimiz olan tarı öyrənə-öyrənə görün hansı səviyyəyə, hansı pilləyə qalxmışdı. Elə bir zirvəyə ki, musiqi sənətinə öz möhürünü qoymuş, adı tarixə əbədi həkk olunmuşdur.

Dahi Azərbaycan bəstəkarı Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı doğma Azərbaycanın hədudlarını çoxdan aşaraq müasir musiqi mədəniyyətinin bədii hadisəsinə çevrilmişdir. Onun yaradıcılığında Şərqi və Qərbi musiqi ənənələrini vəhdəti parlaq bədii obrazlarda əks olunmuş, xeyirxahlıq, xalqlar dostluğu, eyni zamanda yüksək humanizm ideaları tərənnüm edilmişdir.

Azərbaycan opera sənətinin əsasını qoymuş Üzeyir Hacıbəyli – dahi bəstəkar, görkəmli dramaturq, folklorçu, publisist, ictimai xadim, alim, pedaqoq olmaqla bütöv bir estetik musiqi konsepsiyası yaratmışdır.

Böyük nəzəriyyəçi Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq yolu Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin yaranma və inkişaf tarixinin mühüm dövrünü əks etdirir. Ona görə də Ü.Hacıbəylinin anadan olduğu günü – 18 sentyabr Respublika ictimaiyyəti musiqi bayramı kimi qeyd edir. Lakin 25 yanvar 1908-ci il əlamətdar gün kimi Azərbaycan musiqi tarixinə həmişəlik həkk olunmuşdur. Məhz bu gün “Leyli və Məcnun” ilk dəfə tamaşaya qoyulmuş və bütün Şərqdə ilk opera yaranmışdır. O gündən etibarən elə bir

janr yoxdur ki, Ü.Hacıbəylinin adıyla bağlı olmasın.

Novator sənətkar olan Hacıbəyli musiqidə də, nəzəriyyədə də Azərbaycan musiqisinin bir çox üslub xüsusiyyətlərini, estetik prinsiplərini müəyyənləşdirmiş və inkişaf etdirmişdir.

O, öz musiqisində xalq musiqimizin bütün janrlarının – mahnı və rəqslərin, muğam, aşıq yaradıcılığının xüsusiyyətlərini birləşdirərək, özünün orijinal üslubunu, Üzeyir üslubunu yarada bilmişdir. Bütün bunlarla yanaşı, Üzeyir bəy gözəl tar çalırdı.

Ü.Hacıbəylinin şah əsəri olan “Koroğlu” operası çoxmillətli Azərbaycan musiqi sənətinin böyük nailiyyətidir. Əsl xalq ruhu ilə aşılənmiş, Azərbaycan melodiyasını bütün zənginliyi ilə bəzəmiş “Koroğlu” operası Azərbaycan və Avropa epik-qəhrəmanlıq operasının klassik nümunələrinin ənənələrini layiqincə davam etdirmişdir. Bu möhtəşəm əsərin bir çox xüsusiyyətləri, həm harmonik dili, onun alətləşdirilməsi, həm simfonik fraqmentlər musiqimizin gələcək inkişafında əsas rol oynamışdır.

Ümumiyyətlə, Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan musiqisində oynadığı rol, M.İ.Qlinkanın rus musiqi tarixindəki fəaliyyəti ilə müqayisə edə bilərik.

1926-cı ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında ilk çoxsəsli xorun (indiki Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında), 1931-cı ildə ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestrinin, musiqi məktəbinin, musiqi texnikumunun yaranması bilavasitə Ü.Hacıbəylinin yorulmaz fəaliyyəti ilə bağlıdır. Biz bilirik ki, Azərbaycan müasir musiqişünaslığının əsasını qoyan da Ü.Hacıbəyli olmuşdur. Uzun illər boyu o, xalq musiqisinin tədqiqi üzərində elmi axtarışlar aparıb. Ü.Hacıbəyli sayı-hesabı bilinməyən elmi axtarışları nəticəsində “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” (1924-cü ildə başlamış 1945-ci ildə tamamlamışdır) adlı fundamental əsərini 21 il ərzində işləyərək, meydana gətirmişdir. O, bu əsərində Azərbaycan məqamlarını çox gözəl tərənnüm etmişdir. Ü.Hacıbəyli Azərbaycan musiqisinə “Sənsiz” və “Sevgili canan” kimi yeni romansları – qəzəl janrını daxil etmişdir. Dahi bəstəkarımızın ən böyük nailiyyəti isə Azərbaycan Respublikasının Dövlət himninin müəllifi olmasında idi. İndi də bu himn Müstəqil Azərbaycan Respublikasını bütün dünyada tanıtdırır. Ən nəhayət, Ü.Hacıbəyli görkəmli pedaqoq olub. O, Q.Qarayev, A.Zeynalli, F.Əmirov, Niyazi, S.Rüstəmov, S.Ələsgərov, H.Xanməmmədov kimi bəstəkarlar yetişdirmişdir.

İndi isə Məşədi Cəmil Əmirovun həyatına nəzər salaq. F.Şuşinski “Azərbaycan xalq musiqiçiləri” kitabında Məşədi Cəmil Əmirov haqqında məqaləsində yazır: “Onu hər şeydən əvvəl, tar aləti maraqlandırır. O, toy olan salon və eyvanlarda pəncərəyə, həyətdəki ağaclara dırmaşib gözlərini tarçalanın barmaqlarına zilləyərək, çalınan havalara, oxunan mahnılara diqqət yetirirdi” (1, s. 223).

Biz bilirik ki, Azərbaycan musiqi tarixində ilk dəfə muğamları nota

alanlardan biri də Cəmil Əmirov olmuşdur. Bir bəstəkar kimi “Seyfəlmülk” (libretto müəllifi ölməz şair Mikayıl Müşfiqin atası Mirzə Əbdülqadir İsmayilzadə Vüsaqidir) operasını, “Namuslu qız” operettasını da yazmışdır. Cəmil Əmirov Sadıqcan məktəbinin davamçılarından biri olmuşdur. O, bütün muğamları çox gözəl ifa etməsi ilə yanaşı, tar ifaçılığının ən mürəkkəb və çətin texnikasına yiyələnmişdir. Bütün bu sadaladıqlarımdan sonra, belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, o da dahi Üzeyir Hacıbəyli kimi həm tarzən, bəstəkar və həm də qayğıkeş müəllim olmuşdur.

Səid Rüstəmov – bəstəkar, xalq çalğı alətləri orkestrinin dirijoru, folklorçu, ictimai xadim olmuş və nəhayət pedaqoq kimi də fəaliyyət göstərmişdir. Hələ 1928-ci ildə S.Rüstəmov Musiqi Texnikumunda tələbə olarkən, Azərbaycan musiqi məktəbi xalq bölməsinin tar sinfinə müəllim vəzifəsinə dəvət olunmuşdur. O, 1958-ci ildən ömrünün sonunadək Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının “Xalq musiqisi” kafedrasının professoru olmuşdur. Bir Azərbaycan bəstəkarının həyat və yaradıcılığına nəzər salsanız, görürsünüz ki, tar aləti onların həyatında müstəsna rol oynayıb. Bəzi Azərbaycan bəstəkar və müğənniləri böyük sənət aləminə ilk öncə tar alətində çalmaqla gəlmiş, daha sonra pillə-pillə qalxaraq müəyyən sənət sahələrini müəyyənləşdirmişlər. Bu baxımdan 1935-ci ildə S.Rüstəmov tar alətini yüksək qiymətləndirərək, yeni tar çalmağa başlayanlar üçün “Tar məktəbi” adlı dərs vəsaiti yazmışdır. Tarın tədrisi ilə bağlı məşğələlər sadəcə mürəkkəbə doğru prinsipi ilə mərhələli şəkildə olduqca gözəl verilmişdir. İlk musiqi təhsili almaq istəyən uşaqlar bu kitabdan yetərinə bəhrələnirlər. “Tar məktəbi” kitabı dərs vəsaiti kimi olduqca sanballı əsərdir, aktuallığını bu gün də qoruyub saxlayır. “Tar məktəbi” dərsliyi müxtəlif illərdə dəfələrlə nəşr etdirilib (sonuncu 1994-cü ildə).

Bəstəkarın tar ilə orkestr üçün “Konsert” əsəri də yüksək qiymətləndirilmişdir. O, bu əsərində xalq musiqi nümunələrinin əlvan ritmlərindən məharətlə istifadə etmiş, tarın bədii-texniki, ifaçılıq imkanlarının parlaq şəkildə nümayiş etdirilməsinə nail olmuşdur. Pedaqoq kimi S.Rüstəmov bir sıra görkəmli musiqi xadimləri hazırlamışdır. Tarzən-bəstəkar Adil Gəray, bəstəkar və pedaqoq Ağabacı Rzayeva, bəstəkar və pedaqoq Hacı Xanməmmədov və başqaları məhz onun yetirmələri olmuşdur.

Nəhayət, Azərbaycanda “Tar ilə simfonik orkestr üçün konsert”in ilk yaradıcısı H.Xanməmmədovun həyat və sənətdəki fəaliyyətini nəzərdən keçirək. Sonralar bəstəkar bu janrlarda axtarışlar apararaq, ikinci konsertini yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Bəstəkar bu əsərdə Azərbaycanın gözəl təbiətini tərənnüm etməklə, tarın bədii-texniki imkanlarını ustalıqla nümayiş etdirmiş, onu simfonik orkestrlə çox gözəl uyğunlaşdırmışdır.

Bununla yanaşı, o, əsərdə Azərbaycan xalq mahnı intonasiyalarından və muğamlarından bacarıqla istifadə etmişdir.

H.Xanməmmədov – Azərbaycan xalq musiqisi ənənələrini ləyaqətlə

yaşadan, xalq çalğı alətlərimizin şöhrətini yüksəklərə qaldıran bəstəkarlarımızdan olmuşdur.

Süleyman Ələsgərov – bəs bu ad bizə nə deyir?

Fikrimizcə, onun adını bu məqalədə qeyd etməsək, böyük haqsızlıq olar. Elə bir tələbə, elə bir musiqiçi yoxdur ki, S.Ələsgərov ona öz yaxşılığını əsirgəməmiş olsun. Bütün insanlara bacardığından artıq yaxşılıq edərdi. O, 1940-cı ildə Şuşa orta ixtisas musiqi məktəbinin tar sinifini bitirdikdən sonra Bakıya gəlmişdir. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olaraq, ömrünün sonunadək burada fəaliyyət göstərmişdir. Onun tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün 1 və 2 nömrəli konsertlərini kim dinləməyib, kim ifa etməyib?

1956-cı ildə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının Azərbaycan xalq musiqisi kafedrasına müəllim kimi dəvət edilərək, 1971-ci ildən həmin kafedranın müdiri, professoru olmuşdur. Sonralar F.Əmirov, Arif Məlikov və b. bəstəkarlarımız tar aləti ilə başlayaraq, zirvələrə qalxmışlar.

Nəticə olaraq təqdim edilən məqalədə dünyaşöhrətli bir sıra bəstəkarlarımızın həyat yoluna işıq salmağa çalışdıq. Böyük sənət dünyasına ilk öncə milli çalğı alətimiz olan tar ilə qədəm qoymuş bəstəkarlar bütün yaradıcılıqları boyu pedaqoq kimi də fəaliyyət göstərmişlər. Adını çəkdiyimiz sənətkarları, bu adın mənəvi yükünü vicdanla daşıyan insanları həmişə yad etmək hər birimizin mənəvi borcudur.

Ədəbiyyat:

1. F.Şuşinski. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985.
2. S.Qasımova, N.Bağırov. Azərbaycan sovet musiqi ədəbiyyatı. B.: Maarif, 1984.
3. S.Qasımova, A.Tağızadə, L.Mehmandarova. Azərbaycan musiqi tarixi kursuna dair müntəxəbat. B.: Maarif, 1985.

Расим Кулиев, Сабухи Алиев

Тарист, композитор и педагог

РЕЗЮМЕ

Перечисленные в статье имена композиторов У.Гаджибейли, М.Дж.Амиров, С.Рустамов, Г.Ханмамедов, С.Алескеров, Ф.Амиров, А.Меликов и т.д. начиная с национального инструмента «тара» будучи композиторами занимались и педагогической деятельностью. Эти композиторы благодаря своим великим произведениям прославили Азербайджан во всем мире.

Ключевые слова: тар, композитор, великие произведения

Rasim Guliyev, Sabuhi Aliyev
The tar player, composer and teacher

SUMMARY

The composers being underlined in the article such as Ü.Hadjibayli, M.G.Amirov, S.Rustamov, H.Khanmammedov, S.Alasgarov, F.Amirov, A.Malikov and others beginning with our national instrument «tar» and then they were teachers.

These composers were famous with their magnificent play in the world.

Key words: *tar, composer, the great works*

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, professor Rafiq Musazadə;
sənətşünaslıq namizədi, professor Malik Quliyev.

Valeh RƏHİMOV
AMK-nın müəllimi

HACIBABA HÜSEYNOV YARADICI VƏ NOVATOR XANƏNDƏDİR

Açar sözlər: *Hacıbaba Hüseynov, muğam, qəzəl, dəstgah*

Tanınmış xanəndə, xalq artisti Hacıbaba Hüseynovla uzun müddət həm sənət mübadiləsində olmuş, həm də yaxından dostluq etmişəm. Onun dilindən korifey sənətkarımız Zülfü Adıgözəlovla bağlı xatirələrini çox eşitmişəm. Hacıbaba Zülfünü həmişə böyük ehtiramla yad edir, haqqında bir sıra dəyərli məlumat söyləyərdi: Bir gün bərabər idarə etdiyimiz toy məclisində Zülfü əmi oxumağa başladı:

Dilbər sənin ol gülşəni-gülzarına qurban,
On dörd gecəlik ay tək rüxsarına qurban,
Əyri qaşına türreyi-tərrarına qurban,
Süzgün gözüne nərgisi-xummarına qurban.

Bu qəzəli Ağcabədi ləhcəsində bir az da şirin oxuyardı:

Dilbər sənin ol gülşəni-gülzarınq qurban,
On dörd gecəlik ay tək rüxsarınq qurban,
Əyri qaşınq türreyi-tərrarınq qurban,
Süzgün gözünqə nərgisi-xummarınq qurban.

Ey sevgili yarım,
Ey türfə nigarım,
Sən-sən gülüzarım,
Yox səbrü qərarım.

Xəllaqına, peyğəmbərinə, tanrınq qurban.

Əslində Zülfü əmi “gülzarına” əvəzinə “gülzarınq”, “rüxsarına” əvəzinə “rüxsarınq”, “tərrarına” əvəzinə “tərrarınq” və s. deyərək sözü təhrif edirdi. Amma Abşeronlular Zülfünü o qədər sevirdilər ki, belə səhvləri ona irad tutmurdular. Mən sonralar bildim ki, bu cığalı müxəmməs Dəli Bəbirindir və 1928-ci ildə görkəmli tədqiqatçı Salman Mümtaz bu şeiri “El şairləri” kitabında çap etdirib. Hətta, şeirdə şairin təxəllüsü qeyd olunan bəndi də var:

Çün dərdim olub ruzi-əzəldən, sənə məlum,
Mövzu-yi-bayatıyla qəzəldən, sənə məlum,

Yoxdur üzünün rəngi xəzəldən, sənə məlum,
Çəkməz əlin üşşaq gözəldən sənə məlum.

Ey dilbəri tənnaz,
Ey surəti şahbaz,
Etmə Bəbirə naz,
Gəl ol mənə həmrəz.

Xəllaqına, peyğəmbərinə, tanrına, qurban.

Hacı sonra yenə nəql edir ki: “Gördüm belə olmayacaq, əvvəla əski əlifbanı bilmirəm, latın hərfləri ilə yazıb-oxuyuram. Bəs, Zülfüdən eşitdiyim qəzəlləri hardan öyrənəcəm? Fikir məni götürmüşdü. Amma fikirləşib, çıxış yolu tapdım. Nəsə bir fənd işlətmək qərarına gəldim. Əvvəllər işlətdiyim fənddən mənəvi əzab və xəcalət çəksəm də, çox-çox sonralar özümə bəraət qazandırdım. Çünki Alim Qasimov da sonralar mənim ifalarımı öz maşınında gizləncə mikrafon qoyaraq yazmış və Valeh Rəhimovdan da misli bərabəri görünməmiş unikal lent yazıları və qrammofon vallarının yazılarını “mənimsəmiş” və dünyaşöhrətli xanəndəyə çevrilmişdi”.

Hacıbaba Hüseynovun qardaşı oğlu Hüseyn Bakılının (məşhur qarmon ustası və müğənni Hüseyn Həsənov) əmisi haqqında xatirələrindən: “Atam mərhum Həsənəli Hüseynəli oğlu məişət cihazlarının həvəskarı idi. 1956-cı ildə o zamanlar idi ki, hər evdə televizor yox idi. İlk səsyazma aparatı olan maqnitofon təzəcə çıxmışdı. Bu maqnitofonda “Babışka” deyilən bir hissə - cihaz vardı, onu patefonun qrammofon valı fırlanan hissəsinə qoyurdular, bu da bir növ maqnitofonun matoru (yəni fırladıcı hissəsi) rolunu oynayırdı. Patefon vasitəsilə maqnitofonun matoru “hərəkətə gəlib, səsyazma texnikası” işə düşərək oxuyub-çalanın səsini lentə yazırdı. Bütün xanəndə və sazəndələr kimi o vaxt əmim də toy tutmaq üçün “Filarmoniya bağı”na çıxardı. Hacıbaba Zülfünü gözləyərək əlverişli məqam axtarır. Zülfü gələn kimi onun qoluna girib oturmaqlardan birinə oturub ordan-burdan söz salır. Ara sakitləşəndən sonra deyir: “Zülfü qədəş, qardaşım Həsənəli Moskvadan təzə bir cihaz alıb-gətirib. Bu cihaz bu tərəfdən oxuyursan, o tərəfdən səsi çıxır. Cihaz Zülfünü çox maraqlandırır. Dedi: “Ə, gedək bir baxaq necə şeydir? Zülfü əmi, Bəhram Mansurov, Tələt Bakıxanov mənimlə birlikdə bizim evə gəldilər. Atam Hüseynəli kişi bizi gözləyirdi. Çay içib, bir az söhbət etdikdən sonra atam ifaları yazmaq üçün maqnitofonu hazır vəziyyətə gətirdi. “Rast”, “Şur” və “Zabul-Segah” çalıb, oxudular. Zülfü əmi dedi: “Çalıb-oxuduq, hanı? Bəs, səsi heç çıxmadı ki?” Atam dedi: “Bu saat”. O, lent yazısını səsləndirən kimi, Zülfü əmi ayağa qalxıb: “Bu nədir, ə?!” Başa düşdü ki, oxuduqlarının hamısı lentə düşüb. Dedi: “Ə, bunu, poz!” Atam lentin o biri üzünü səsləndirib dedi: “Bax, pozdum hamısını”. Bu münvalla əmim Hacı bir xeyli qəzəl əldə etdi”.

Hacı söyləyir ki, bir gün yenə toy məclislərinin birində o dövrün məşhur xanəndəsi ilə üzbəüz düşdük. Mən öz toy repertuarıma onun da ifa etdiyi təsnif və mahnılardan daxil etmişdim. Həmin xanəndə öz oxuduğu təsnifləri mənə ifamda görüb qısqanlıqla dedi: “Bəyəm qəzəl və təsnif başına qəhətdir ki, mənə oxuduqlarımı təkrarlayırsan?” Xeyli gənc olan Hacı bunu gözləmirdi. Hadisədən mütəəssir halda evə qanıqara gəldi. Çox fikirləşdi ki, vəziyyətdən necə çıxsın. Buna da çarə tapdı.

Müğənni Hüseyn Bakılı: “Suriyalı qeyri millətdən olan Sergey adlı müğənni Bakıya qonaq gəlmişdi. Əmim Hacıbaba onu evimizə gətirib qonaq etdi. Qonaqlıqdan sonra maqnitofon yenidən quruldu. Bir çox türkü və şarkılar Sergeyin ifasında maqnitofon lentinə həkk edildi. Sergey qeyri millətdən olsa da Anadolu-türk ləhcəsində bir xeyli türkü və Anadolu şarkılarını gözəl oxuyurdu.

Sonralar əmim Hacıbaba da “Durnam”, “Neyçin gəlməz oldun”, “Nasıl keçəm o yardan”, “Gedin durnalar gedin”, “Zeytun gözlü durnalar yeri”, “Yana-yana kül oldum”, “Həlvəçi-həlvə” və s. türküləri Anadolu ləhcəsində gözəl ifa edirdi.

Simavər almışam silənim yoxdur.

Mən əldən düşmüşəm bilənim yoxdur.

Ağlaram göz yaşımı silənim yoxdur.

Ay ana, bu ceyran niyə gəlməz oldu?

Aşdı gözəl dağları görünməz oldu.

Bax, bu türkü bizdə “Segah” üstündə oxunan xalq mahnısı kimi tanınır. Ancaq bunu da o dövrün türk müğənnisi Nəzahət Bayram oxumuşdu. Atam Həsənəli kişinin “Mir” adlanan radioqəbuledicisi var idi. O, iki kənala qulaq asardı. Amerikaya və Türkiyəyə. Radio ilə oxudub maqnitofona yazardı, sonra əmim üçün oxudardı. Sergeyin şəninə 10 gün keyf məclisi verildi. Onun ifasında xeyli türkü beləcə lentə alındı:

Bir su içdim qəsdinə

Sesin beni məst edər

Ona derlər yardan keç

Nasıl keçim o yardan

Hey-hey, Hey-hey-hey, hey-hey

Arabanı ya sən bin, faytona bən

Anasın sən alda, qızını da bən

Hey qızını da ben

Çarşın yollandım

Armuddan aldım

Yarın xəbərin

Postanadan al.

Sonralar bir çox şarkı və türkü yazılmış qrammofon vallarını Hacıya məşhur kaman ustası, xalq artisti Şəfiqə Eyvazova hədiyyə etmişdi.

Beləliklə, Hacıbaba öz repertuarını genişləndirir. Xalq mahnılarına uyğun təsniflər tərtib edir, bayatılar, qoşmalar, qəzəllər, nəzirələr, müxəmməs və təxmislər, hətta təmsillər yazır. Yazdığı bir çox təsniflərin mətnləri də özününküdür. Məsələn: “Zabul-segah” muğamı üstündə yazdığı təsnifin söz mətni və musiqisi də özünüdür.

Yar belin incə,	Görəndən bəri,
Ləblərin qönçə,	Səni ey pəri.
Aşiqi zarın	Məftunun olmuş
Sevdası sənsən.	Divanə könlüm.
Bir göyərçinsən,	Sən hər gələndə,
Teli çin-çinsən.	Nazla güləndə,
Güllü-gülzarın	Həsrətlə çıxır,
Sevdası sən-sən.	Seyrana könlüm.

Şəhlədir gözün, şirindir sözün
Əqlimi aldı o lalə üzün.
Gəldi nazlı yar, getdi intizar,
Cavan ömrümün baharı gəldi.

Bu barədə Hacı deyir: “Görürsünüz nə gözəl sözlərdir? Bu təsnifin qəribə tarixcəsi var. Yəqin ki, şəbeh tamaşaları barəsində eşidib, bilirsiniz. Mən özüm İcərişəhərdə Məhəmmədyar məscidində Şeyx Qəni ağanın moizə etdiyini dəfələrlə görüb-eşitmişəm. Onu Mircəfər Bağirov güllələtdirdi. Dərviş Mirzə Kamiyab vardı. Minbərdə imamlara salam verəndə elə bir səslə salam verərdi ki, bu səs kifayət edərdi, bu səsin ecaz və zövqündən camaat hönkürərdi. Orada Bıçaqçı oğlu Ağadadaş, Mirzə Əliqulunu çox görüb-eşitmişəm. Onlar ədəbi şeirlər də oxuyardılar. Özüm də şəbihlərdə nohələr demişəm. Bir dəfə mərhum xanəndə Seyid Şuşinski məndən soruşdu: “Hacı heç nohə demisən?” Dedim: “O qədər!!!” Dedi: “Ona görə də qəzəlin sözlərini yaxşı tələffüz edirsən də”. Nə isə, mətləbdən uzaqlaşmıyıq. Haqqında danışdığım şəbeh tamaşalarının birində maraqlı bir epizod oldu. Dodaqları susuzluqdan cadar-cadar olmuş cənabi-Qasim imam Hüseyndən su istəyir.

Atəşi - Atəş soldurur məni,
Gör nə ləblərim qönçəvəş, əmu.
Dur tədarük et bircə içim su,
Əl-ətəş, əmu, yandım atəşdən, əl-ətəş, əmu.

Oxuyum, qulaq asın. Oxuyur. İndi bu sözləri hansı dini məclisdə məhərrəm ayında oxusan keçər. Lakin keçən əsrin iyirminci illərində belə şeylərə Sovet hökuməti qadağa qoyurdu. Görürsünüzmü, musiqi nə qədər gözəldir?! Bunu mən bakılı Ağasəid oğlu Ağabaladan muğamatın sirləri-

ni öyrənmiş, sonralar mollalıq etmiş məşhur rəqqas Əlibaba Abdullayevin atası Abdulla kişidən eşitmişəm. Mən də özüm bu musiqiyə söz qoşdum, çox gözəl “Mayeyi-Zabul” təsnifi alındı.

Sonra Abbasqulu Ağa Bakıxanovun həzəc bəhrinin “məfuli-məfailü, məfulü-məfailü” təfiləli qəzəlinə nəzirə yazıb, musiqisini özüm qoşdum. Bir “Zabul” təsnifi də belə yarandı.

Ahu gözünü gördüm,
Ahulər arasında.
Duydum sənin öz ətrin,
Tərmulər arasında.

Allah Üzeyir bəyə rəhmət eləsin. O da şəbeh məclislərində çox iştirak edib. Görün adi bir dini musiqi olan mərsiyyədən “Leyli və Məcnun” operasında Leyli və Məcnun üçün necə misilsiz duet yazıb. Məsələn, söz bu idi:

Aləm niyə bəs olmadı viran, Əli Əkbər!
Ol günki, səni saldılar atdan Əli Əkbər!

Sonra davam edir: “Bunun nəyi pisdır ki?! Xalqın öz malını özünə qaytarıb da! Elə deyil?” Bu sözlərin musiqisi əvvəl hansısa bir “Şikəste-yi-fars” şöbəsinin təsnifi olub. Üzeyir bəy dini mövzuya rilmış bu təsnifi Məhəmməd Füzulinin həzəc bəhrinin VI növü III variantında yazılmış qəzəlinə “bürüyərək” öz operasında istifadə etmişdir.

Ah eylədiyim, sərv-i-xuramanın üçündür.
Qan ağladığım qönçeyi-xəndanın üçündür.

Hacı keçən əsrin 60-cı illərində daha bir sıra təsniflər yaradır. Məsələn, “Rast” təsnifləri:

1. Dağların başın qışda qar alar.
Yar-yarın görməsə, rəngi saralar.
2. Bizim dağlarda duman olaydı,
Sən təki bir nazlınca yarım olaydı.
3. Bu dağın o üzündə,
Ceyran otlar düzündə.
4. Bu dağı aşmaq olmaz,
Narını başmaq olmaz.
Bir quru sözdən ötrü,
Yarla savaşımaq olmaz.
5. Gəl dərək gülləri,
Dinlə bülbülləri.

Mayeyi “Rast” təsnifi:

Ağ üzdə xal var,
Ləbində bal var,
Aşıqlər öldürən
Səndə nə hal var.

Əliağa Vahidin, Gəncəli Şövkünün bir misrasına həzəc bəhrinin (VI növ III variantında) “Məfuli məfailü məfailü fəulün” təfiləli qəzəlinə “Mahur” təsnifini də qoşmuşdu:

Daim bu gözəllik o cəfa pişədə qalmaz,
Tünd olsa axar qani-meyi şişədə qalmaz.
Şirin sözün ol lalə rüxün gəl görə Fərhad,
Dağı çalar öz başına bir tişədə qalmaz.

Daha sonra Məhəmməd Füzulinin sözlərinə “Mahur” təsnifi yarandı ki, bunları Hacıbabanın tələbəsi Mübubət Məmmədova Azərbaycan radiosunda səsləndirdi.

Ey fəraqi-ləbi-canan ürəyim xun etdin,
Çöhrəyi zərdimi xunab ilə gülgün etdin.
Ciyərim qanını göz yaşına tökdün, ey dil,
Varə-varə onu Qülzüm, bunu Ceyhun etdin.

Təsniflər həcminə görə iki qismə ayrılır:

1. **Kiçik həcmli təsniflər.** Hər hansı oxunan melodiya dəstgahın iki, yaxud üç şöbə və ya guşəsini əhatə edərsə, buna sadəcə təsnif deyirlər.

2. **Böyük həcmli təsniflər.** Bunlar da muğamın demək olar ki, əsas şöbə və guşələrini əhatə edir. Lakin belə təsniflərə “dibaçə” deyirlər və dəstgahların əsas şöbə və guşələrini özündə ehtiva edir.

Dibaçələrə misal olaraq:

Azərbaycan elində sənsən gözəl,
Şanələr telində nə qəşəng gəzər.

Və ya:

Bülbüləm özüm,
Bir gül istəmə,
Çəkməyə cəfa
Xarı neylərəm.

Belə dibaçələrdən birini Hacıbaba Hüseynov 1972-ci ildə Əhməd Bakıxanovun idarə etdiyi ansamblla Azərbaycan Televiziyasında oxuduğu “Rast” dəstgahı üçün qoşmuşdu. Musiqisi özünün, sözləri isə Mirzə Əbdülxaliq Yusifin “mütəqarib” bəhrində yazdığı qəzəldir. Beləliklə, sonralar bir çox dəstgahlara təsnif qoşdu.

Bəzən Hacı bədahətən söz qoşar, təsnif və ya mahnı da yaradardı. Məsələn, Hövsan kəndi ilə Binə arasında yerləşən “Sajını zavod” deyilən kiçik qəsəbədə bir toy məclisində idik. Binədən gələn qonaqlar arasında quşbaz və elektrik şəbəkəsində mantyor vəzifəsində işləyən bir nəfər də vardı. Qonaqlar bir-bir “Qoçəli” rəqsini oynayır və qollarını açaraq Hacı ilə üzbəüz dayanırdılar ki, xanəndə onlar üçün oxusun. Mantyor üçün Həməzə Səfanın “Bülbüləm, gülşəndəyəm, gəl gör nə halım var mənim” qəzəlini mantyorun sənətinə uyğunlaşdıraraq:

“Mantyoram, şalbandayam, gəl gör nə halım var mənim,
Toklara əl vurmaram əqlim kəmalım var mənim”

“Segah” üstündə oxudu və toyxanadan qəhqəhə dolu uğultulu gülüş qopdu. “Quşbaz” üçün yenə “Segah” üstündə:

Quşlar, quşlar nə cəh-cəh eylər,
Havada, yuvada nə cəh-cəh eylər.
A gülüm nə cəh-cəh eylər?
A yarım nə cəh-cəh eylər?
A gülüm nə cəh-cəh eylər?

Həm quşbaz, həm mantyor Hacını bu bədahətən ifaya görə pulla mü-kafatlandırıdılar.

Yenə “Sajni zavod”da bir toy məclisində Hacının çox “üzlü” bir tələbəsi onunla üzbəüz düşmüşdü. Hacı muğam, tələbəsi isə klarnet dəstəsi ilə ara mahnıları oxumalıydı. Amma tələbə nədənsə tez-tez mahnı əvəzi-nə muğam oxuyur, oxuyub qurtardıqdan sonra tələsik Hacıya doğru gəlir və onu öpürdü. Bu hadisə bir neçə dəfə təkrarlandı. Hacı lap əsəbləşmiş-di, tez-tez tələbəsinə baxır və kinayə ilə donquldanırdı: “Əşi, səni mahnı oxumağa götürüblər? Mahnuvi oxu da, muğamatla nə işin var?”

Tələbəyə sifariş olan kimi, başladı “Rast” oxumağa. Hacı lap əsəbləşib, dəfini bərk-bərk qarnına sıxmışdı. Tələbə “Rast”ın “Üşşaq” guşəsini oxumağa başladı. Məhəmməd Füzulinin məşhur: “Məndə Məcnundan füzün aşiqlik istedadı var” mətləli qəzəlini oxumaq istədi. I misranı oxudu: “Məndə Məcnundan füzün aşiqlik istedadı var”. II misra yəni: “Aşiqi sadıq mənəm, Məcnunun ancaq adı var” onun yadından çıxdı. II misra yadından çıxdığından I misranı bir neçə dəfə təkrar etdi. Hacı bunu görüb, fürsəti əldən vermədi. Tələbə yenə I misranı oxuyub qurtarmamış Hacı onu tamamladı: “Məndə Məcnundan füzün aşiqlik istedadı var”, Hacı isə mikrafonu götürüb tələbənin imdadına yetdi: “Gorbagor olsun atan, sən tək bir övladı var”. Toyxana yenidən uğuldadı, gülüş və qəhqəhə səsləri ətrafı bürüdü.

Bədahətən söz qoşmaq, mahnı bəstələmək ancaq Cabbar Qaryağdı oğ-luna məxsus idi. Hacı da bu işdə ondan geri qalmırdı.

Hacıbaba sonralar özünün mətn ehtiyatını genişləndirərək Nizami, Əf-zələddin Xaqani, Qövsü Təbrizi, Saib Təbrizi, Nəsimi, Füzuli, S.Ə.Şirva-ni, M.Ə.Sabir, Mirzəli Möcüz, Sərraf, Aciz, Zikri, Məmmədəli Məxfi, Əndəlib, Ə.Vahid, Abbasqulu ağa Bakıxanov, Maştağali Ənvər, Seyida-ğa, Nardaranlı Hacı Şıxəli Tuti, Muxtar Fail, Mail, Əbülfəz Zəlil, Ələm-dar Mahir kimi şairlərə müraciət edir və görkəmli fars şairi Hafizi təxmis edir:

Faşimi quyəmu əz qovteyi -xod dilşadəm
Bəndeyi-əşğəmu əz hər dü cahan azadəm.

Mətləli rəməlin üçüncü növ ikinci variantda verilmiş irfani qəzəlini təxmis etdi. Bu söz sərraflarına müraciət səbəbsiz deyildi. Lap gənc yaş-larından klassik ədəbiyyata qapanan Hacıbaba vaxtaşırı Əliağa Vahid,

Əli Fəhmi, Mirzə Cavad, Məmmədəli Əsgərov, Həkim Məmmədəli kişi (akademik Vəsim Məmmədəliyevin atası), filoloq Mübariz Əlizadə, Soltan Nəcəfov, Hacıağa Abbasov, Əkrəm Cəfər kimi nəhəng söz ustaları ilə mütəmadi görüşür, onlarla sənət mübadiləsində bulunur və bu söhbətləri bir dəfəlik hafizəsində həkk edirdi. Yeri düşdükcə tələbələrinə çox incə tərzdə nəql edirdi. Əliağa Vahidlə Mirzə Əbdül Xəliq, arasındakı maraqlı hadisəni dolu, şirin kəlamlarla bəzəyərək özündən yaşca kiçiklərə danışdı. Ümumiyyətlə, Hacınin dil və danışığında bir nədimlik vardı. Ən adi hadisənin maraqlı və incə mətləb daşıyan nüqtəsini, sözün “nüvəsini” və mahiyyətini məharətlə dağıtmağı ustalıqla bacarırdı. Bu onda gözəl və maraqlı alınırdı. Hacı Ə.Vahidin dilindən nəql edir ki, “Haçan Mirzə Xəliq Yusifgilə gedərdim, mən içəri girən kimi, ayağa qalxıb mənim pişvazıma gələrdi. Düzü bu mənə bir təhər gələrdi ki, mən cavan uşaq, o ağsaqqal bir kişi, hörmətli söz ustadı. Nəhayət, bir dəfə cəsarətləndim dedim: “Ustad, daha sizə gəlməyəcəyəm”. Təəccübləndi: “Niyə?” Dedim: “Çünki, hər dəfə gəlirəm, əziyyət verirəm sizə, zəhmət çəkirsiz, mənim üçün ayağa durursunuz”. Güldü: “Mənim ayağa qalxmağım boş-boşuna deyil ki, sənə ədəb-ərkan öyrədirəm də. Belə eləyirəm ki, qulağında sırğa olsun, böyük-küçük hörmətini saxlayan. Sən kiçiklər üçün ayağa durmasan, sənənin üçün də ayağa durmazlar. Bilirsən də Füzuli nə deyib, hə?”

Sərvərlik istər isən üstadlik şüar et

Kim düşməndən əyagə çıxmadı başə badə”.

Özü çay içirdi. Dedi: “Bir misra deyəcəyəm. Mən bu istəkanı içib qurtarana qədər ikinci misranı dedin? dedin. Demədin, daha nə mənə, nə də özünə əziyyət verib buralara gəlmə. Özü də çayı səbrlə içəcəyəm, aramla. Səni tələsdirməyəcəm”. Sonra bu misranı dedi: “Mən qəmin vardır, birin mindən bir Adəm bilmir”. Çayı içməyə başladı. Bir də gördüm, istəkan yarı olub, hələ ağıma bir şey gəlmir, misranı deyə bilməyəcəyimdən qorxmurdum. Ondan qorxurdum ki, deyə bilməsəm, ayağım bu evdən kəsiləcək. Mirzə Əbdül Xəliqin şirin söhbətlərinin feyzindən məhrum olacağam. Elə çay qurtaran kimi misra ağıma gəldi. Dedim qoy onun öz sözünü özünə “satım”. Cavab verdim: “Siz deyirsiniz ki: Mən qəmin vardır, birin mindən bir Adəm bilmir” Daha “Mən” demədim. Dedim ki, “nökəriniz də buyurur” deyib, onun üzünə baxdım. Gördüm üzündə məmnunluq dolu xoş təbəssüm var. Deyəsən, “nökəriniz buyurur” sözü ona məmnunluq bəxş etmişdi. Ədəb-ərkan var, axı! Dilləndim: “Həm bu bir qəm kim, min Adəmdən biri qəm bilmir.” “Əhsən” - deyib qalxdı ayağa, basdı məni bəgərinə və dedi: “Nə bəc təbin varmı?” Mirzənin gözləri razılıq hissi ilə yanırdı.

Hacıbaba Hüseynovun həm gözəl, həm də rəvan təbi vardı. Artıq özü də mənalı və incə mətləbli qəzəllər yazmağa başlamışdı. Bu qəzəllər müəyyən hadisələrlə əlaqədardır. Özünün dilindən: “Məğamatın soyuyan

vaxtları idi, alətimiz tar çox aşağı səviyyəyə düşmüşdü. Onu hər toyda və konsertdə “qırmızı gitara” əvəz edirdi, mənalı qəzəllər əvəzinə barmaq hesabı yazılmış söz yığnağı əvəz edirdi. Mən də bundan mütəəssir olub kövrəldim. Öz-özümə deyirdim: “Bizim azərbaycanlıların bu qədər hü-nəri yoxdur, yad musiqi aləti gəlib bizim dədə-baba sənətinə üstün gəlsin? “Ona görə bir-iki şeir yazıb Sara Qədimova, Arif Babayev, Ağaxan Abdullayev, Səxavət Məmmədova verdim ki, toy mərasim-lərində və Dövlət tədbirlərində oxusunlar. Onlardan çox razıyam, sözümü yerə salmadılar.

Hacı nəql edir ki, 1982-ci ildə yuxuda gördüm ki, S.Ə.Şirvani, M.Ə.Sabir, Əliəğa Vahid, Həsən Səyyar mən də bunların arasındayam. Gördüm gülürlər mənə. Day böyüklərə gücüm çatmadı Əliəğa Vahidə dedim: “Bəyəm buynuzum-zadım var ki, mənə gülürsüz? Dedi: “yox! Sənin xəbərin yoxdur?” Dedim: “Nə olub?” Dedi: “Səhərdən fikirləşirik ki, bu bədbəxt oğlu, bədbəxt, biz ölüb gedəndən sonra bu biçarə kimin şeirlərini oxuyacaq? Mən də başladım yazmağa:

Hanı bir yarı vəfadar ki, bizə yar olsun.
Dili məcruhimizə dil veribən zar olsun

Vermə nadana könül, sirrini agah etmə,
Demə sirr əhli gərək dəhridə biar olsun.

Arizumdur vətənimdə yaşayan hər bir kəs
Qəzələ, musiqiyə, şerə həvəskar olsun.

Ey cavanlar, sizi tari, sizə canım qurban
Qoymayın siz bu muğamatımızı xar olsun.

Hərənin hər nə gəlir, əqlinə ifa eyləyir,
Musiqini zay eləsək bizlər üçün ar olsun.

Can fədadır sənə, ey Seyid Əzim Şirvani,
Nə rəvadır sənə hər nakəsi-əğyar olsun.

Vahidin incə qəzəl, sadə, gözəl şeirləri,
Xəlq arasında görüm daim onu var olsun.

Demə Seyid ilə Zülfü gedib, bilənlər yoxdur,
İstəyirsən söyləyim, bir dəxi aşkar olsun.

Hacı az söylə, deyərlər bizi təbliğ eləyir,
Çarə yox gəlsə Ələsgər, ya da Cabbar olsun.

Bir dəfə o dövrün nəhəng filoloqlarından olan Əli Fəhmidən soruşdum: “Doktor, siz nə deyə bilərsiniz S.Əzimlə Füzulidən?” Dedi: “Mövlana Füzuli ilə Seyid Əzim arasında dörd yüz il ara var. Füzuli ki, gedəndə yerə kölgəsi düşür ha, o kölgə Seyid Əzimindir. Füzuliyə Seyid Əzim arasında minlərlə şair gəlib-gedib, heç kim Füzuliyə kölgə olmayıb və qeyri, Seyid Əzim Şirvani.

1950-1960-cı illərdən Hacıbala Hüseynov xalq arasında tanınmağa başlayır, məşhurlaşır. Lakin televiziya ekranlarında görünür. Hətta, bəzi qəzet və jurnallarda “Televiziya ekranlarında görünməyən xanəndə” və ya “Adı afişalarda rast gəlinməyən xalq xanəndəsi Hacıbaba Hüseynov” başlığı ilə məqalələr çap olunurdu. Sanki bir qara qüvvə, qara kabus var idi ona mane olan. Bəhanə gətirirdilər ki, rəngi çox qaradır. Bunu Hacı belə xatırlayır: “Mən böyük sənətkarlar Bəhram Mansurov və Əhməd Bakıxanovla dostluq edirdim. Onların hər ikisindən muğamları layiqincə öyrənmişəm. Hər ikisinin nəslə musiqiçisi idi. Bir gün Ə.Bakıxanov mənim Bəhram Mansurovla çəkdiyim şəkli aparır televiziya və deyir: “Ay yoldaş, bir baxın, bu oğlana, görün, bu oğlan qənfet kimi oğlandır. Bəs, filankəs qapqaradır, qapqara qula oxşayır. Necə olur onu televiziya buraxırsınız, bunu yox? Nə isə görürlər Əhmədxan başqa cür başlayıb. Deyirlər: “gələcəyik baxmağa, orda bir oxusun görək sir-sifəti nə hala düşür”. Əhmədxanın ansamblı yığışır. Əhmədxan əlində təsbəh hirsindən var-gəl edirdi. İki nəfər də televiziya işçisi gəlib baxmağa. Mən də hirs-lənmişdim. Amma hirs-lənəndə daha yaxşı oxuyuram. Ansambl oxumağa gələndə o vaxtlar südlü “Zalatoy klyuç” konfeti vardı, onu su ilə qarışdırıb tökmüşdüm şüşəyə, bu da tiryək suyuna oxşayır. Oxuduqca bu sudan qurtum-qurtum içirəm ki, boğazım qurumasın. Televiziyadan gələnlər tez-tez pıçıldaşırlar ki, deyəsən bu da tiryək atır. Nə isə “Rast”ı oxuyub qurtardım. Tərimi silirdim, gördüm Əhmədxan o iki nəfərdən soruşdu: “Ay filankəs, atovun-atası belə “Rast” eşitmişdi?” Dedi: “Yox!” Əhmədxan dedi: “Bəs, deyirsiniz qap-qaradır? Televiziya düşməz? Hə! Durun çıxın gedin!”

Hacıbaba Hüseynov başqa xanəndələrlə müqayisədə xarici ölkə səfərlərində az olmuşdu. O, Allah, Məhəmməd, Əli, Hüseyn aşiqi idi. Son vaxtlar yazdığı qəzəllərdən də bunu sezmək olardı.

Gözəllik eşq ilə bahəmdir, hikmətlər xudadəndir,
Bu sevməklər, seviməklər bəşərdə ibtidadəndir.
Camalın açsa məhbubum, görədim haşimi xalın,
Deyərdim, ey dili şeyda, bu xal ol Müstəfadəndir.
Əgərçi eşqə sadiqsən, gəlib meyxanə küncün tut,
Məhəbbət camı lütf etmək, Əliyyən Mürtəzadəndir.

Qəlbinin dərinliklərində Məşhəd şəhərində İmam Rzani, İraqda İmam Hüseyni, Şahi Nəcəfdə Həzrət Əlini, Məkkədə Kəbə evini ziyarət etmək

arzusu gəzdirirdi. Özü demişkən Allahım mənim qəlbimin səsinə eşidib, bunu da mənə qismət elədi. Allah Hacı Mirnazim Əsədullayevdən min dəfə razı olsun. Elə-belə deməmişəm ki, o, yəni Hacı Mirnazim “kaman-da mənim ürəyimin içini çalır”. Yaşımın ahıl çağında Hacı Mirnazimin övladlıq qayğısı sayəsində Şamaxıda Seyid Əzim Şirvaninin qəbrini ziyarət etdim, qəbri öpüb öz minnətdarlığımı bildirərək qəbr üstə üç dəfə azan çəkib dedim: “Ağa, sən olmasaydın şeiriyyat aləmini bilməzdim. Allah sənə rəhmət eləsin deyib azan çəkdim: “Allahu Əkbər, Allahu Əkbər!!!

Sonra yenə Hacı Mirnazimin köməkliyi sayəsində Bəsrədə, İraqda, sirlər şəhəri Bağdadda oldum.

Bağdadda xurmalıqlar
Suda üzər balıqlar.
Nə elə sevgi olaydı
Nə belə ayrılıqlar.

Hamı öz işi ilə məşğul ikən Hacı, Museyi Kazım məscidinin qızılla bəzədilmiş minarələrinə baxıb ağlayır və deyirdi: “Mən hara, Hacıbaba hara, Bağdad hara? Dünyanın heç bir yerində olmamışdım. Sirlər şəhəri Bağdadın ziyarətindən sonra elə bildim ki, dünyanın hər yerində olmuş-am” deyib, yazdığı qəzəllərdən birini oxuyur:

Ləbin ki, ol sənəmin dərdə çarə yazmışlar,
Mənim də dərdim üçün çarə yarə yazmışlar.
Kənari küyinə ki, mən kənaridən baxıram
Nə çarə? Məskənimi çox kənərə yazmışlar.
Məhəbbət aləminin kim vəfalı aşiqidir,
Diyari eşqə onu bağı parə yazmışlar.
Üzündə nəqş olunub qaşı, çeşmi, xalü xəti
Nə ali zövqilə, gör, ağa qarə yazmışlar.

Sonra şeiri yarımçıq kəsib, axıncı beyti izah etməyə başladı: “Deyirlər ki, Məhəmməd (s.ə)-in üzünün cizgilərini əbcədi-kəbirlə (yəni böyük əbcəd hesabla) vuranda “Əşhədü ənla, la ilahə illəllah” alınır. Çünki, Nəsimi də bu babda belə bir tuyuq demişdir:

Ey cəmalin “Qulhü Allahu əhəd”
Surətin yazusu “Allahussəməd”
Bir ucu zülfün əzəl, biri əbəd
Hüsnünə şeytan imiş mən lasəcəd.

Bu beyti də mən ona görə dedim:

Deyillə səbr eləsən vəsli yarə yetmək üçün
Səbirli olmağı gör səbrivarə yazmışlar.

Yenə izahına davam edir: Deyirlər ki, “ləvhi məhfuz”da yəni Allahın lövhəsində ruhlar aləmində müqəddəs adamların, ariflərin, aşıqların ruhları yaşayır. Ona görə yazmışam ki:

O lohi eşqidə kim hər bəlakeşin adı var,
Mənim da adım ora aşikarə yazmışlar.
Sevin ki, Hacı, sənin məqsədin qəbula yetər,
Gədanın istəyini tacıdarə yazmışlar.

Axır ki, Allah mənim də səsimi eşitdi və bu ziyarəti mənə qismət elədi.

Əruzşünas Əkrəm Cəfər Hacı haqda deyirdi: “Mən Hacıbaba Hüseynovun həm öz yazdığı qəzəlləri, həm də klassik poeziyadan oxuduğu nümunələri diqqətlə izləyirəm. Onun qıraətində və ifasında bir dənə də olsun “səkkə” yoxdur. “Səkkə” əruz vəznində şeirin vəzninin kobud surət-də pozulmasıdır.

Mərhum Əli Fəhmi, Mirzə Cavad, Əkrəm Cəfər uzun illər Hacınnın həm qayğıkeşi, həm tələbkar dinləyicisi, həm də tənqidçisi olublar. Böyük klassiklərimizin min bir incə mətləb gizlənmiş neçə beytlərinin, neçə misrasının, neçə sözünün hikmətini ona bu dahilər açıblar. Hacı bir gün küçədə getdiyi yerdə, bir də görür uzaqdan Mirzə Cavadın səsi gəlir: “Ağa Mirzə Hacıbaba bəy!”

Belə çağırən kimi Hacı tez özünü yığışdırır. O saat bilir ki, yenə ifasında nəsə bir nöqsan tapıb. Mirzə Cavad: “O Füzuli cənabları necə buyurub? “Dəhənin” deyir nə təhər oldu?”

Hacı isə cavabında:

Bülbüli-qəmzədəyəm, bağü baharım sənsən,
Dəhənü qəddü rüxun, qönçəvü sərvü səmənəm.

Mirzə Cavad: “Hə, bu başqa məsələ, buna beş. O radioda oxuduğun heç! Zaydı, onu get pozdur”.

Hacı lap təcrübəsiz vaxtlarında oxumuşdu ki:

Bülbüli gəmzədəyəm, baği-baharım sənsən
Dəhəni qəddi rüxün, qönçəvi sərvü çəmənəm”.

Və ya Əli Fəhmi kinayə ilə deyirdi: “Hacıbaba, o badə deyirsən, neynir?”

Dil ki sərmənzili ol zülfi pərişan olmuş
Nola cürmi ki asılmasına fərman olmuş.

Mətləli qəzəlindəki:

Dedilər gəm gedirər badə çox içdim sənsiz
Qəmi hicranə müfid olmadı ol qan olmuş – misralarına Əli Fəhmi işarə edirdi.

Hacı: Demişdim ki, “gedirər”.

Əli Fəhmi: “Gedirər” yox! Əzizim, “gedərür” de!”

Hacı: Axı, kitabda “gedirər”di.

Əli Fəhmi: Elə bilirsən hər kitabda yazılan düzdür?

Beləcə, o, kamil ustadlardan sözə qədir-qiymət qoymağı, hər sözün üstündə əsməyi öyrəndi. Odur ki, özünün köhnə lent yazılarında bircə də-

nə belə səhv dediyi sözü eşidəndə neçə gün özünə gələ bilmirdi. Sonra əlavə edirdi: “Öyrədiblər öyrənmişik, öyrədirik öyrənsinlər!” Doğrudan da çox möhtəşəm sözdür, əgər əməl edən olsa”.

Xalq artisti Əlibaba Məmmədov: “1951-ci ildə gənc xanəndə idim. Bir toy məclisində mənə “Rast-Hümayun” sifariş etdilər. Gənc olduğumdan, ancaq “Rast” haqqında təsəvvürüm vardı. O dəqiqə özlüyümdə “Rast”ın şöbə və guşələrini saydım, gördüm orda “Hümayun” yoxdur”. Dedim: “Əzizim, “Rast”da “Hümayun” yoxdur”. Dedi: “Oğlum, var, amma öyrənmək lazımdır”. Əlibaba Məmmədov davam edir: “O zamanlar musiqiçilər “Cəfər Cabbarlı” bağına yığışardılar. O gecə gözümə yuxu getmədi. Səhər açılan kimi “C.Cabbarlı” bağına gəldim. Hacıbaba müəllimi tapıb qoluna girib, onu bağın sakit bir guşəsinə çəkib, soruşdum: “Hacı müəllim, “Rast-Hümayun” var? Dedi: “Əsas muğam deyil, amma keçmiş xanəndələrdən Əbdülbaği Zülalov-Bülbülcan oxuduğunu Bəhram Mansurovdan eşitmişəm. Bəhram mənim marağımı görüb, mənə iki variantda “Rast”dan “Hümayun”a keçməyi öyrədib. Dedim: “O, nə təhər olur, Hacı?” Hacı mənimçün “Rast”ın “Bərdaşt”, “Mayə”, “Üşşaq”, “Hüseyni”si-ni oxuyub, modulyasiya edərək “Hümayun”a keçdi. “Hümayun”da “Mayeyi-Hümayun” “Feli” və bir neçə məntiqli cümlə oxuyub əsl ustadlara məxsus tərzdə “Mayeyi-Rast”a “Ayaq” verdi. Bunu mənim üçün bir neçə dəfə təkrar etdi, mən də öyrəndim. Mən bununla demək istəyirəm ki, Hacı hələ keçən əsrin 50-ci illərində artıq muğam bilicisi idi. Onun muğam savadı və aydın diksiyası, qəzəli, qiraət qabiliyyəti həmişə məni heyran edirdi. Mən oxuduqlarımda nə nailiyyətlərim varsa, bundan ötrü Hacıya borcluyam. O, gözəl ifaçılığı, savadı və klassik ədəbiyyata ciddi münasibətilə özünü bizim ustad xanəndələrimiz Seyid Şuşinski, Cabbar Qaryağdıoğlu, Ələsgər Abdullayev, Zülfü Adıgözəlov kimi sənətkarlarla bir səviyyədə saxlayıb. Ona ustad deməyə haqqım var. Bu ustad adından böyük ad ola bilməz. Bu adı ona xalq verir”.

Akademik Hacı Vasim Məmmədəliyev Hacıbaba Hüseynovun ifa və yaradıcılığına yüksək qiymət verərək deyir: “Hacıbaba Hüseynovun ifaları səlis və sanballıdır. Oxuduğu qəzəllərin sətraltı mənalərini bilir, tələffüzündə “səkkə”yə yol vermir, əruzunu yaxşı duyur, əli ilə ağzı düz gəlir, klassik poeziyaya məxsus olan qaydaları, yəni “səhvü-nəf”, “vavü-atifə”, əruzdakı neytral kor heca saitlərini və izafət tərkiblərini düzgün təyin edir, onları qarışdırmır. Bu da onun ifalarını gözəl və füsunkar edir”.

Yaradıcılığının ilk çağlarından, Əhmədağa Bakıxanov və Bəhram Mansurovla ustad-şagird münasibətində olması, onun bilici-xanəndə kimi formalaşmasında möhtəşəm əhəmiyyət kəsb edib. Sonralar onu novatar-xanəndə kimi püxtələşdirib. Məlumdur ki, muğam dəstgahlarımız bu günkü kimi sadə olmayıb. Onların tərkiblərində irfan-təsəvvüf, məzhəb və təriqətlərlə bağlı guşələr olub. Məsələn, “Üşşaqiyyə”, “Məsihi”, “Ba-

ba Tahir”, “Bəhr-Nur”, “Molla Nazi”, “Siyahruh”, “Hacı Dərvişi”, “Nəhib”, “Gövhəri-cüdayi”, “Pəhləvi”, “Mənəvi” sadalamaqla qurtarmaz. Bunlar dəyərli və muğamda müəyyən bir iş görəcək funksional əhəmiyyətə malik muğam dəyərləridir. Bu guşələrin hər birində xalqımızın tarixi, acı məşəqqətli gün-güzərani, məişəti, həyatının ən acınacaqlı anlarında təsəvvüfə qapılıaraq ruh düşkünlüyü və stresdən çıxmaq təşəbbüsü kimi amillə yaşayır. Müəyyən səbəblərdən itib-batmış bu əhəmiyyətli guşələr Hacı Hüsü, Mirzə Muxtar, Cabbar Qaryağdı, Seyid Şuşinski, Keçəçi-oğlu Məhəmməd, Ələsgər Abdullayev, Ağasəidoglu Ağabala, Mirzə Mansur, Əhməd Bakıxanov, Mütəllib Mütəllibov, Bəhram Mansurov kimi sənətkarların hafizəsində hişf olunub. Ustad-şagird münasibətləri nəticəsində nəslədən-nəslə ötürülüb. Keçən əsrin 60-cı illərinin sonunda Seyid Şuşinski və Mirzə Mansurun vəfatından sonra bu dəyərlər demək olar ki, tamamilə unudulub. Nə yaxşı ki, Mütəllib Mütəllibov, Hacıbaba Hüseynov, Əlibaba Məmmədov, Nəriman Əliyev, Əhməd Bakıxanov, Bəhram Mansurov, Kamil Əhmədov kimi sənətkarlar hələ sağ idi. Yoxsa bu dəyərlər çoxdan unudulmuşdu. Hacıbaba ifalarına diqqət yetirdikdə bu guşələri onun yaradıcılığında sezmək mümkündür. Hacıbaba uzun illər Bəhram Mansurov və Əhməd Bakıxanovla sənət mübadiləsi etməsi öz bəhrəsini verdi. Bu günki tədrisdə “Rast” dəstgahında oxunan əruzlu “Üşşaq” (daha doğrusu, “Üşşaqiyyə” guşəsi Orta əsrlərdə yaşamış Hüsəməddin əl-Buxarinin təsis etdiyi “Üşşaqiyyə” təriqətinin adı ilə bağlıdır) iki tərzdə oxunur. “Üşşaqiyyə”nin ən optimal variantı Bəhram Mansurovun ifasında hişf olunub. Çünki, müxtəlif ifalarda “Üşşaqiyyə”nin instrumental ifadəsi ilə vokal ifası bu qədər eynilik təşkil etmir. B.Mansurov-dan əxz edərək Hacı “Üşşaqiyyə”nin ən düzgün variantını dinləyiciyə təqdim etmişdir. Bu gün tədrisdə “Rahab” muğamında iki “Məsihi” (məlum deyil bunlardan hansı dəqiq “Məsihi”dir) ifa olunur, biri əruzlu, digəri isə yarımşərbəst-ağır ölçülü. Bunlardan yarımşərbəst ağır ölçülü “Məsihi” Seyid Şuşinskinin, digəri isə dəqiq əruz ölçülü nümunə isə Bəhram Mansurovun ifasında formalaşmış. Hacı B.Mansurovun “Məsihi” nümunəsinin bəhr ölçülərini dəqiqləşdirərək ilk dəfə onun vokal ifasını təqdim etmişdir. Ümumiyyətlə, Hacıbaba Hüseynovda müxtəlif alətlərdə, ələlxüsüs tar və balaban ifalarında olan nümunələri çox yaradıcılıqla oxuya “köçürə” bilirdi. Məsələn, o dövrdə az-az səslənən “Şahnaz-xara” şöbəsinə (dəqiqləşmə və tədqiqat aparıldıqdan sonra bu termini “Novruz-xara” ilə əvəz edəcəyik) ustalıqla tar ifasından (Əhməd Bakıxanov) oxuya “köçürə” bildi. Bu da bir yenilik kimi sevilirdi.

Daha sonrakı yaradıcılıq dövrlərində “Dəşti” və “Bayatı-Kürd” muğamlarındakı əruzlu-irfani “Əcəmi dəşti”, “Nəhib”, “Pəhləvi”, “Mənəvi”, “Gövhəri-Cüdayi”, “Baba Tahir”, “Hacı Yuni”, “Kərkuki”, “Nəleyi-Zənbur”, “Mehdiyi-Zərrabi”, “Giləki”, əruzlu “Qəməngiz” və s. məharət-

lə xalq şənliklərində muğam həvəskarlarına ərməğan etdi.

Xalq aritisti Hacı Tələt Qasımovun arxivində 1956-cı ildə ev şəraitində Hacıbaba Hüseynovun ifasında “Rast”, “Mahur-Hindi”, “Şur” və “Zabul-segah” muğamları qorunur. Hacıbaba “Şur” dəstgahında “Şahnaz-xara”, “Kürdü” guşələrindən sonra “Bayatı-Kürd”ün tərkibində çox füsunkar “Kərkuki” ifa etmişdir. Bütün bu ifalar göstərir ki, Hacıbaba Hüseynov əsl novator xanəndədir və öz sələfləri Cabbar Qaryağdıoğlu, Seyid Şuşinski, Məşədi Dadaş (musiqişünas Vəqif Əbdülqasımovun babasıdır), Ağasəidəoğlu Ağabalanın novatorluq ənənəsini uğurla davam etdirmişdir.

Lakin bu qədər zəngin məlumatları bildikdən sonra Hacınin uğur dolu sənət yollarının çox rahat, asan və rəvan olmasını düşünmək sadələşlülük olardı. Bir çox müqtədir sənətkarlar kimi o da, mənəvi hücum və nahaq, yersiz qınaqlara məruz qaldı. Onun da “bostanına” daş atanlar tapıldı. Süfrəsinin çörəyini yeyib, çayını içib Hacınin ömür gün yoldaşı Məhparə xanımın və qayğıkeş qızı Sədaqət xanımın min naz-nemətlə hazırladıqları təamın dadı-ləzzəti ağzından getməmiş Firudin Şuşinski və onun kimilər Hacınin arxasınca iftira və böhtanlar yağdırır, onun sənətini lağa qoydular. Düşmənxislət adamlardan biri onu “Ərdəbil dərviş”i adlandırdı. Hacı isə bu sözdən heç də daralmayıb ona çox sadə və tutarlı cavab verdi: “Bu biçarələr bilmir ki, dərviş olmaqdan ötrü çox savadlı olmaq lazımdır. Ən azı 25 il Şərq dərülfünunlarında oxumalıdır”. Bir gün Bəhram Mansurov məndən bir təvəqqi edib, dedi: “Hacı, özün bilirsən ki, Mansurovların evi binaən qədimdən qonaq-qaralı olub. Qarabağlılar da əvvəl babam Məşədi Məliyın, sonralar isə əmim Mirzə Mansurun və atam Məşədi Süleymanın qonağı olublar. Qarabağ xanəndələri, tarzənləri və kamançaçıları Mansurovların daimi qonağıdırlar. Firudin Şuşinski də bizim evin adamıdır. Məndən təvəqqe edib ki, Hacıya tapşır mənə muğam dərsi keçsin. Mən ölüm onu geri qaytarma. Ona söz vermişəm, yoxsa sözüm yerə düşər. O gündən Firudin yay-qış bilmədi. Şəhərdəki evimizə, Pırşağıdakı bağımıza gəlib, olanından yeyib-içib, muğam öyrənməyə başladı. Öz yazılarında daim erməniləri tərifləyən Firudin ixtisasca tarixçi idi. Yaşı çox olduğundan muğamı qavraya bilmirdi. Tez-tez görüşdüyümüzədən aramızdan rəsmiyyət də götürülmüşdü. Hərdən zarafatlaşırdıq da. Bir gün zarafatyana dedim: “Firudin, həştadında öyrənən, gorunda çalar deyib - atalar”. Zarafatla deyilən bu söz görünür onun xətrinə dəymişdi. Bir sözlə ayağı bizim evdən kəsildi. Əvvəl 70-ci illərin axırlarında “Ulduz” jurnalında, sonra isə “Azərbaycan xalq musiqiçiləri” kitabında məni doyuncə “tərifləyib”. Mənə gəlib bu xəbəri deyəndə sarsılmadım da. Dedim: “Firudindən çox razıyam. O biçarə bu “təriflə” elə bilir, məni pisləyib, ifşa edib. Dəxi bilmir ki, bu “təriflə” yatanların hamısını oyadıb, başa salıb ki, sən demə, Azərbaycan adlı məmləkətdə Hacıbaba Hüseynov adlı bir xanəndə də varmış. Çox sağ olsun, ondan yerdən göyəcən razıyam. Sən demə, bu əks

təbliğat, sonralar mənim əsl təbliğatıma çevrildi. Həmişə öz yazılarında erməniləri birinci, azəriləri isə ikinci planda verməyi özünə mənəvi borc bilən Firudin Şuşinskinin Azərbaycan xalq musiqiçiləri kitabını tapıb və-rəqlədim. 288-ci səhifədə yazır: “Qoca tarzən Qurban Pirimov müasir xanəndələr arasında Əbülfət Əliyevi bəyənərdi və deyərdi: “Ə, bu Əbili bala ki, var, yaman şeydir. Təsirli oxuyur. Səsinin ölçüsündən xaricə çıxmır, qaval çalmaqda, təsnif oxumaqda əvəzi yoxdur”. “Firudin sözünə davam edərək deyir: “Mən ayrı bir xanəndə, daha doğrusu, Hacıbaba Hüseynov haqqında onun fikrini öyrənmək istədikdə o, yaman əsəbləşdi: “Əşi, mən səndən heç gözləməirdim dedi: “Ayıbdır. O adam xanəndə deyil”. Mən həmin adamın muğamata dərinədən bələdliyini, əruzunu yaxşı bildiyini söylədim. Qurban əmi ciddi və narazı halda qəlyanı tənbəki ilə doldurub, başını bulayıb dedi: “Əşi, sən nə danışırısan. Nə muğam? Nə əruz? Xanəndəyə birinci səs lazımdır. Səsi olmayan xanəndə susuz balığa bənzər. Mən İranda o qədər muğamat bilən dərvişlərə rast gəlmişəm ki, nə olsun, amma səsləri yoxdur. Oxumaq da səsdən ibarətdir. Səsin olmayandan sonra, istər əruzun, istər muğamatın Allahı ol, bir şey çıxmaz. Qaldı ki, sən deyən xanəndə deyil, mərsiyyəxandır. Nə zəngüləsi var, nə guşəxanlığı. Özü də onun oxumağından sidr-kafur iyi gəlir. O, oxuyanda adama elə gəlir ki, kimsə ölüb, aparırlar basdırmağa. Özü də oxuyanda alt dodağını dişinin üstünə qoyub o qədər “və-və-və” edir ki, adamın lap zəhləsini tökür. Hələ bu harasıdır? Səsi olmadığından o qədər boğazına güc verir ki, az qalır gözləri çıxsın kəlləsinə. Özü də zəngüləsi olmadığından, səsinə salır çənəsinə, elə bil qala qoyunu gövşəyir”. Firudin: “Burada məni gülmək tutdu. Bunu görən Qurban əmi tərs-tərs baxıb dedi: “Əşi gülmək yox, ağlamaq lazımdır, belə qondarma, özü də zorla xanəndə olmaq istəyənlər gör bizim gül kimi muğamlarımızı nə günə qoyurlar. Bunların qabağını almaq lazımdır, yoxsa sonra gec olar”.

Mən – bu məqalənin müəllifi Valeh Rəhimov kitabı əldə edəndən sonra A.Zeynallı adına orta ixtisas musiqi məktəbinə yollandım. Hacı müəllimlə görüşüb bu yazıları ona göstərdim. Hacı dedi: “Mənim vaxtım yoxdur, sən özün oxu”. Məqaləni ona oxuyan kimi istehzalı gülüşlə dedi: “Bu biçarə elə bilir məni təhqir edib. Daha bilmir ki, bütün xəlayiqi bu yazı ilə agah edib ki, adə! Sən demə, Hacıbaba adlı bir xanəndə də varmış deyib, məni afişirovat eliyib. Valeh oğlum, sən bilirsən də, Zülfüyə və onun oxusuna görə Nardaranın kolxoz sədri Qasım kişi Zülfüyə bağ yeri bağışlayıb. Zülfü də hər yay ora köçər və orada dincələrdi. Zülfü əmi qoyunbaz idi, özü də qala cinsinə. Nardaran şairlərindən Muxtar Fəil Zülfüyə qala cinsindən bir neçə erkək bağışlamışdı. Mən də imkan olan kimi Zülfü əminin yanına gedər, hal-əhvallaşar maraqlı söhbətlərinə qulaq asar, sonra otlayan erkəklərə tamaşa etməkdən zövq alardıq. Məqsədim: bəlkə Zülfü əminin oxularına qulaq asıb, ondan bir şey “qoparmaq” idi.

Zülfü qoyunları otara-otara şövqlə zümzümə edərdi. Yaxşı-pis nə var Zülfü əmidən götürmüşəm. Firudin də yəqin, bax, elə buna işarə edib”. Sonra Hacı sözünə davam etdi: “Valeh oğlum, həməən “Azərbaycan xalq musiqiçiləri” kitabında Qurban Pirimov haqda məqaləni tam oxumamısan?” Dedim: “oxumuşam”. Dedi: “Görünür, yaxşı baxmamısan, 285-ci səhifəni aç, orda Qurban əmini də biyabır edib, o ki qarabağlıdır, bakılı deyil”. Vərəqləyib həmin səhifəni tapdım, orda yazılmışdı: “1960-cı ilin yay günlərinin birində mənə (yəni Firudini) Şuşada toy məclisinə dəvət etmişdilər. Xanəndə Seyid, tar çalan Qurban əmi idi, mən də masabəyi idim. Məclis əhli bir ağızdan Seyiddən “Çahargah” oxumağı xahiş edirdi”. Bunu görən Seyid dilləndi: “Camaat çoxdandır mənim Firudinə borcum var. Hərçənd xəstəyəm, neynəmək olar, dünyanın işini bilmək olmaz. Qoyun onun borcundan çıxım”. Hamı yer-yerdən: “Ağa borcum nədir?” Ağa dedi: “Məsnəvi”. Seyid “Məsnəvi” deyəndə hamı susdu. Qonaqlardan biri təəccüblə dedi: “Ağa, məsnəvi nədir?” Qoca xanəndə gülümsəyib, başın buladı: “Eh, adınızı qoymusuz qarabağlı, özü də həmişə deyirsiniz musiqi bizimdir, oxumağı biz yaratmışıq. Amma “Məsnəvi” nədir, bilmirsiniz”. Sonra Qurban əmiyə üzünü çevirib dedi: “Hə, qoca şir, başla görək”. Qurban: “Əşi, nəyi?” Seyid: “Məsnəvi”ni. Qurban əmi bir qədər duruxdu, amma özünü itirmədi: “Ağa, “Məsnəvi” bilmirəm, yadımdan çıxıb”. Seyid əsəbləşdi: “Necə yadımdan çıxıb?!” Qurban: “Ay Ağa, niyə əsəbləşirsən? Cabbar oxumayıb, Saşa da çalmayıb, mən hardan bilim?” Seyid qəlyanı tənbəki ilə doldurub, kibritlə alışırdı. Sonra üzünü camaata tutdu: “Məsnəvi” “Mahur” dəstgahında “Şüştər” ilə “Suzi-gudaz” arasında olan bir şöbədir. Ustadım Əbülhəsən Xan “Məsnəvi”ni ayrıca bir muğam kimi oxuyardı. Seyyid qəlyanın tüstüsünü havaya üfürüb, şəən və amiranə tərzdə dedi: “Hə, Qurban, dalımca gəl!” Məclisdən sonra mən Qurban əmiyə dedim: “Ağa səni yaman imtahana çəkdi ha, dostun”. Qurban heç bir şey olmamış kimi dinləndi: “Əşi, yaxşı qurtardım, bir də... Belə şeylərə fikir vermə. Mənim özüm onun oxumağının xəstəsiyəm. Seyidi oxudanda mən də dincəlirəm. Özü də çox ustadır. Muğamatda da elə bir çətin şey yoxdur ki, bilməsin, görmədin mənə nə dedi? “dalımca gəl!” Bunu hər xanəndə bilməzdi, rəhmətlik Cabbar özü Seyidə qiymət verərdi. Elə ona görə də qavalın ancaq Ağaya bağışladı da. Özü də Cabbar həmişə Seyidlə hesablaşardı”.

Hacıbaba bir qədər fikrə gedib, sonra dilləndi: “Hə, Qurban haqda niyə onu demir ki, bu nəhəngliyində tarzən “Məsnəvi” bilmir! Hərçənd ki, Qurban haqda onu demək istəmərdim. Axı, Qurban Əliağa Vahid demişkən: “Tarında Vahid, əgər Qurbanın məharəti var, dayan bir indi görək Zülfünün “Segah”ı nədir? deməzdi. Qurban çox qüdrətli tarzəndir. Görürsən? Belə şeylər adamı düzünü deməyə məcbur edir. Bəyəm Qarabağ xanəndələri hamısı elə səsli olub? Bəs Məşhədi Bilal kimdir? Pəstxan

Cəlil kimdir? Zülfü kimdir? Pəstxan Xəlil kimdir? Bəyəm abşeronluların sevimlisi, Nardaran, Hövsan, Corat, Güzdək və Zirəliləri xəstə salan Zülfü “Mənsuriyyə”, “Rak Xorasani”, “Üzzal”, “Mani” oxuyub? “Kürdü-Şahnaz”da haçan Xan kimi cəh-cəh vurub? Adam sadəcə demək istəmir. Deyirsən pis olarsan, demirsən için alışıb yanır. Əbülhəsən Raci demişkən: “Dinəndə dilim yandı, dinməyəndə dil yandı”. Zülfünün “Mayeyi-Rast”, “Vilayəti”, “Şikəsteyi-fars”, “Xocəstə”, “Mayeyi-şur”, “Şur-Şahnaz”, “Dilkeş”, “Mayeyi-Zabul”, “Orta segah” oxumağından analar yetirib? Oxumaq təkcə səsnəndir? Əsla yox!!! Xanəndə üçün əsas keyfiyyət səsdən başqa əruz duyumu, metro-ritmik ölçü, yəni “əli ilə ağzı” düz gəlsin, ahəng qanunu, qəzəl və söz ehtiyatı, muğam savadı və fəhmdir. Hansıki, bu gün xanəndələri attestasiya etsən həmin meyarlar xanəndələrimizin çoxunda yoxdur. Amma xalqımız nə qədər alicənab və mərhəmətli xalqdır ki, bu istedadsız xanəndələri toya aparıb, onları dolandırır. Firudin tək mənə yox, Əlibaba Məmmədova, Tələt Qasimova, Cənəliyə, Arif Babayevə və Ramiz Quliyevə də lağ edərək sataşıb. Firudin Şuşalı olmağına Şuşalıdır, amma qanında deyəsən qarışığı var. Çünki həmişə Arseni, Qrikoru, Bala Məlikyanı və Yaramişevlə Soqomonu tərifləyir.

Hacıbaba Hüseynov hətta sənətdə onun təbircə “nə şapı nə şapalağı” olan cılız oxuyanlardan da “tənə oxları” yemişdi. Bir gün nərd oynaya-oynaya maşın maqnitafonunda Hacınin misli görünməmiş “Zabul-segah”ını qulaq asan naşı, səsinə heç vaxt nizamlaya bilməyən, konsert salonlarında, ekran və efirdə xaric oxuyan xanəndə Hacınin səsinə eşidən kimi öz tərəf müqabilinə deyir: “Ə, bunun səsinə kəs! Lap bizim həyatımızdakı kiçik kimi ulayır”. Atalar burda doğru deyiblər: “Kül başuva, ay Araz, gör üstündən kim atdanır?!” Hacı özü sağ olsaydı, ona belə cavab verərdi: “Aləmə it hürsə, mənə çaqqal ulayar”. Əgər sözü gövşəyirəmsə, çənə oynadıramsə vallah-billah Zülfünü görüb-götürmüşəm, Bülbülü təkrar etmişəm.

Bu yarımçıq xanəndə heç olmasa, Hacınin 1992-ci ildə İran İslam Respublikasında son qastrol səfərinin lent yazısını dinləsin. Çünki “Rast”ın ifası zamanı Hacınin ağız quruluşuna baxsın və Cabbar Qaryağdıoğlunun 1925-ci ildə Qurban Pirimov və Qılman Salahovla oxuduqları “Herat-Kabuli” zərbi muğamı ilə müqayisə etsin. Hacınin ağzında dilinin tərpənməsi və hərəkəti eyni ilə Cabbarınkıdır. Əfsus!!! Leyk əfsus!!!

Bu da sonu. Dünyada insan möcüzələr yaratmağa qadirdir. İnsan əqli və zəkası çox möcüzələr yaradıb. Yer üzünün bütün insanları bir həqiqət qarşısında acizdirlər. Ölüm qarşısında. Hamı öləcək. Bu haqdır. Cəfər Cabbarlı demişkən:

Ölmək, o geniş körpü ki hər kəs keçəcəkdir,
Bir badə ki, ondan bütün aləm içəcəkdir.

Bəli, bu badə nə qədər acı olsa da, ondan hamı dadacaq. Ən sonuncu səmavi kitab – Qurani Kərimin bir çox surələrində - “Ən Kəbud”, “Ya-

sin” və “Əl Qəsəs”də bu hikmət, yəni ölümün labüdlüyü dəfələrlə anılır. Məsələn, “Əl Qəsəs”in son ayəsində belə deyilir: “Kullu şeyin halikun illa vəchəhu ləhul-hukmu və ileyhi turcə’un”. Yəni “Allahın zatından başqa bütün şeylər həlak olur. Hökmlər ona (Allaha) aiddir. Sonda hamınız onun yanına qayıdacaqsınız”. Bəli, bu həqiqətdir. Amma bu mənada bütün sənətkarlar qeyri-adidirlər. Çünki onlar ölümə də qalib gələ bilirlər və özlərindən sonra iz qoya bilirlər.

Hacı 1982-ci ildə qəlyan çəkməyi tərgitdi. Sonra yenidən çəkməyə başladı. Bu hadisə bir neçə dəfə təkrar olundu. İnsan nə ilə pərvəriş tapırsa, elə həyatı boyu onu da davam etməlidir. Çünki farslarda bir zərbi-məsəl var: “Tərki adət bə mövci mərzəst”. Yəni, insan vərdiş etdiyi adəti tərk edərsə, xəstəlik tapar. Hacı da təmbəkini tərgidəndən sonra qorxulu xəstəliyə düşmüş, ağ ciyərinə “xal” düşmüşdü. Bu sonralar ciyər xərcənginə çevrildi. Bu Əzrail üçün bir bəhanə idi. Bəlkə mən yanırlam? Bəlkə Hacıның ömrü elə göydən – Allahdan üzümüşdü? O, get-gedə arıqlayıp, taqətdən düşürdü. Bunu toy məclislərindəki lent yazıları da göstərir. Hətta, sənət dostları, onu sevən sadıq pərəstişkarları da bunu sezməyə bilmirdi. Əhli-əyalı qaragünlüklərini qablaşdırmışdılar. Bilirdilər ki, bir gün o, həyatı tərk edəcək. Son lent yazılarına baxıram. Elə bil, cavanlıqda pudluq daşlar oynadan dişləri ilə onu qaldıran, yeriyəndə ayaqlarının altında yer tərpənən pəhləvan cüssəli Hacı deyildi. O, həddindən artıq arıqlamış, durub-oturanda başqalarının köməyinə ehtiyacı olan çəvik sənətkardan bir cüt iri, qara gözləri qalmışdı. Öləcəyinə inanmırdı. Bəbəkləri həddindən artıq böyümüşdü. Gözlərində hələ də həyat eşqi parıldayırdı. Bu onun həyat eşqindən, mübarizliyindən xəbər verirdi.

1993-cü il noyabr ayının on altısı Hacıның oxuduğu son toy məclisi: Hacıның artıq gözləri görmür, ayaqları yer tutmur. Onu məclisə əlləri üstə gətirirlər. Oturur, dinmir. Lakin hiss olunur ki, oxumağa həvəsi var. Onu danışdırıb hal-əhval tuturlar. Hacı qırıq-qırıq deyir: “Siz ki, məni istəyirsiniz? Mən də sizi istəyirəm”. Ağır-ağır nəfəs alır. “Xahiş edirsiniz oxuyaram da. Nə çıxar-çıxar da. “Olani budur”- deyib, zildən “Məni dövrü” təsnifi ilə “Mahur-Hindi” oxumağa başlayır.

Bilmədim aləmdə heç bir küfrü-iman hansıdır,
Əhmədi-Məhmud kimdir, Musəvü İsa nədir.
Dur gözün qurbanıyam məstanə gəl rindanə ver
Çox demə, Cəməşdidən İskəndərü Dara nədir.

Sonra “Üşşaq” oxuyur:

Saqi, gəl ver mənə bir cürə o al-qan olmuşdan,
Çarə qıl dərdimə ver bir tikə dərman əlimə.
Çəkəram xəncəri-əlmas özümü öldürəram,
İgid ölmüş, yola gəl, yaxma mənim qan əlimə – deyib, musiqi cümləsini “Ölürəm” sözü ilə tamamlayır.

“Saqi, gəl ver mənə bir cürə o al-qan olmuşdan” deməklə ölüm mələyi-Əzraildən ölüm şərbəti istəyir. Daha sonra isə yenə Əzrailə: “Çarə qıl dərdimə, ver bir tikə dərman əlimə” deyib, yardımçı ifadə vasitəsi kimi “ölürəm” kəlməsi ilə bitirir musiqi cümləsini. Çətin və ağır-ağır nəfəs alır. Səsi ilə birlikdə beytlər, misralar daha sözünə baxmır. Sanki, qeybdən ona bir də güc gəlir. Sanki, “ölüm şərbətini” verməyəcəyi təqdirdə Əzraili hədələyir.

Çəkərim xəncəri-əlməs özümü öldürürəm

İgid ölmüş, yola gəl, yaxma mənim qan əlimə – deyib fəryad edir.

Elə bil Əzrail yenidən gözüne görünür və bir də zildən onu təsvir edir:–“Dəm çəkib guşədə xamuş oturmuş neylim?” Sanki özünün acizliyindən, Əzrailin fərasətsizliyindən şikayətlənir. Əzrailə tənə vuraraq, əlində Quran, ölümə hazır olduğunu, sevimli Rəbbi qarşısında canını tapşırmağa hazır olduğu üçün Əzraili lənətləyir: “Bixəbər, gör ki, düşüb gövhəri-Quran əlimə” və Əzrailə meydan oxuyur. Qəzəlin son-məqtə beytini tamamlamağa təqəti yoxdur. Lakin Allah-təaladan söz deməyi, son oxusunu tamamlamağa qüdrət tapır. Yenə:

Eşitmişəm canı nisar etməyə hazır yara,

Nola birdən gələ bu müjdeyi-fərman əlimə – deyib, dəstgaha “ayaq” vermədən onu kəsir.

Düşünürsən: “Pərvədigara insanda nə qədər həyat eşqi, sənət yanğısı və mübarizlik olarmış? İnsan hətta, canını Allaha nisar edəndə də oxuyarmış. Bu onun Qurban, Seyid, Cabbar, Bəhram kimi son vida ərməğanı idi.

Bəhram Mansurov da xəstə yatarkən həkimlərdən icazəsiz evə gəlmiş, sevimli tarını sinəsinə basaraq nə az, nə azacıq düz iki saat doyunca çalmışdı. Necə? Doyunca? Xeyr!!! Hacı kimi o da nə sənətdən, nə də həyatdan doymamışdı. Bəhram sonra tarını sıgallayaraq: “heyif bu tardan, heyif bu muğamatdan” deyərək əməliyyat stoluna çıxmış və əbədi olaraq gözlərini yummuşdu.

Ay, Allah! Sənətkarların həyatları necə də bir-birinə oxşardır. Hacı da bu möhtəşəm sənəti kimə tapşıracağını bilmədi Bəhram kimi, dedi: “Əgər bu sənət ölsə, qəbrimin üstə ot bitməz”. Bu toy məclisindən onu evə əlləri üstə aparıb yatağa uzatdılar. Hacı yataqdan bir daha qalxmadı. Halı get-gedə daha da pisləşirdi. Son günlərini yemir, içmirdi. Göz bəbəkləri bir az da böyümüşdü. Nə isə demək istəyir, qırıq-qırıq pıçıldaırdı. Deyəsən, sakitcə son vida mahnısını oxuyurdu:

Anam ozan olubdur,

Dərdə dözən olubdur.

Haqdan bağlanan dilim,

Naxış düzən olubdur.

Həmişə “Ağa”, “Qədəş” deyən və Hacıya min bir sədaqətlə qulluq etməyi xoşlayan qızı Sədaqət xanım və onun həyat yoldaşı Hacınin son vı-da nəğməsini dinləyir və için-için sakitcə gözlərinin yaşlarını silirdilər. Sədaqət xanım yanındakılara sakit-sakit deyirdi: “Ağa çox böyük adam, qüdrətli muğam ustası və təvazökar xanəndə idi. Bir zamanlar evdə heç kim olmayanda mənim üçün “Qara tellər” və Aşıq Alının “Kimə qaldı” mahnılarını qeyri-adi və misilsiz istedadla oxuyardı. Axı, mən də bir zamanlar müğənni olmaq istəmişəm. Hətta, istəyimi ona bildirmişdim də. Zəhmmlə gözlərini ağardıb mənə acıqlanmışdı: “Köpək qızı, qoy səni ağıllı başlı bir ərə verim də!”

Onun sözünün üstündə söz deməzdik. Evdə qayda-qanun beləydi. Hacınin söyüşündə də bir məna, incəlik və “duz” vardı. Bəlkə də qədəş elə düz eləmişdi. Mən heç ondan incimirəm də. Bir dəfə ona dedim: “Ağa nə üçün “Qara tellər” və “Kimə qaldı” mahnılarını lentə yazdırmırsan, qalsın? Axı, onlar sənin ifanda çox yaxşı alınır!” Mənə baxıb təvazökarlıqla dinləndi: “Nə olar ki yaxşı alınır! Müqtədir sənətkarlar Bülbül və Zeynəb Xanlarovadan sonra onları oxumaq eyibdir”. Və əlavə etdi: “Məscidin qapısı açıq olanda, itin həyasına nə gəlib? Adam gərək öz yerini bilsin. Qismət olar onları Fatimə oxuyar. Görmürsən, bu çağa gecə-gündüz necə zildən çıxır, ağlayır? Deyəsən müğənni olacaq”.

Keçən əsrin 90-cı illərindən başlanan və “keçid dövrü” adlandırılan dövrlərdən sonra biz nələr gözlədiyini bəri başdan söyləmək çətin idi. Bir onu demək mümkün idi ki, bu dövr gözəllik kimi qəbul etdiyimiz hər nə vardısı, hamısına qənim kəsilmişdi. O, ən qiymətli dəyərlərimizi süpürüb aparmaqda, milli ənənələrimizə sağalmaz zərbələr vurmaqda o qədər azad idi ki, biz bu azğın dövrün əsarəti altında susmaqdan başqa ayrı əlac tapa bilmirdik.

Zaman-zaman başı daşdan-daşa dəymiş babalarımız maddi sərvətlərimizi itirsələr də, mənəvi sərvətlərimizi qoruyub saxlaya bilmişdilər. Eradan eraya deyil, quruluşdan-quruluşa keçmək “növbəsinə” dayanmışdıq. Bu vurhavurdan istifadə edənlər ilk zərbələri milli mədəniyyətimizə və onun ayrılmaz hissəsi olan muğam sənətimizə endirirdilər. Çünki, “dərə xəlvət idi”. Biz də bunlara qoşulub bu gedişlə harasa gedir, harasa tələsirdik. Çaya çatmamış çıxarlarımızı çıxartmış və balaqlarımızı da çırmalamışdıq da. Əslində keçməyə təqətimiz yox idi. Başqa xalqlar öz mədəniyyətlərini indidən “daşıyıb təzə eraya qalaqladıqları” halda bu dərin yuxudan ayılıb özümüz özümüə sual vermirdik ki: “Milli mədəniyyətimiz, muğam sənətimiz nə üçün unudulur?” Respublikanın xalq artisti, görkəmli muğam bilicisi və ifaçısı Hacıbaba Hüseynov yaxşı ki, bu betər günləri görmədən dünyasını dəyişdi. Sənətkarın ölümü haqqın fərmanı idi. Lakin sənətin ölümü nahaqqın fitvası. Sağ olsaydı da bu nahaq fitva-ya dözə bilməyəcəkdi. Hələ sağlığında “muğam qalmaqalından” əli uza-

na qalmış xanəndə: “Muğama bir şey olsa gorumda rahat yata bilmərəm” demişdi. Bu onun sənət üçün söylədiyi son sözü idi.

Muğam elə bir sənətdir ki, onun taxtı-tacı hər xanəndəyə qismət olmur. Lakin mərhum muğam ustadı Hacıbaba Hüseynov Seyid Şuşinski-dən sonra uzun illər boyu həmin taxtı-taca varislik etdi. Heç vaxt muğamatda inkişaf əleyhinə çıxmadı, hələ bu inkişaf yollarını əyani göstərdi də. Sənətdə satqınlıq edənlərin qarşısında mühafizəkar kimi dayanmağa məcbur oldu. Unudulmaz qəzəlxan-xanəndə ömrünün sonunadək muğamata “pir” kimi səcdə etdi. Ona kəc baxanlara qənim kəsilib dostları qə-dər də gizli düşmənlər qazandı. Ancaq düşmənləri də onunla düşmənçilik etməkdən qorxurdular. Çünki hamı – dost da, düşmən də yaxşı bilirdi ki, muğamatın bir tacı var, bir də üzüyü. O da Hacinın başında, Hacinın barmağındadır. Hacı yarım əsrdən artıq oxudu. Muğama toxunmadı, çox qə-ribə səs texnikası ilə fərdiləşdi. Özünün yüksək istedadı ilə sələfləri Cab-bar, Seyid, Zülfü və Şəkili Ələsgər kimi burun-nəfəs konponentlərindən məharətlə istifadə edərək, “mən varam” deyərək özünü sənət aləmində həm qəbul, həm də təsdiq etdirdi və xalqın sevimlisinə çevrildi. Bu iş onun gənclik dövrünün möcüzəsi idi. Çəmbərəkənd mərsiyəxanları, Ka-miyab kimi dərvişlər, Ağa Cavad, Əliağa Vahid, Əkrəm Cəfər və Əli Fəhmilər onun sinəsində “söz” və “səs odu” qalamışlar. Zaman keçdikcə bu ilahi söz və səsləri pərdə-pərdə, xal-xal öyrənərək özü-öz sinəsində bir sənət dolu od qaladı. Bu bilgi – savad odu idi. Dərs aldığı dahilər dünyə-larını dəyişdikcə, ona edilən nəsihətlər bir haqq kimi çiyinlərinə yüklən-di. Hər yerdə muğamatı tam və intəhasız təbliğ etməklə, o, sınıanılmış bir xanəndəyədək yüksəldi. İndi istər-istəməz düşünürsən. Ustad sənətkar dünyadan köç edəndən sonra muğam taxtı-tacının varisi kimdir? Muğa-matın o qiymətli üzüyünü kim öz barmağına taxacaq? Sanki, qeybdən bir səs gəlir, bu səs qulaqları uzun müddət cingildədəcək: “Hardadır o bərə, ustad?!...

Artıq 90-cı illərin keçid dövrü, keşməkeşli, əzablı günlər geridə xatirə kimi qalıb. Vətənimiz müstəqildir. Möhtərəm Heydər Əliyevin daxili və xarici siyasət xəttini uğurla davam etdirən İlham Əliyev və Mehriban xanım Əliyeva dövlətimizin daxili, xarici, sosial, mədəni siyasətini uğurla davam etdirirlər. Aparılan məqsəduyğun siyasət sayəsində ölkəmiz dün-yanın inkişaf etmiş ölkələri siyahısındadır. Muğamatımız dünya musiqi-sinin tacı sayılmış, onunla birlikdə “Novruz” bayramımız, xalılarımız YUNESKO-da qeyri-maddi mədəniyyətlər siyahısına daxil olmuş, müa-sir ornamentlərlə tikilmiş Beynəlxalq Muğam Mərkəzi xalqımızın ixtiya-rına verilmişdir. İndi bu məkanda tez-tez şair və sənətkarların ad və anma günləri, Beynəlxalq muğam müsabiqələri və festivallar keçirilir. Musiqi və muğam səsləri burdan kəsilmir. Maraqlıdır ki, “Muğam mərkəzi”ndən içəri daxil olan kimi musiqi səlnaməmizin müqtədir elçilərinin büstləri

bura gələnləri qarşılayır, salamlayır və içəri dəvət edirlər. Bu müqtədir sənətkarlar kimlərdir? Cabbar, Keçəçi oğlu, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, İslam Abdullayev, Məcid Behbudov, Qara Qarayev, dahi Üzeyir bəy, Rəşid, Zülfü, Fikrət Əmirov, Niyazi, Hacı Məmmədov, Əhməd Bakıxanov, Mirzə Mansur, Bəhram Mansurov, Hacıbaba Hüseynov daha kimlər, daha kimlər....

Bu sənətkarların çoxu sağlıqlarında bir-biri ilə kūsülü idilər. Dünyalarını dəyişəndə də barışmamışdılar. Lakin tədbir, konsert, müsabiqə və festivallar qurtarandan sonra bu möhtəşəm tikilidə həmin müqtədir sənətkarların büstləri üz-üzə, yan-yanə duraraq sanki bir-biriləri ilə danışır, söhbət edir, dərdləşir və sənət mübadiləsində olurlar. Onların ruhları hər gecə qəbirlərini ziyarət etdikdən sonra salona daxil olur, bir-birilərini salamlayıb, ziyarət edirlər. “Ruh” İlahiyyat aləminin məhsuludur və Allahın əmr aləmindəndir. “Ruh”un bir neçə növü var. Bunlardan biri insan və ümumiyyətlə bütün canlılarda olan “ruhi mütləq”dir ki, insan və bütün canlılar onunla cana gəlir. İkincisi isə yalnız insanda olub, ona elm, mərifət aşıl原因 “ruh”dur ki, ona “ruhi qüdsi” - ən uca və pak “ruh” deyilir. “Ruhi seyrani” – seyrədicə ruhdur ki, insan yatdığı zaman insan bədənindən çıxıb xəyal və müxtəlif aləmləri gəzib seyr edir. Bu ruhların mələklər kimi nə dili, nə ağzı, nə də insana məxsus olan nəfsləri var. Ona görə onlar hamısı sərbəst və azaddırlar. Sanki bu ruhların hamısının mərtəbəsi eynidir. Yəni bu ruhlar hər gün həmin büstlərin ətrafında hərəkət edərək onları bir-bir hamısını ziyarət edərək onları – kūsənləri barışdırır və aralarındakı kin-küdurəti aradan götürür. Bunların arasında kūsülü yoxdur, ona görə salona daxil olan tamaşaçılar, elə ilk baxışdan onların üzlərindəki sevinc və təbəssümü hiss edirlər. Müqtədir muğam ifaçısı və hərtərəfli bilici Hacıbaba Hüseynov da Bəhram Mansurov kimi cəmi 74 il mənalı bir ömür yaşayaraq milli musiqimizə, muğamatımıza füsunkar ifaçılıq və bu ifalarla ecaz, saflıq, paklıq, elm, savad irfanı mənə gətirdilər.

Hacıbaba Hüseynov da Bəhram və Əhmədxan kimi Hacı Hüsü, Bül-bülcan, Cabbar, Ələsgər, Seyid və Mütəllimdən sonra unudulmaqda olan muğam xəzinəmə “Düghah”, “Rast-Hümayun”, “Mahur-Zabul”, “Mahur-Şüşlər”, “Şüşlər”, “Nəva Nişapur”u misilsiz bənzərsizliklə təqdim etdi. Son zamanlar vokal ifadə olmayan “Muyə” (“Zabul”da), “Ruhül-ərvah”, “Mavərənnəhr”, “Əbu-Əta”, “Şah Xətai”, “Xocəstə”, (“Şüşlər”də) “Məsnəviyi-səqil”, (“Humayun”da) “Nühüft”, “Razi-Niyaz”, “Çahargah”da “Yədi-Həsar”, “Şur”da “Səlmək”, “Gövhəri”, “Cüdəi”, “Zağı-kucik”, “Gərayili”, “Şuri-Şahnaz”da “Şahnaz-xara”, “Novruz-xara”, “Mübarriqeyi-suzi dil”, “Mahur-Hindi”də “Rast-Hindi” və sairələrinin yaradıcı təbliğatçısıdır. O, eyni zamanda bir çox muğam dəstgahlarında yeni təsnif və mahnıların yaradıcısıdır. Bir sözlə Hacıbaba Hüseynov özünəməxsus dəsti-xətti, üslubu olan yaradıcı və novatar xanəndə olmuşdur.

Ədəbiyyat:

1. Hacıbaba Hüseynova həsr olunmuş “Ocaq başı” tele filmi.
2. 1989-cu il. Hacıbaba Hüseynovun 70 illik yubiley mərasimi. Videoteka lent yazısı.
3. Füzuli. Azərbaycan Ensiklopediyası NBP – 1995.
4. Seyid Əbülqasım Nəbatı Azərbaycan Elmlər Akademiyasının nəşri. B.: 1968.
5. Salman Mümtaz. El şairləri. 1928.
6. Məhəmməd Füzuli. Seçilmiş əsərlər. B.: Yazıçı, 1984.
7. Hacı Rza Sərraf Təbrizi. Divan.
8. Qəzəllər – Mərsiyələr. B.: 2005. Beynəlxalq “Əl hüda” nəşriyyatının Bakı şöbəsi.
9. Firudin Şuşinski. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985 .

Валех Рагимов

Гаджибаба Гусейнов как творческий и новатор ханенде

РЕЗЮМЕ

Эта статья посвящена одному из талантливых певцов – ханенде Азербайджана Гаджибаба Гусейнову. Гаджибаба Гусейнов обладал уникальным даром точно произносить слова газелей и четко передавать их глубокий смысл. Он очень оригинально исполнял «Дюгах», «Хумайун», «Бардашт», «Ушшаг», «Меси́хи», «Мелеви», «Пехлеви», «Меневи», «Месневи», «Гевхери», «Джудаи» которые очень значимы.

Ключевые слова: *Гаджибаба Гусейнов, мугам, газель, дастгах*

Valeh Rahimov

Hadjibaba Huseynov as establisher and noveitist khanende

SUMMARY

This article is devoted to one of the talented singer – khanande of Azerbaijan Hadjibaba Huseynov. Hadjibaba Huseynov had unique gift exactly pronounced the words of gazels and reported their deep perception. He singed in the original “Dugah”, “Humayun”, “Bardasht”, “Ushag”, “Mesihi”, “Molevi”, “Pehlevi”, “Menevi”, “Govheri”, “Djudai” which has a very meaningful.

Key words: *Hadjibaba Huseynov, mugam, gazel, dastgah*

Rəyçilər: dosent Həmid Vəkilov;

sənətşünaslıq namizədi, professor Məmmədağa Kərimov.

Səadət VERDİYEVA
AMK-nın müəllimi

ƏLİBABA MƏMMƏDOV YARADICILIĞINDA “RAST TƏSNİFİ”NİN SPESİFİK XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Açar sözlər: *təsnif, kvadrat period, xalq artisti Əlibaba Məmmədov, əruz, instrumental*

Respublikamızın xalq artisti, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının fəxri professoru, xanəndə Əlibaba Məmmədovun yaradıcılığı çoxşaxəlidir. O, muğam sənətinin tədrisi və təbliği ilə yanaşı, bir çox mahnı və təsniflərin də müəllifidir. Müğənninin müəllifi olduğu mahnı və təsniflər onun uzun illər muğam sənəti ilə məşğul olmasından xəbər verir.

Əlibaba Məmmədovun müəllifi olduğu bir çox təsniflər Ramiz Zöhrabov tərəfindən 1983-cü ildə rus dilində nəşr olunan «Azərbaycan təsnifləri» adlı kitabında xalq təsnifləri kimi verilmişdir (1).

Müğənninin mahnı və təsnifləri haqqında ilk məlumat Vaqif Əliyevin 2000-ci ildə nəşr olunan Əlibaba Məmmədov «Mahnı və təsniflər» adlı kitabında öz əksini tapır. Bu kitabda Əlibaba Məmmədovun müəllifi olduğu təsnif və mahnıların yalnız poetik mətnləri yer almışdır (2).

Lakin Gülnaz Abdullazadə və Telman Qəniyevin birlikdə 2007-ci ildə «Əlibaba Məmmədovun təsnifləri» adlı kitabı dərs vəsaiti kimi nəşr olunmuşdur. Bu vəsaitdə ilk dəfə olaraq müğənninin ifasından 13 təsnif nota alınmışdır. Burada həmçinin musiqi nümunələri ilə yanaşı, təsniflərin poetik mətnləri də öz əksinin tapır. Qeyd olunan dərs vəsaitində üç «Çahar-gah», bir «Hisar», bir «Bayatı-qacar», iki «Dəşti» təsnifi özünə yer alır (3).

Bu dərs vəsaitində yer alan «Rast təsnifi» xüsusi ilə diqqəti cəlb edir. Bu təsnif müğənninin yaradıcılığında və ifasında xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Təsnifin müğənni tərəfindən ilk ifasından sonra tez bir zamanda digər ifaçıların da repertuarına daxil olmuş və dillər əzbərinə çevrilmişdir.

Əlibaba Məmmədovun «Rast təsnifi» Əliağa Vahidin «Bənzərəm bül-bülə, gülzari vətəndə gülə sən» adlı 6 beytlik qəzəli əsasında yazılmışdır. Qəzəlin beytlərinə nəzər salaq:

Bənzərəm bül-bülə, gülzari-vətəndə gülə sən,
Mən əgər ağlasam eşqindən, gərək sən güləsən.

Nə qədər cövr eləsən, inciyən olmaz səndən,
Eşqi vardır sənə xəlqin, gözəlim, bir dənəsən.

Qısqanırlar sənə, ardınca düşürlər gecələr,
Gözlə ki, düşməyəsən boş yerə dildən-dilə sən.

Yaşının azlığına baxma, kamalın çoxdur,
Az zamanlarda gələrsən, gözəlim hasilə sən.

Naz ilə yol yerişin, sadəliyin xoşuma gəlir.
Bir cəhət var ki, yaraşmır sənə, kəmhövsələsən.

Vahidin dərdə divaneyi-eşq ilə olmağına,
Etmə zülfün üzə zəncir kimi silsilə sən.

Təsnifin forma quruluşu A+B+A₁ şəklində olub, kuplet variantı əsaslanır. Burada istifadə olunan qəzəl 1-ci və 2-ci beyti rast məqamının mayə pilləsi ilə bağlı olur. Lakin təsnifdə istifadə olunan sual və cavab cümlələri kvadrat period şəklində öz əksini tapır. Burada sual və cavab cümlələr kvarta sıçrayışı ilə başlayır (nümunə 1).

Nümunə: 1

Moderato

Bən-zə-rəm bül-bü-lə gül - za - ri və - tən - də gü-lə-sən, Mən ə-gər

ağ la-sam eş - qin-də gə-rək sən gü-lə-sən. Bən - zə - rəm bül-bü-lə gül

Hər periodun sonunda instrumental giriş səslənmələri özünü göstərir. Belə instrumental keçidlər periodlara variantlılıq xarakteri verir.

Təsnifdə «Əruz» vəzninin X növünün fAilAtün-fəilAtün-fəilAtün-fəilAtün təfilə ölçülərinə uyğun olaraq 6/8 ölçüdə istifadə edilmişdir. Təsnif birbaşa poetik mətnlə başlasa da period sonluqlarının bitməsindən sonra instrumental səslənmə eyni melodiyanı təkrar edərək, intermediya rolunu oynayır. Lakin təsnifdə belə instrumental ifaların hər dəfə ifasından sonra rast məqamının digər istinad pərdələrinə əsaslanma baş verir. Bu zaman poetik mətn üzərində səslənən yeni periodların yaranması meydana gəlir.

Bu təsnifdə instrumental şəkildə bağlayıcı rolunu oynayan səslənmələr

zamanı Vilayəti və Əraq pərdələrinə istinad olunur (nümunə 2).

Nümunə: 2

mf Nə qə-dər cövr e-lə-sən, in-ci-yən ol-maz sən-dən, Eş-qi var -
dır sə-nə xəl-qin gö-zə-lim bir-də-nə-sən.

Təsnifin kulminasiyası 2-ci bəndin sonuncu misrasına əsaslanan sıçrayış üzərində özünü göstərir. Burada kulminasiyaya doğru hərəkət birdən-birə baş vermir. Müəllif sanki bu təsnifi pillə-pillə yüksəlişə doğru aparaq kulminasiyanın yaranmasına zəmin yaradır.

Hər dəfə instrumental keçidlərin istifadəsi təsnifin daxilində istifadə edilən musiqi periodlarının sonluğunun mayə pərdəsinə həll olması ilə özünü göstərir.

Yəni burada instrumental passaj xarakterli keçidlər simli alətlərin ifasında Vilayəti, Şikəsteyi-fars və Əraq pərdələrinə doğru hərəkət edərək ifanın həmin pərdələrdən başlaması üçün əlverişli və müvafiq şərait yaradır (nümunə 3, 4).

Nümunə: 3

f Qıs-qa-nır-lar sə-nə,ar-dın-ca gü-dür-lər ge-cə-lər,

Nümunə: 4

Ya-şı-nın az-lı-ğı-na bax-ma ka-ma-lın çox-dur,
Ya-sı-nın

İfaçı vokal ifa ilə həyata keçirdiyi səslənməni müxtəlif istinad pərdə-

lərə əsaslanaraq oxuduğu zaman heç bir əziyyət çəkmir. Çünki nəzərdə tutulan şöbəyə uyğun dayaq pərdələrə istinad edərkən instrumental pas-sajlar sanki ona istiqamət verir və yol göstərir (nümunə 5, 6).

Nümunə: 5



Nümunə: 6



Mügənni burada sinkopalı səslənmələrə geniş yer verir. Bu səslənmələr əsasən, Moderato tempində ifa olunur. Lakin əruz vəzninin rəməl bəhrinin təfilələrinə uyğun olaraq istifadə edilən metroritmik quruluş həmin bəhrin təfilə ölçüləri ilə uyğun olur.

Əlibaba Məmmədovun təhlil etdiyimiz «Rast təsnifi» vokal ifa xüsusiyyətləri cəhətdən də maraqlıdır. Burada xanə motivlərinin əvvəlində və sonluqlarında forşlaqlara, boğaz ştrixlərinə rast gəlinir. Lakin nüansların istifadəsi yüksələn istiqamət üzrə *mp*, *mf*, *f* nüansları şəklində özünü göstərir.

Ədəbiyyat:

1. Зограбов Р.Ф. Азербайджанские теснифы. М.: Сов. Композитор, 1983, 362 с.
2. Əliyev V. Əlibaba Məmmədov Mahnı və təsniflər. B.: Araz, 2000, 55 s.
3. Abdullazadə G., Qəniyev T. Əlibaba Məmmədovun təsnifləri. B.: 2007, 47 s.

Саадат Вердиева

**Специфические особенности «Раст тяснифи» в творчестве
Алибабы Мамедова**

РЕЗЮМЕ

Статья представленная Саадат Вердиевой на тему «Раст тясни-фи», исполнителем которого является певец Алибаба Мамедов. Анализируются ладовые и поэтические особенности этого теснифа.

Ключевые слова: тесниф, квадратный период, народный артист Алибаба Мамедов, аруз, инструментальный

Saadat Verdiyeva

The creation of specific features in the «Rast tesnifi» of Alibaba Mammadov

SUMMARY

Prepared by Saadat Verdiyev the article named «Rast tesnifi» whose author is a singer Alibaba Mammadov. It is analyzed the characteristics of poetry and find-point of the classification.

Key words: *tesnif, square period, national artist Alibaba Mammadov, aruz, instrumental*

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, professor A.N.Quliyev;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Y.Ş.Seyidova.

Munis ŞƏRİFOV
AMK-nın dosenti

MUĞAM İFAÇILIQ SƏNƏTİNİN TARİXİNDƏN

Açar sözlər: *muğam, dəstgah, tar, xanəndə, qrammofon*

Azərbaycan muğam sənəti bütövlükdə professional folklor musiqisi çox qədim bir tarixə malik olub, əsrlərlə kamilləşərək özünəməxsus zövq və incəliklə formalaşmışdır. Bu sənət əsəri bütövlükdə Azərbaycan xalqının keçmişinin canlı abidəsi olaraq, ötüb gedən əsrlərdən bizə həqiqətlər söyləyən tarixin musiqi dilidir. Azərbaycan muğamlarının meydana gəlməsi, onun qaranlıqlar içərisində gizlənən həqiqətinin açıqlanması həmişə mübahisəli olsa da, XXI əsrdə bu janrın vacibliyi və yaşarlılığı bir daha təsdiqlənmiş, təbiri yerinə düşərsə hətta inkişafının qızıl mərhələsini yaşamışdır. Belə ki, Azərbaycan muğamları Şərq musiqi sənətinin ən parlaq nümunəsi olmaqla bərabər, çağdaş dövrümüzdə də öz funksiyasını qorumuş, insan üçün böyük bir zövq mənbəyi olaraq qalmışdır.

Bu barədə dahi Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir bəy Hacıbəyli yazırdı: “Muğamat keçmiş dövrlərdən bəri Şərqin, xüsusilə Azərbaycanın klassik musiqi yaradıcılıq nümunəsi kimi tanınmışdır. Muğam, qədim Şərq pərdələri üzrə qurularaq, yüksək melodiya malikdir”.

XXI əsrin əvvəllərində də muğam sənəti özünün inkişaf mərhələsini yaşamaqda və xalqın zövqünü oxşayan sənət incisi olaraq qalmaqda idi. Qeyd etmək lazımdır ki, ötən əsrdə muğam sənəti özünəməxsus yeni inkişaf yolları açmaq mərhələsinə gəlib çatmışdır. Bu da, başlıca olaraq, elm və texnikanın tərəqqisi ilə bağlı idi.

Ötən əsrin əvvəllərində Azərbaycanda neft sənayesinin yükəlişi ilə əlaqədar ölkədə iqtisadi, siyasi və ictimai sahədə nəzərə cərpacaq irəliləyişlər görünməyə başladı. Bakıda, Gəncədə, Şuşada, Şamaxıda, Naxçıvanda və başqa şəhərlərdə təbəqələşmə açıq-aydın hiss olunurdu. Varlı təbəqələrin, ziyalıların xalq musiqisinə, xüsusilə də muğam sənətinə münasibəti özünün bir sıra cəhətlərinə görə seçilirdi. Bülbül, o dövrlərdə şəhərlərdəki məclis və toyların bir neçə yerə bölündüyünü yazırdı.

“Birinci dərəcəli xanəndələr ürəfa məclislərinə çağırılırdı. Buraya başqa adamlar buraxılmazdı. Bu məclisdə klassik Şərq musiqisinə və muğamata dərinləndən bələd olan “mümtazlar“, bir də tacirlər və əsilzadələr iştirak edərdilər. Burada xanəndələr muğamları tamam-dəstgah oxuyardılar.

Oyun havaları çalınmazdı.

Əsnaf toylarına ikinci dərəcəli xanəndələr çağırılırdı. Burada müğənilərə güzəştə gedərdilər, iki saat dəstgah oxunandan sonra el havası çalırıb bir-iki adamın oynamasına icazə verərdilər.

“Lotu toyları”nın xanəndəlik sənəti ilə heç bir əlaqəsi yox idi. Sadəcə olaraq pul yığar, qız oynadar, “xalqı soyardılar”. Belə toylara iki-üç xanəndə və bir zurnaçı dəstəsi çağırılırdı. Burada dəstgah oxumağa, musiqiyə fikir verməyə vaxt qalmırdı. Məclisi rəqqasələr və mütrüblər məşğul edərdi. “Lotu toyları”nın ən çox tədavülə olduğu yer Bakı idi...

O dövrlərdə xalq musiqisinin nümayiş yeri, təbii ki, bütövlükdə el şənlikləri, qonaqlıqlar və toylar olmuşdur. Və muğamın inkişafı da toylarda bədahətən və yaxud da əvvəlcədən düşünülmüş ifa nümunələri idi. Bir məsələ də diqqətdən kənarda qala bilməz ki, muğam sənətinə, bütövlükdə bütün musiqi sənətinə dair əsrin əvvəllərində çap olunmuş kitab yox idi. Bununla əlaqədar Vəli Məmmədov yazır: Müxtəlif dövrlərdə musiqişünaslığa, ifaçılığa dair risalələr, məqalələr yazılıb qismən çap olunubsa da, xalq musiqi folklorundan muğam, nəğmə, təsnif, aşiq havaları, xüsusən, sazəndə-xanəndə sənətindən el arasında şeir-musiqi məclislərində çox danışılıb, mübahisələr edilib, lakin mətbu söz az olubdur. Bu, əvvəllər mətbuatın və nəşriyyatın olmaması ilə əlaqədar idi”.

Azərbaycanda “Şərq konserti” adı ilə təşkil olunmuş ilk konsertlər xanəndə və sazəndə sənətində, eləcə də milli opera sənətinin inkişafına çox böyük təkan oldu. İlk “Şərq konserti” 1901-ci ildə Şuşa şəhərində dramaturq Əbdürrəhimbəy Əsədbəy oğlu Haqverdiyevin (1870-1933) rəhbərliyi altında keçirilmişdir. İlk güclü təəssuratın axırı bir neçə aydan sonra öz davamını böyük ictimai, siyasi hadisələrlə zəngin olan Bakı şəhərində tapdı. 1902-ci il yanvarın 11-də H.Z.Tağıyevin teatrında təşkil olunan konsert kasıb müsəlman tələbələrinin, yəni yetişməkdə olan azərbaycanlı ziyalıların ianəsinə həsr olunmuşdur. Həmin konsertin əlimizdə olan afişası rus dilində, dövrün tələblərinə cavab olaraq tərtib edilmişdir. Bu afişa o dövrdə Azərbaycanda muğam, aşiq sənətinin konsert şəklində başlanğıc salnaməsi, tədbirsə bütövlükdə incəsənətimizin inkişafı üçün tramplin idi. Konsertin afişası açıq-aydın Azərbaycan incəsənətinin bütövlükdə böyük ənənələrə malik olduğunu nümayiş etdirən ən qiymətli sənəddir.

Həmin illərdə xalq musiqisinin yeganə nümayiş yeri, təbii ki, toylar, şənlik məclisləri idi. Və muğamın inkişafı da bu auditoriya üçün hesablanır. Həsənbəy Zərdabi hələ “Əkinçi” qəzetində yazırdı: “Keçmişdə “Əkinçi” qəzeti çıxanda o vaxtın şairlərindən yazıb təvəqqe eləmişdim ki, bülbulü və gülü tərif və bir-birini vəsf etməkdən əl çəkib, elm təhsil etməyin nəflərindən və biz müsəlmanlara olan zülmərin barəsində şeirlər yazıb, onları bizim aşıqlara xoş şövq ilə oxumağı öyrətsinlər... Xülasə, şeir böyük bir alətdir ki, onunla bizim yuxuda olan qardaşımızı ayılmaq çox asandır”. Lakin H.Zərdabinin istəyi dövrün və zamanənin istəyindən

asılı olaraq çox çətinliklə alınır. “Azərbaycan xalqı XX əsrə zəngin bir mədəni irsə daxil olmuşdur. Bu irsin yaradıcıları olan filosof və alimlər, incəsənət ustaları və yazıçılar xalqa xidmətin, insanpərvər ideyalar yaymağın gözəl nümunəsini göstərmişlər. Bununla bərabər, XIX əsrin axırı, XX əsrin əvvəllərində teatr, maarif, musiqi, mətbuat və s. hələ dövrün, xalqın tələblərin layiqincə ödəyə bilmirdi. Rus olmayan xalqlar haqqında çarizmin yeritdiyi siyasət, onların içərisində hər cür dövlətçilik rüşeymlərini qırmaq, onların mədəniyyətini bəbad etmək, dillərini sıxışdırmaq, onları cəhalətdə saxlamaq və nəhayət, onları mümkün qədər ruslaşdırmaq siyasəti idi”.

XX əsrin əvvəllərində muğam sənəti özünün yeni bir mərhələsinə qədəm qoymuşdur. Bu, ən əvvəl xanəndə və sazəndə dəstələrinin Azərbaycanın böyük şəhərlərində, xüsusilə də bakıda verilən konsertlərdə daimi iştirakı ilə bağlı idi. Yaxın Şərqdə və Avropa ölkələrində, o cümlədən də Rusiyanın böyük şəhərlərində verilən konsertlər musiqi incəsənətimizin sürətli inkişafından xəbər verirdi.

O dövrlərdə diqqəti cəlb edən məsələlərdən biri də, instrumentalçılardan çalğı alətlərində solo çalmağa daha böyük həvəs göstərmələri idi. Bunu da səhnədə ilk dəfə 1901-ci ildə Şuşada keçirilən birinci Şərq konsertində Sadiqcan Əsədov etmişdir. O, bu konsertdə tarda “Mahur” muğamını solo çalmışdır.

Qeyd etdiyimiz dövr, səhnədə solo çalğı inkişafının başlanğıcı sayılsa da, geniş yayılmamışdır. Bülbül Məmmədov “Muğamların nota yazılması haqqında” məqaləsində yazırdı: “Bildiyimiz kimi muğamı oxumaqdan əvvəl tar ilə kamança çalınır və sonra xanəndə oxuyur. Deməli, muğamatın bir hissəsi oxuma, ikinci hissəsi isə tar və kamança ilə ifa edilən musiqidir. Son zamanlar muğamat solo çalınır. Halbuki, inqilabdan əvvəl muğamatı heç yerdə solo çalmırdılar (səslər: çalırdılar).

Bülbül: Kim çalırdı? Əhməd və Sultan 20 il bundan əvvəl çalırdı. İnadla deyə bilərik ki, qrammofon çıxana qədər tarda solo çalınmırdı.

Cabbar: Türk toylarında çox çalınardı.

Səslər: Qonaqlıqda çalınardı, toylarda isə çalınmırdı.

Bülbül: Qrammofon dövrünə qədər solo tar çalan olmamışdır”.

Moskvada 1938-ci ildə keçirilmiş birinci Azərbaycan incəsənəti on-günlüyündən sonra Bakıda (18 may 1938-ci il) Xalq yaradıcılığına həsr edilmiş müşavirədə səslənmiş bu sitat instrumental çalğının tətbiqi tarixinin tədqiqi baxımından çox maraqlıdır. Bu müşavirədə o dövrün tanınmış muğamşünasları görkəmli ifaçıları və incəsənət xadimləri iştirak etmişlər.

Qrammofonun kəşfi və onun bütövlükdə muğam sənətinə təsiri danılmaz tarixi faktdır. Bu aparatı ilk dəfə 1987-ci ildə alman Emil Berliner (1851-1929) kəşf etsə də, ilk Azərbaycan xanəndələrinin səsi qrammofona 1906-cı ildə yazılıb. Səsi qrammofona yazılan ilk Azərbaycan xanəndəsi Cabbar Qaryağdıoğlu olmuşdur. Sonra da Şəkili Ələsgərin, Seyid Mirbabayevin səsləri yazılmışdır.

Bununla da xanəndə və sazəndələr (tar, kamança, qaval) öz səslərini təkrar eşitmək şansı qazandılar və muğam sənətində yeni era başlandı. İndi oxucu oxuduğunu qiymətləndirə, çalğıçılar ifalarının keyfiyyət dərəcəsini tam təyin edə bilərdilər. Bir sözlə, ifaçılıq mədəniyyətinin inkişafı daha məsuliyyətli bir sınaqla üzbəüz idi.

Başlıca məsələlərdən biri bu idi ki, muğam dəstgahını 2-3 saat deyil, indi bir neçə saat ərzində oxumaq və çalmaq lazım gəlirdi. Bütün bu qeyri-adiliyin də öz çətinliyi, öz gözəlliyi, öz xüsusiyyəti, məharət və gözəlliyi yaranırdı. Və nəticədə muğamın ən gözəl yerləri saxlanılır, ifa planlaşdırılaraq, məsləhətli şəkildə, yaradıcılıqla səsləndirilirdi. Üstəlik dinləyici auditoriyası olmadan tam müstəqil və qeyri-adi şəraitdə, sənət hünəri göstərmək lazım gəlirdi.

1907-ci ildə “Pate” qardaşları Rusiyada şirkət açdılar. Yenə də Cabbar Qaryağdıoğlu, Məşədi Məmməd Fərzəliyev və başqaları Rusiyaya gedərək səslərin patefon valına birincilər sırasında yazdırdılar. Onları tarda Qurban Pirimov, kamançada Səşə Oqanezaşvili müşayiət edirdi.

1897-ci ildə Şuşada göstərilən “Məcnun Leylinin qəbri üstündə” faciəsindən bir neçə il sonra, xüsusilə də Bakıda verilən “Şərq konserti”ndən həvəslənən Üzeyir Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” operası üzərində işləməyə başlamışdır. Bu operanın yazılması da bütövlükdə muğam sənətinin yeni bir mərhələyə qədəm qoymasından xəbər verir.

Şərqdə ilk dəfə olaraq 1908-ci il yanvarın 12-də dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli dahi Məhəmməd Fizulinin eyniadlı poeması əsasında yazdığı “Leyli və Məcnun” operasını tamaşaya qoydu. Bu əsər sonradan “muğam operası” adı ilə tarixə düşdü. Ariyalar muğam oxumaqla və tarın müşayiəti ilə icra edildi. Əsərin muğam yerləri improvizasiya üzərində qurulsada, hər şey son dərəcə dəqiqliklə hesablanmışdı. Bütövlükdə bu operanın musiqimizə təsiri danılmazdı. Sonrakı illərdə istər Ü.Hacıbəylinin, istərsə digər bəstəkarların tamaşaya qoyulan muğam operalarında tardan geniş istifadə, xüsusilə də onun çalğı partiyasının solo müşayiəti bütövlükdə instrumental musiqinin inkişafı demək idi.

Bir məsələ də diqqətdən kənar qala bilməz ki, Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənəti tarixində xüsusi xidmətləri olmuş yazıçı-dramaturq kimi fəaliyyət göstərmiş Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev xalq musiqisini kamil səviyyədə bilən şəxslərdən idi. 1908-ci ildə Üzeyir Hacıbəyovun “Leyli və Məcnun” operasının səhnədə hazırlanmasına rəhbərlik edən Haqverdiyev həm də tamaşada ilk Azərbaycan dirijoru kimi çıxış etmişdir. Üzeyir Hacıbəyli bir bəstəkar kimi yetişməsində Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin təsirindən minnətdarlıq hissi ilə danışıq.

Bu tarixi hadisə barəsində daha bir zərif xatirə: “Həmin gün Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev musiqini idarə etməkdə böyük məharət göstərdi. Qurban Pirimov, Şirin Axundov tar və Üzeyir Hacıbəyov skripka çalırdılar. Bir sözlə, tamaşanın yaxşı keçməsi üçün hər kəs bacardığını əsirgəməirdi...”

1908-ci il 12 yanvar iyirminci yüzilliyin ən parlaq bir hadisəsi olaraq mədəniyyət tariximizin səhifəsinə həkk olunmuş ciddi mədəni hadisə idi. 12 yanvar “Kaspi” qəzetinin onuncu sayında oxuyuruq: “Bu gün Tağıyev teatrında “Nicat” cəmiyyətinin opera atristləri tərəfindən müəllifin nəzarəti altında müsəlman səhnəsində ilk dəfə “Leyli və Məcnun” operası oynanılacaqdır... Müsəlmanların bu gözlənilməz başlanğıcını təbrik edir və ona müvəffəqiyyətlər arzulayırıq”.

Təbii ki, o dövrün əksər qəzetləri bu hadisəni öz səhifələrində açıqladılar. “Təzə həyat” qəzetinin 10-cu sayında 14 yanvar (1908-ci il) çox maraqlı bir məqalə verilib. Qəzet yazır: “Əlbəttə, “Leyli və Məcnun” operasına Avropa nəzəri tənqidi ilə baxılırsa, buna opera demək caiz olmaz”.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatında böyük bir canlanma və inkişaf danılmazdır. Azərbaycan musiqisində Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev, C.Qaryağdıoğlu, H.Sarabski, Q.Pirimov və başqaları musiqi sahəsində yeni-yeni əsərlər yaradırdılar. “1901-ci ildə H.Zərdabinin nəşr etdiyi “Türk nəğmələri məcmuəsi” az sonra yenidən çap olundu; 1910-cu ildə isə müəllim C.Bünyadzadə “Kəşkül” adlı nəğmələr məcmuəsini bir neçə dəfə çap etdirdi”. Qeyd etmək yerinə düşərdi ki, öz dövrünün sayılıb seçilən musiqiçiləri çalğılarını qrammofon valına yazdırmağa çalışırdılar. “1910-cu ildə İngiltərənin “Qrammifoin” cəmiyyəti bir qrup Qafqaz musiqiçisini Riqa şəhərinə dəvət edib, onların səsinə vala köçürüb”. Bir faktı da qeyd etmək yerinə düşərdi ki, qarmonçalanlar içərisində ilk dəfə çalğısını vala yazdıran Kərbalayı Lətif Əliyev olmuşdur.

1912-1914-cü illərdə də qarmonçalan Kərbalayı Lətif, balaban çalan Həsən Əliyev və başqaları öz çalğılarını vala yazdırmış ilk peşakar ifaçılardan idi.

Ə.Bədəlbəylinin yazdığına görə, 1905-ci ildə N.Nərimanovun təşəbbüsü ilə “Müsəlman dram artistləri cəmiyyəti” nin və “Təkamül” qəzeti idarə heyəti tərəfindən məşhur artist Mirzə Əliyevin rəhbərliyi ilə təşkil olunan dram dərnəyinin tamaşalarında pərdələr arasında çalınacaq musiqiyə rəhbərlik etməyi Qurban Pirimova həvalə edirdilər.

“Tar və kamança musiqi alətlərində müəyyən bir musiqi nömrəsinin solo ifa edilməsi, əslində, məhz bu zaman başlanmışdır və tardə ilk dəfə solist kimi çıxış edən də məhz Qurban Pirimov olmuşdur”. Sonrakı illərdə, daha dəqiqi, 1907-ci ildə tarzən Məşədi Zeynal Haqverdiyev və 1913-cü ildə Bala Məlikov Peterburqda müstəqil konsert vermişlər.

Azərbaycan xalq musiqiçilərinin həyat və yaradıcılığını tədqiq edən F.Şuşinski yazır: “Bəzi səbəblərə görə, o vaxtlar bir çox müğənnilər səslərini qrammofon vallarına yazdırı bilməmiş, bir çoxları isə səslərini və çalğılarını vala yazdırmaqdan imtina etmişlər. O zaman ən məşhur xanəndələrdən sayılan Əbdülbaqi Zülalov (Bülbülcan), Musa Şuşinski, tarzən Məşədi Zeynal və məşhur qarmonçalan Abutalıb Kərbalayı Muxtar oğlu və Aşıq Nəcəfqulu “Sport-Rekord” şirkəti tərəfindən dəfələrlə Tiflis şəhərinə dəvət olunsalar da, təəssüf ki, qrammofon vallarına yazılmaqdan boyun

qaçırmışlar. Onlar sənətlərinə böyük marağın azalmasından, pərəstişkarlarını itirməkdən ehtiyat etmişlər. Hətta Məşədi Zeynaldan bu xeyirxah, faydalı işdən imtina etməsinin səbəbini soruşduqda demişdir: “Əgər mənim çalğım vallarda səslənsə, onda hər evdən bir Məşədi Zeynal çıxar”.

Əsrin əvvəllərindən başlayaraq tarda, kamançada, neydə, qarmonda xalq musiqi nümunələri, xüsusilə muğamlar solo (instrumental şəkildə) çalınması geniş vüsət alırdı. 1914-cü ildə macar firması “Premyer-Rekord” zamanəsinin tanınmış tarzəni Şirin Axundovun (1878-1927) ifasında bir neçə muğamı solo, o cümlədən “Çahargah”, “Mirzə Hüseyn segahı”, “Hasar”, “Muxalif”i vala yazmışdır.

Əsrin ikinci onilliyindən sonra Azərbaycan muğam ifaçılığına bir termin də daxil oldu: solist tarzən, müşayiətçi tarzən. Bu terminin yaranmasının əsas səbəbi instrumental muğam sənətinin geniş vüsət alması idi.

Azərbaycan instrumental muğamları iyirminci yüzilliyin əvvəllərində daha geniş yayılmağa başladı. Instrumental muğamlar vokal-instrumental şəkildə olduğu kimi deyil, ondan fərqli bir səpkidə meydana çıxdı. Bu da bütövlükdə xalq çalğı alətlərinin inkişafına və rekonstruksiyasına təkan verdi.

Ədəbiyyat:

1. Ü.Hacıbəyli, “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər”. Əsərləri. II cild. B.: Azərb. E.A. nəşri, 1965. 215-225 s.
2. R.Zöhrabov. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 219 s.
3. F.Şuşinski. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: 1983, 353 s.
4. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələr. B.: EA, 1988, 225 s.

Мунис Шерифов

Об истории исполнительского искусства мугам РЕЗЮМЕ

В Азербайджанской профессиональной музыке устная традиция мугама, как жанр считается ведущим и имеет очень древние корни. В статье, дается обзор исполнителей мугамов XX века и характеризуются мугамное искусство.

Ключевые слова: мугам, дестгях, тар, ханенде, граммафон

Munis Sherifov

The history of mugam performing SUMMARY

In Azerbaijan professional oral tradition mugam music as a genre is folk music and has very ancient roots. The article provides development of mugam in XX century and characterized mugam art.

Key words: mugam, destgah, tar, singers, phonograph

Rəyçilər: sənətsünaslıq doktoru, professor M.Kərimov;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru M.Qafarova.

Elşad CABBAROV
AMK-nın müəllimi

AZƏRBAYCAN MİLLİ MUSIQI ALƏTİ – BALABAN

Açar sözlər: *balaban, nəfəs aləti, aerofonlu, etimologiya*

Çalğı alətləri – xalqların mədəniyyətinin mühüm göstəricilərindən biridir. Onların müxtəlif növlərinin geniş istifadəsi, şübhəsiz, bir çox əsrlər boyu formalaşan və inkişaf edən zəngin, özünəməxsus incəsənətin olmasına dəlalət edir.

Bəşər tarixində çalğı alətləri insanın mənəvi aləminin təşəkkülündə əhəmiyyətli rol oynamışdır. Əsrlər boyu musiqi inkişaf etdikcə müxtəlif melodiyaaların ifası və ritmik müşayiəti üçün yeni alətlər yaradılır, ya da artıq mövcud olan alətlər təkmilləşdirilirdi. Bu məqsədlə çox vaxt onlar qonşu xalqlardan iqtibas edilirdi. Buna görə də təsadüfi deyil ki, müasir xalq çalğı alətlərinin quruluşlarında və adlarında çoxlu ümumi cəhətlər vardır.

Musiqi alətlərinin inkişaf tarixi, quruluş və akustik xüsusiyyətləri, bədii-ifa imkanları, istifadə sahəsi, miqrasiya, terminologiya və etimologiya, eləcə də onların təkmilləşdirilməsi və bərpa – müasir musiqişünaslığın aktual məsələlərindəndir.

Musiqi elminin korifeyləri – Səfiyəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağai və Üzeyir Hacıbəylinin adları ilə bağlı olan Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin öyrənilməsi (müxtəlif alətlərin inkişaf tarixi, təsnifatı, quruluş xüsusiyyətləri, ölçüləri, texniki və bədii imkanları və s.) üzrə son illər mühüm tədqiqatlar aparılmışdır. Çalğı alətlərinin məişətdə, xalq musiqisində, muğam operalarında, orkestr və ansamblarda tutduğu yer nəzərdən keçirilmişdir. Xüsusən daha geniş yayılmış alətlər – tar, kamança, saz, balaban, zurna, qaval, nağara, habelə görkəmli musiqiçilərin ifaçılıq yaradıcılıqları müfəssəl öyrənilmişdir. Xalq çalğı alətləri üçün orkestrləşmənin spesifik xüsusiyyətləri araşdırılmış, tədris metodikası işlənilmiş, zərb alətləri üçün yeni not sistemləri təklif olunmuşdur.

Müasir Azərbaycan xalq çalğı alətlərinə aid ilk elmi araşdırmalar peşəkar klassik musiqimizin banisi Üzeyir Hacıbəylinin (1885-1948) adı ilə bağlıdır. O, 1926-cı ildə “Maarif və mədəniyyət” jurnalında dərc etdirdiyi

“Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər”, “Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti”, “Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri”, “Azərbaycanda musiqi tərəqqisi” və digər məqalələrində tarı – Şərq musiqisi təhsilini genişləndirə bilən alətlərdən “ən qiymətli, ən mühümü”, kamançanı – melodik alətlərdən ən gözəli”, neyi – “ən pürməlahət və eşqnigar alət”, qavalı isə “zərb alətlərdən ən zərifi” hesab edir, Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin təsnifatını verir, onları simli, nəfəs və zərb alətlərinə bölür. Simli alətləri, öz növbəsində, qısa səsli, yəni mizrabla çalınan və uzunsəsli (kamanla çalınan) alətlərə ayırır. Simfonik orkestr alətlərinin tembrləri Azərbaycan xalq çalğı alətlərininki ilə müqayisə edilir. Avropa və Şərq alətlərinin əlaqələri məsələsi şərh olunur, ud, tənbur, qanun, rübab, ney və nəfirin qısa təsviri verilir. Müxtəlif səs yüksəkliyinə və pərdələrə uyğun akustikaya əsasən tarın kökü, səsdüzümü nəzəri cəhətdən əsaslandırılır. Xalq çalğı alətlərində notlarla çalmağın mümkünliyünü sübut etmək üçün (“Mən nə yaradıram” məqaləsi) Ü.Hacıbəyli simfonik orkestrin tərkibinə daha çox xalq çalğı alətləri daxil etməyi (“Sovet operasının yolları” məqaləsi) məsləhət bilirdi (1).

Azərbaycan xalq çalğı alətləri barədə professor Səadət Abdullayevanın kitabından (2) geniş məlumat əldə edirik. Kitabda Orta əsr musiqişünaslarının irsi, klassik poeziya, maddi-mədəniyyət abidələri, kitab miniatürləri, muzey kolleksiyaları, səyyahların qeydləri və digər mənbələr əsasında Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin mərhələlərlə inkişaf tarixi və təsnifatı verilir. Müasir Azərbaycan alətsünaslığının yaranması və inkişafında tədqiqatçıların rolu nəzərdən keçirilir. Ənənəvi çalğı alətlərinin quruluşu, hazırlanması təsvir olunur, onların ölçüləri, texniki və bədii ifa imkanları, məişətdə ansambl və orkestrlərin tərkibində istifadə xüsusiyyətləri göstərilir, eynitipli alətlərlə müqayisəsi verilir. Orkestrləmə və partituranı oxunuşun əsasları, Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin tədqiqat istiqamətləri və onların gələcək inkişafı şərh edilir.

S.Abdullayeva yazır: “Musiqi alətlərinin ölçüsü, quruluşu, səs tembrli və başqa xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən fərqlənməsinə baxmayaraq, onları sistemləşdirməyə imkan verən ümumi əlamətlər mövcuddur. Bu cür əlamət kimi, bir qayda olaraq, səsin mənbəyi (vibrator) – dartılmış sim, heyvan və balıq dərisindən, qovuqlarından olan pərdə, borucuğun daxilindəki hava sütunu, alətin hazırladığı materialın (metal, ağac, şüşə və s.) titrəyişi sayılır” (2, s. 122).

Bu təsnifata əsasən, alətlər 4 qrupa bölünür: 1. simli (xordofonlular); 2. nəfəs və ya üfləmə (aerofonlular); 3. dərili və ya membranlı (membranofonlular) və 4. özüsəslənən (idiofonlular).

A.Nəcəfzadə “Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqonoloji-tarixi tədqiqat)” əsərində idiofonlu alətlərin dilimizdə “özüsəslənən” alətlər kimi təqdim edilməsinin yanlış olduğunu bildirir. Yəni heç bir alət özü-ö-

zünə səslənə bilməz. O, bu sözün dilimizdə filologiya elmləri doktoru, professor Firudin Ağasıoğlunun (Cəlilov) tövsiyəsinə əsasən, “özənsəsli” adlanmasının məntiqi baxımdan düzgün səsləndiyini bildirir (7, s. 26-27).

Tanınmış sənətsünas Məcnun Kərimov “Nəfəsli çalğı alətləri” adlı məqaləsində göstərir ki, orkestr və ansambların, aşıq və digər folklor qruplarının tərkibində geniş istifadə olunan nəfəs alətlərindən biri də balabandır. Bəzən “balaman” da adlandırılan bu alətin adının mənası “bala” (kiçik) və “ban” (səs tembrinin xoruz banına bənzədilməsi) sözləri ilə bağlı olub, “kiçik ban” (ilk, erkən ban) deməkdir (3, s. 47).

Məcnun müəllim məqalə boyu “nəfəsli” alət deyimindən çox istifadə edir. Heç bir alətin nəfəsi yoxdur. Yəni nəfəsli alət yox, nəfəs aləti daha düzgündür.

Yumşaq və həzin səsə malik balabandan ansambl, orkestr və solo aləti kimi nəfəs alətləri qrupunu, o cümlədən aşıqlar dəstəsini müşayiət etmək üçün istifadə edilir.

Tədqiqatçı Oqtay Quliyev yazır: “Balaman nəfəs alətləri içərisində çox geniş ifa imkanlarına malikdir. Orkestrdə balamanlar dörd səsə (I-II-III-IV) bölünərək kvartet təşkil edirlər. Balamanın səsi olduqca həzindir. Onun diapazonu kiçik oktavanın “sol” səsindən ikinci oktavanın “do” səsinə qədərdir. Mahir ifaçılar dodağı sıxmaq vasitəsilə ikinci oktavanın “do diyez”, “re”, “mi bemol” səslərini də ala bilirlər. Balaman üçün notlar “sol” açarında yazılır və yazılışından kiçik sekunda aşağı səslənir. Orkestrdə balamanlardan əsas etibarilə harmonik akkordları və saxlanılan notları (burdon səsləri) çalmaq üçün istifadə olunur. Bu alətə melodik parçalar və əsərin solo ifası da tapşırılır” (4, s. 81).

O.Quliyev əsər boyu aləti balaman adlandırır. Lakin daha doğru deyim balabandır.

AMEA-nın müxbir üzvü Zemfira Səfərova isə göstərir ki: “Balaban (balaman) – Azərbaycanın qədim nəfəsli musiqi aləti. Baş tərəfinə ikiqat yastı qamış müştük taxıldığına görə yastı balaman da adlanır. M.Marağa-nın verdiyi alətlərdən biridir” (5, s. 472).

S.Abdullayevanın kitabında soprano balaban, alt balaban, tenor balaban və bəm (bas) balaban barədə məlumat verilir (2, s. 102-103). Burada daha sonra oxuyuruq: “Bu alət Gəncə-Qazax, Qarabağ zonalarında və Naxçıvan MR-də “balaman”, “mey” və “düdüy” adları ilə tanınır. Çox vaxt müştüyün yastı olması və yumşaq, zərif səsinə görə ona “yastı balaban” da deyilir.

Balaban gövdə, qamış, xərək və qapaqdan ibarətdir. Gövdə ərik (əksər hallarda), qoz, armud, şümşad, tut, zoğal, cır alça və innab ağaclarından hazırlanmış (bu proses “balaban çəkmək” adlanır) 280-320 mm uzunluqda içərisi boş silindrik boru şəklindədir” (2, s. 165).

Diametri 200-250 mm, uzunluğu 350-400 mm olan ağac kötüyü uzu-

nuna altı hissəyə bölünür (hər hissədən bir gövdə düzəldilir) və 4-5 ay müddətində qurudulur. Sonra hər bir ağac parçası 20-22 mm diametrə qədər yonulur. Gövdənin yuxarı ucu (baş, küp) kürəşəkilli formaya salınır, aşağı ucu (ayaq) isə azca yonulur. 10 mm diametrdə səs növü burğu ilə açılır. Gövdənin üz tərəfində qələmlə düz xətt çəkilir. Pərgar və ya xətkəslə bir-birindən 25 və ya 27, 30 mm aralı açılacaq 8 dəliyin (səs pərdəsinin) yeri qeyd olunur. Gövdənin arxa tərəfində – üz tərəfdəki 1-ci və 2-ci dəliyin ortasına tuş gələn daha bir dəlik açılır. Səs kanalının diametri kiçik olduqca, üz tərəfdəki dəliklər bir-birinə yaxın yerləşir və alət bəm səslənir. Kökünün düzgün olması üçün 3-cü və 5-ci dəliklər iç tərəfdən bir qədər genişləndirilir. Alətin səsləndirilməsini və tembrini yaxşılaşdırmaq məqsədilə bəzən aşağı ucda arxa tərəfdən əlavə dəlik – nizam pərdəsi açılır” (2, s. 165, 167).

Şirvan və Muğan zonalarında üç çalğı dəliklərini (pərdələrini) belə adlandırırlar: 1 – baş; 2 – Segah (“Mirzə Hüseyn segahı” üçün); 3 – Bayatı kürd; 4 – şah; 5 – Segah (Orta segah üçün); 6 – açıq (ümumi kök); 7 – Mahur; 8 – ayaq; arxadakı dəlik isə – arxa; Quba-Dəvəçi zonasında – 1, 2, 3 – zil, 4 – bayatı yeri, 5 – sə’ya, 6 – kök, 7 zil-bəm, 8 – ayaq, arxadakı – mavərən (zil); Qazax-Gəncə zonasında – 1 – Koroğlu, 2 – Divani (Bayatı-kürd), 3 – şah, 4 – Ruhani (mey), 5 – Muxəmməs (Segah), 6 – Şur, 7 – Mahur, arxadakı – yarım (Çargah).

Gövdənin baş hissəsinə eni aşağıda 16 mm, yuxarıda 20-25 mm olan və 90-110 mm uzunluqda qamış (qəmiş, qarğı, dil) taxılır. O dəmyə (susu) yerdə bitən, diametri 16-18 mm, divarının qalınlığı 2-3 mm olan diş qamışdan (yanından budaq verir) hazırlanır. Belə qamışlar nəm çəkmir. Üç buğuması olan qamışı yerə yıxan hissədən kəsirlər. Dilçək elastik olsun deyə, aşağı tərəfində bir buğum olan 100-120 mm uzunluğunda qamışın yuxarı hissəsinin xarici qatının və qabığının dördüdə üçü qədər iti bıçaqla soyulur. Sonra onu qaynar suya salırlar. Beş dəqiqədən sonra sudan çıxarırlar və içərisini təmizləyirlər. Qamış yenidən 10-20 dəqiqə qaynar suya salınır. Bundan sonra qabığı soyulmuş tərəfi yastılaşıdırılır və beləliklə ikiqat dilçək əmələ gətirilir.

Qamışa boyunburuq şəklində nizamlayıcı xərək keçirilir. Qamışın digər ucuna 7-12 mm diametrdə ağac mil daxil edilir. Buğumdan aşağı hissə iplə çəkilib sıxılır (boğulur) və sarınır. Bu ona görə belə edilir ki, xərəyi aşağı çəkəndə qamış yastılanmasın. İki gündən sonra xərək çıxarılır və qamış yuxarı hissədən dairəvi kəsilir və son dəfə hamarlanır. Ona kərə yağı çəkərək alovlanan kömür və ya yanar çıraq üzərində dağlayırlar (2, s. 167).

Şirvan bölgəsində qamış orta hissədən sıxılır və bununla da iç dəliyin diametri kiçilir. Bu, hava axınının sərfini azaldır və ifaçı yorulmur.

Xərək (boğazlıq, boyunduruq, ulama, əgmə) eni 10 mm olan söyüd,

şilgir, cır tənək və qızılciq budağından 60 mm uzunluqda kəsirlər, qaynar suya salıb əyirlər. Ucları sapla bağlanır və qamışın təxminən ortasına keçirilir.

Gəncə bölgəsində xərək ucları sapla birləşdirilən iki taxta hissədən düzəldilir. Bu bölgədə xərəyi yuxarıdan aşağı – gövdəyə tərəf hərəkət etdirirlər, Şirvan bölgəsində isə – əksinə, yuxarı çəkirlər. Xərəyin müştük boyu hərəkəti ilə onun ehtizaz edən hissəsinin uzunluğu dəyişdirilir. Bununla da alətin kökünü azaltmaq (yuxarı vəziyyətdə) və ya yüksəltmək (aşağı vəziyyətdə) mümkün olur. Bəzən səs yüksəkliyini yarım ton və ya bir ton aşağı salmaq üçün yuxarıdan gövdəyə yedək keçirir və gövdənin uzunluğunu 8-10 mm artırır. İfadən sonra qamışı zədələnmələrdən qorumaq üçün ona söyüd, fındıq, zoğal və ya tut ağacından hazırlanmış qapaq (ağızlıq, kip, bənd, yaşmaq, sıxnaq, qapança, qısnaq) keçirirlər. On mm diametri və uzunluğu müştüyün enindən bir az böyük olan ağac budağını uzununa tən bölürlər. Onlar daxildən bir qədər yonulur və hər iki ucdan sapla bir-birinə sıxılıb bağlanırlar. Qapaq itməsin deyə, o, öz növbəsində xərəyə iplə birləşdirilir (2, s. 167-168).

Azərbaycan xalq musiqisi tarixində balabanda ifa edən bir çox görkəmli sənətkarlar olmuşdur. Tanınmış musiqişünas Firudin Şuşinski göstərirdi ki, Qurbanın atası Baxşəli kişi XVIII əsrin məşhur sənətkarı Aşıq Valehin nəvəsi idi. “Baxşəli kişi balabançı, onun böyük oğlu Ağalar isə saz aşığı idi” (6, s. 276).

Əli Kərimov, Şəkili Ələfsər, Həsərət Hüseynov, Məhərrəm Mövsümov, Bəhrüz Zeynalov, Həsən Məhərrəmov, Əlicavad Cavadov, Nizami Allahverdiyev, Abbasqulu Nəcəfzadə və bir sıra başqa sənətkarlar balaban nəfəs musiqi alətinin çalğısı ilə xalq arasında böyük məhəbbət və ehtiram qazanmışlar.

Beləliklə, Azərbaycanın qədim nəfəs alətlərindən biri olan balabanın hazırlanma texnologiyası, etimologiyası, tanınmış ifaçıları və s. xüsusiyyətlərindən söhbət açmaqla bu aləti daha yaxından öyrənməyə çalışdıq.

Ədəbiyyat:

1. Hacıbəyov Ü. Əsərləri. c. 2. B.: Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1965. Məqalələr: “Vəzifəyi-musiqimizə aid məsələlər”, s. 199; “Azərbaycanda musiqi aləti”, s. 204; “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər”, s. 215; “Şərq musiqi və Qərb musiqi aləti”, s. 226; “Azərbaycanda musiqi tərəqqisi”, s. 239; “Sovet operasının yolları”, s. 316.
2. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq – orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
3. Kərimov M. Nəfəsli çalğı alətləri. “Mədəni-Maarif”. Elmi, metodiki, publisistik jurnal, 2005, № 5, s. 47-48.
4. Quliyev O. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri. B.: Işıq, 1980, 84 s.

5. Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). B.: Azərnəşr. 2006, 544 s.
6. Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. "Misilsiz xəzinə". B.: Yazıçı, 1985, 480 s.
7. Nəcəfzadə A. Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqonoloji-tarixi tədqiqat). B.: MBM, 2010, 280 s.

Ельшад Джаббаров

**Азербайджанский национальный музыкальный
инструмент балабан**

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена азербайджанскому национальному музыкальному инструменту балабан. Автор анализирует техническо-физические данные и художественно-акустические особенности древнего музыкального инструмента балабан.

Ключевые слова: *балабан, духовые инструменты, аэрофонные, этимология*

Elshad Cabbarov

Azerbaijani National Musical Instrument balaban

SUMMARY

The paper is dedicated to Azerbaijani national musical instrument Balaban. The author analyses the technical-physical dimensions and artistic-acoustic peculiarities of the ancient musical instrument balaban which is popular in the Caucasus and Central Asia as well.

Key words: *balaban, wind instrument, aerofon, etymology*

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, professor Malik Quliyev;
dosent Abbasqulu Nəcəfzadə.

Siyavuş KƏRİMİ

Xalq artisti, professor

Fəxrəddin DADAŞOV

Xalq artisti, professor

Məmmədali MƏMMƏDOV

“Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi”

elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri

KAMANÇADA SƏS EFEKTİNİN YAXŞILAŞDIRILMASI

Açar sözlər: *dartı qüvvəsi, sıxılma, əyilmə, kiplik*

Kamança milli musiqi alətlərimiz sırasında ön sıralardan birini tutur. Bu alət uzun təkamül yolun keçərək, müəyyən dəyişikliklərə məruz qalıb, təkmilləşib, geniş ifa imkanlarına malik olub, bizim bu günki günümüzə qədər gəlib çatmışdır.

Qədim tarixi dövrlərlə bağlı olan bu alət orta əsrlərdə ansambl şəkilində çalınırdı.

1931-ci ildə dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən Xalq Çalğı Alətləri orkestri yarandı və orkestrin tərkibində tar, balaban, dəf, nağara alətləri ilə bərabər kamança musiqi aləti də daxil edildi.

Bu alətdə çalınan musiqi tardan səscə daha mükəmməl və insanın səsinə daha yaxındır. Elə bu şirinliyə görə xalqımız bu aləti çox sevmiş və bu gündə sevməkdədir.

AMK-nın yarandığı ilk günlərdən bu alət üzərində yeni islahatlar aparılmışdır.

AMK-nın “Milli Musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında aparılan uğurlu elmi-tədqiqat işləri öz bəhrəsini vermişdir.

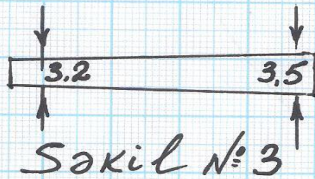
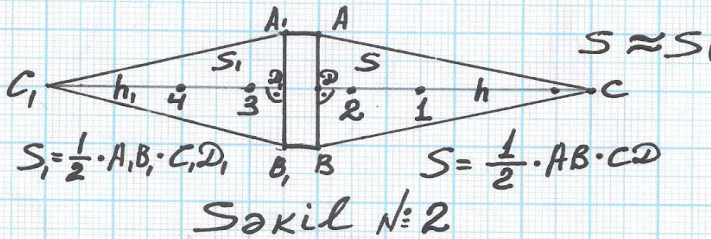
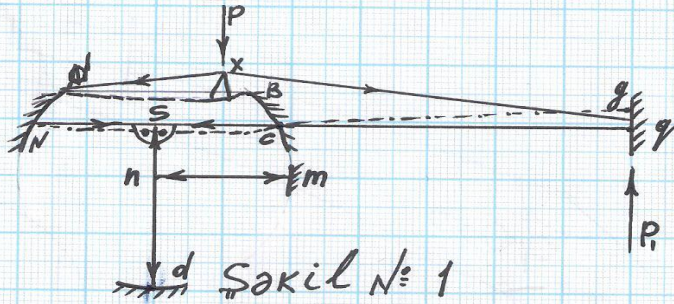
Belə ki, kamança hissələrində baş verən (simlərin dartı qüvvəsi nəticəsində) dartılma, sıxılma, əyilmə, sürüşmə və başqa qüvvələrini araşdıraraq.

1. Çanaq içində iç qolun şişin (NC) əyilmə ehtimalı
2. Simin dartı qüvvəsi (dxg)
3. Simin dartı qüvvəsi (dxg) nəticəsində xəreyə və çanağın üz dərisinə basqı qüvvəsi. (P)
4. Simgələrin dartı qüvvəsi (dxg) nəticəsində qolda yaranan deformasiya (gc) kamançada ifa zamanı simlərdə yaranan mexaniki dalğalar əvvəl xəreyə, sonra isə çanaq üzərindəki dəriyə ötürülür, bu mexanika dal-

ğaların bir hissəsi isə iç qola (şişə) ötürülür. Onu da qeyd etmək istəyirik ki, şiş mexaniki dalğaları həm N, c, həm də g nöqtələrindən qəbul edir. Bu proses çox geniş izaha ehtiyacı olduğundan gələcək elmi işlərimizdə həmin mövzuya müraciət edəcəyik. Şişə ötürülən mexaniki dalğaların amplitudası böyük və pərakəndə olduğundan musiqi alətinə stabil, gur, effektiv və təmiz səs almaq çətinləşir.

Kamançada səs effektini yaxşılaşdırmaq təmiz və stabil səsi əldə etmək məqsədilə laboratoriyada bir sıra elmi-tədqiqat işləri aparılmışdır:

- Şişdə yaranan pərakəndə mexaniki dalğaların tənzimlənməsi;
- Xərəyə düşən basqı qüvvələrinin simlər vasitəsi ilə balanslaşdırılması;
- Kamança qolunun diametrinin (kəllədən çanaq istiqamətində) böyüməsi (3,2-3,5 mm).



Çanağın ikitərəfli sıxılma qüvvələrindən azad edilməsi çanağın 2 tərəfli sıxılmasının qarşısını almaq üçün laboratoriyamızda bir sıra elmi-tədqiqat işləri aparılmışdır. Belə ki, şişi çanağa keçirtdikdən sonra yapışqanla onları bərkidirik ki, simlərin dartı qüvvəsi nəticəsində çanaq deformasiyaya uğramasın. Gərginlik nəticəsində şişin NC sahəsində deformasiyaya uğrayır. Simlərdə yaranan mexaniki dalğalar nəticəsində səs d nöqtəsindən N nöqtəsinə, B nöqtəsindən C nöqtəsinə və q nöqtəsindən c

nöqtəsinə ötürülür.

N, C və Q nöqtələri şişdə kip birləşdiyindən mexaniki dalğalar şişə sərbəst və itkisiz keçir, bu zaman şişdə simlərlə bərabər mexaniki dalğalar əmələ gəlir. Simlərdə yaranan mexaniki dalğalar xərək vasitəsilə kamança üzünə (dəriyə) ötürülür.

Şişdə yaranan mexaniki dalğalar isə sərbəst və nizamsız qalır. Bu dalğalardan səmərəli istifadə etmək məqsədi ilə NC şişində s nöqtəsindən çanağın ortasına SD səsötürücüsü yerləşdiririk. Bu zaman şişi kökləməyə ehtiyac duyulur. Səsötürücü palıd ağacından hazırlanması məqsədəuyğundur. Palıd ağacının səsötürmə qabiliyyəti 1 san 5000 metrdir.

Şişlə səsötürücü arasındakı bucaqlar $NSd < CSd$, ikinci səsötürücü nm-dir. Bu ötürücünün bir ucu n olmaqla sd səsötürücüsünə, m ucu isə çanağa söykənir. Belə konstruktiv dəyişiklik alətdə yaranan bütün mexaniki dalğalardan səmərəli istifadə etməyə imkan verir.

Kamança qolunun kəllədən çanaq istiqamətində genişlənməsi ifaçı üçün geniş imkanlar yaradır və kamança qolu üzərində simlər həm kəllə tərəfdə, həm də çanaq yaxınlığında qol üzərində simmetrik yerləşir (şəkil №3). Bu üsul tarda, udda, skripkada və başqa musiqi alətlərində istifadə edilir.

Qolun diametri 3,2 sm və 3,5 sm-dir. Kamançada səslənməyə təsir edən hissələrdən biri də xərəkdir (şəkil №2). Xərək 2 oturacaqdan ibarətdir. 1-ci oturacaq ACB, 2-ci oturacaq isə $A_1C_1B_1$ -dir. Birinci oturacaq üzərində 1-ci və 2-ci sim, ikinci oturacaq üzərində isə 3-cü və 4-cü simlər yerləşdirilir. 1-ci və 2-ci simlərin basqı qüvvəsi 3-cü və 4-cü simlərin basqı qüvvələrinə çox yaxın olduğundan ACB-nin sahəsi (s) = (s_1) $A_1C_1B_1$ S və S_1 xərək oturacaqlarının sahələridir.

Ayrı-ayrılıqda simlərin kamança kökündə dartı qüvvələri belədir.

1-ci sim - 9 kq; 2-ci sim - 6 kq; 3-cü sim - 8 kq; 4-cü sim - 8 kq;

1-ci sim + 2-ci sim = 15 kq; 3-cü sim + 4 sim = 16 kq

Kamançanın üz dərisinin qalınlığı stabil olmadığından xərəyin s_1 və s sahələrinin konkret kvadratını hesablamaq mümkün olmur. Bu səbədən kamançaya xərəyi seçim yolu ilə əldə etmək lazımdır.

Kamança aşxırlarının kökdən düşməsi üçün biz bir sıra məqalələrimizdə məlumat vermişik. Konstruktiv dəyişikliklər etdiyimiz bu alətdə həmin aşxırlardan istifadə etdik.

Kamançada tətbiq olunan bu konstruktiv dəyişikliklər nəticəsində kamançada stabil və təmiz səsin əldə olunmasına gətirib çıxartmışdır.

Bu konstruksiyada bir neçə kamança hazırlanmış və hər birində yüksək nəticədə əldə edilmişdir. İfaçı ekspert qismində aləti Əməkdar artist Munis Şərifov, Səid Rüstəmov adına xalq çalğı alətləri orkestrinin solisti Salman Əliyev, xalq artisti, professor Fəxrəddin Dadaşov və başqaları ifa edərək müsbət rəy bildirmişlər.



*Professor Fəxrəddin Dadaşov tələbələrində təkmilləşmiş
kamança haqqında məlumat verir.*

Birmənalı deyə bilərik ki, təqdim edilən konstruksiya ilə bu günə qədər kamança yığılmayıb.

Müəlliflər kamança və bas kamança üzərində elmi işlərini bundan sonra da davam etdirəcəklər.

Сиявуш Керими, Фахрaddin Дадашев, Мамедали Мамедов
Улучшение звукового эффекта каманчи

РЕЗЮМЕ

В этой статье автор отмечает как изменил конструкцию каманчи и добился улучшения звукового эффекта и удобного расположения инструмента для музыканта.

Ключевые слова: сжатие, согнутость, плотность.

Siyavush Kerimi, Fakhraddin Dadashov, Mammedali Mammadov
Improved sound effects kamancha

SUMMARY

The author is noticed new change of kemancha, is achieved a good effective sounds and comfortable location for musician.

Key words: solidity, curve, density

Rəyçi: professor Vaqif Əbdülqasımov.

Telman QƏNİYEV
Sənətşünaslıq namizədi, dosent

BAYATI ƏDƏBİ-POETİK JANRININ TÜRKİYƏ VƏ AZƏRBAYCAN HALAY-YALLILARINDA İSTİFADƏSİ

Açar sözlər: *Halay, yallı, bayatı, janr, poetika*

Bayatı ədəbi-poetik janrının tarixi çox qədimdir. Bu ədəbi janr qədim ədəbi mühitin təsiri altında əsasən, xalq arasında laylalar, nəğmələr və s. janrlarla bağlı olaraq Türk xalqlarının həyatında özünəməxsus yer tutmuşdur.

Qədim ozan sənətimizdə, sonralar isə aşiq sənətində də bayatı ədəbi-poetik janrına tez-tez rast gəlinir. Bayatı əsasən, türk xalqlarının həyat və məişətində yayılan və daha çox istifadə edilən ədəbi-poetik janr olmuşdur. Bayatı janrı mahnılarda istifadə edildiyi kimi «ağı» söyləmələrinin də əsasını təşkil etmişdir (1).

Qeyd etdiyimiz kimi bu ədəbi-poetik janr geniş ərazilərə yayılaraq əsasən, Türk xalqlarının yallı-halaylarında özünəməxsus yer tutmuşdur. Bu baxımdan həm Azərbaycan, həm də Türkiyənin müxtəlif ərazilərində mövcud olan halay-yallıları təhlil etmək, onların həm poetik, həm də lad-məqam xüsusiyyətlərini açıb göstərmək çox vacib şərtlərdəndir. Ümumiyyətlə, halay və yallıların icrası, rəqs edilməsi və oxunuşu zamanı «Yallıbaşı» və ya «halaybaşı» bu rəqsi və poetik vokal ifa oxunuşlarını həyata keçirir. Bu zaman başçının ifa və icrasına yallı-halay iştirakçıları təkrar edir. Yallı rəqsinin icrası prosesdə başçıya əsasən «ayaqçı» kömək edir (2).

Elə buna görə də Azərbaycan və Türkiyə Anadolu ərazisində mövcud olan yallı-halaylarda bayatı ədəbi-poetik janrının özünəməxsus qayda-da mövcud olması diqqət çəkir (3). Halay-yallıların vokal oxunuşu zamanı gəraylı, qoşma şəklində olan mənlərdən daha çox istifadə olunur. Lakin bayatı istifadə olunan halay-yallılar öz xüsusiyyəti baxımından daha vacib şərtləri özündə əks etdirir. Bu cəhətləri Azərbaycan ərazisində mövcud olan halaylarda da daha tez və aydın müşayiət etmək olur. Bu baxımdan Azərbaycanın Cənub bölgəsində xalqın həyat və məişətində daha tez-tez oxunan «Mübarək, ay mübarək» və «Lənkəran səhər oldu» halaylarına nəzər salaq:

Mübarək, ay mübarək

I bənd

Mübarək, ay mübarək
Bu gecə ay doğacaq,
Mübarək, ay mübarək
Cahillər oynayacaq
Mübarək, ay mübarək
Bir yaman qaynanam var,
Mübarək, ay mübarək
O, məni qoymayacaq.
Mübarək, ay mübarək

II bənd

Dolanar il yaz olar,
Mübarək, ay mübarək
Gecələr ayaz olar,
Mübarək, ay mübarək
Uzaqda qız sevənlər,
Mübarək, ay mübarək
Həmişə nasaz olar
Mübarək, ay mübarək
Mübarək, ay mübarək

III bənd

Ay qız tələs yoluna,
Mübarək, ay mübarək
Sığal ver öz telinə,
Mübarək, ay mübarək
Dəstə səni gözləyir,
Mübarək, ay mübarək
Tez ol min at belinə,
Mübarək, ay mübarək

Göründüyü kimi bu halayın poetik mətnində 3 bayatı bəndi istifadə edilmişdir. Hər bir bayatı misrasından sonra «mahnıbaşı» ifa edilir. Bu mətn intonasiya səslənmələri daxilində, melodiya əsaslanaraq ifa edilir.

Digər bir «Lənkəran səhər oldu» halay poetik mətni isə cəmi bir bəndə əsaslanır. Bu halayda istifadə olunan bayatının məzmununa nəzər salaq:

Lənkəran səhər oldu

Lənkəran səhər oldu
Na-nay, na-nay, nay, nay!
Yatmadım səhər oldu,
Na-nay, na-nay, nay, nay!
Sevinmək bir xoşbəxtlik,
Na-nay, na-nay, nay, nay!
Ayrılıq zəhər oldu,
Na-nay, na-nay, nay, nay!

Türkiyə Anadolu ərazisində isə bayatı üzərində oxunan halay-yallıların müxtəlif növlərinə rast gəlinir. Belə halay-yallılara «Dünya gözeli yarım», «Eylən yar eylen-eylen» halay-yallılarını və s. misal göstərə bilərik. Bu halay-yallıların hər ikisində əsasən, 2 bənd və bundan əlavə nəqarət şəklində halay iştirakçıları tərəfindən oxunub ifa edilən «mahnı başı»

öz əksini tapır. Bəndlər əsasən, «halaybaşı» tərəfindən solo şəkildə, nə-qarət isə ona cavab olaraq, dəyişmə şəkildə xor oxunuşu ilə təkrar olunur. Həmin halay-yallıların poetik mətnlərinə nəzər salaq:

Dünya gözeli yarım

Quşburnu dikənəyim
Kavak qazeli yarım,
Dünya gözeli yarım.

Dibinə dökənəyim,
Kavak qazeli yarım,
Dünya gözeli yarım.
Gözel gelsin toplansın
Kavak qazeli yarım,
Dünya gözeli yarım.
Çirkinə tökeneyim.
Kavak qazeli yarım,
Dünya gözeli yarım.
Quşburnu qırmızıdır
Kavak qazeli yarım,
Dünya gözeli yarım.
Yar ürek sızısıdır,
Kavak qazeli yarım,
Dünya gözeli yarım.
Sallanaraq gəlinlər
Kavak qazeli yarım,
Dünya gözeli yarım.
Deyin kimin qızıdır.
Kavak qazeli yarım,
Dünya gözeli yarım.

Eylen yar eylen-eylen

Eylen yar eylen-eylen,
Getme yar eylen-eylen.
İşter geyme üşürsün
Eylen yar eylen-eylen,
Getme yar eylen-eylen.
Gözəllikdə mehşursun
Eylen yar eylen-eylen,
Getme yar eylen-eylen.
Senin birke boyun var,
Eylen yar eylen-eylen,

Getme yar eylen-eylen.
 Yad ile qovuşursun.
 Eylen yar eylen-eylen,
 Getme yar eylen-eylen.
 Axşam gülü aşığı
 Eylen yar eylen-eylen,
 Getme yar eylen-eylen.
 Çiçəkler qartlışığı
 Eylen yar eylen-eylen,
 Getme yar eylen-eylen.
 Eger sevdiyim oğlan
 Eylen yar eylen-eylen,
 Getme yar eylen-eylen.
 Eller bayramlaşıyor
 Eylen yar eylen-eylen,
 Getme yar eylen-eylen.

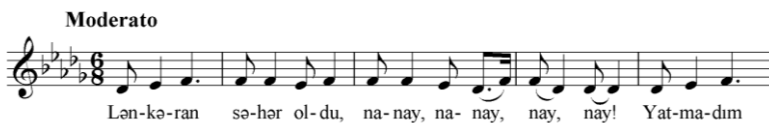
Maraqlı hallardan biri də odur ki, istər Azərbaycan, istərsə də Türkiyə ərazisində mövcud olan halaylar və yallı-halaylar əsasən, 7 hecalı bayatı üzərində qurulur. Məhz belə halay və yallı-halayların intonasiyalarından irəli gələn melodik quruluşu əsasən, 3, 4 və 5 səs həcmində olur. Bu intonasiyalar əsasən, şur intonasiyaları üzərində olub, şur məqamının səssirasına əsaslanır (4). Təbiidir ki, belə halda son intonasiya səsi mayədə təməmlənir.

Təhlil etdiyimiz Azərbaycanın Cənub bölgəsində mövcud olan «Mübarək, ay mübarək» və «Lənkəran səhər oldu» halayları 6/8, Türk Anadolu ərazisində mövcud olan «Dünya gözəli yarım» 6/8, «Eylen yar eylen-eylen» halay-yallısı isə 2/4 ölçüdədir. «Mübarək ay mübarək» və «Lənkəran səhər oldu» halaylarında melodik xətt 3 səsdən təşkil olunur.

Mübarək ay mübarək



Lənkəran səhər oldu



Türkiyə Anadolu ərazisində mövcud olan və oxunaraq rəqs edilən «Eylen yar eylen-eylen» halay-yallısının melodik xətti 4 səsdən, «Dünya gözeli yarım» halay-yallısının melodik xətti isə 5 səsdən ibarətdir. Belə səssıralarına üçlük, dördlük və beşlik səssırası kimi də baxmaq olar.

Dünya gözeli yarım

Andante Nota aldı: Telman Qəniyev 30.06.2012

Quş-bur-nu di - kə-nə - yim, Ka-vak qa-ze-
li ya - rim Dün-ya gö - ze - li ya - rim. Di-bi - nə tö - kə-nə - yim,

Eylen yar eylen eylen

Allegro Nota aldı: Telman Qəniyev 01.07.2012

Ey - len yar ey - len ey-len
Git-me dur ey - len ey-len İş-ler gey-me ü - şür-sün, Ey len yar ey - len ey-len

Bu prinsiplər özü-özlüyündə Azərbaycan və Türkiyə Anadolu ərazisində mövcud olan halay və yallıların oxşar və fərqli xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. Bu halay və yallıların məzmunu əsasən, sevgiyə, həyat eşqinə və s. mövzulara həsr olunur.

Ədəbiyyat:

1. Mikayılov Ş. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. B.: Maarif, 2000, 194 s.
2. İsayadə Ə., Məmmədov N. Azərbaycan xalq mahnıları və oyun havaları. B.: Elm, 1975, 100 s.
3. Тагиева С.Т. Обрядовая культура и музыкальный фольклор тюркских народов. Б.: ЭЛМ, 2007, 380 с.
4. Zöhrabov R. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 119 s.

Тельман Ганиев

Использование халай-яллы Турции и Азербайджана в литературно-поэтическом жанре - баяты

РЕЗЮМЕ

В этой статье говорится об использовании литературно-поэтического жанра «баяты» в танцах «Халай» и «Яллы» народов Азербайджана и Турции, а также ведется анализ этих жанров.

Ключевые слова: *«Халай», «Яллы», «баяты», жанр, поэтика*

Telman Ganiyev

**The using the halay-yalli in bayati the literatural – poetic
Janre of Turkey and Azerbaijan**

SUMMARY

This article says to the use of literary and poetic genre «Bayati» in dance «Halay» and «Yally» peoples of Azerbaijan and Turkey. Analyses musically in the use of this genre. Explains their similar and defferent features.

Key words: *Halay, yally, bayati, genre, poetic*

Rəyçilər: professor Akif Quliyev;

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Yaqut Seyidova

Möhlət MÜSLÜMOV
AMK-nın professoru
Malik QULİYEV
AMK-nın professoru

RAMİZ ZÖHRABOVUN “MUĞAM” KİTABININ MUSIQİŞÜNASLIQDA ROLU

Açar sözlər: *Ramiz Zöhrabov, muğam, musiqi tarixi*

Azərbaycan musiqi elmində xalq artisti, professor Ramiz Zöhrabovun adı hamıya yaxşı məlumdur. Musiqi mədəniyyətimizin inkişafı ilə bağlı respublikamızda keçirilən bütün simpoziumlar, müsabiqələrdə bu istedadlı alimin qiymətli fikirləri həmişə öndə səslənir. İncəsənətlə əlaqəli elə bir yüksək səviyyəli tədbir yoxdur ki, orada R.Zöhrabov münisflər heyətinin üzvü və ya sədri olmasın. Çoxşaxəli yaradıcılıq fəaliyyətinə malik olan musiqişünas-alim dərin zəkası ilə musiqi elmində öz sözünü demişdir. Gənc yaşlarından musiqi dünyasına qatılaraq elmi-tədqiqat işlərində fərdi yolunu seçə bilmişdir.

Ramiz Zöhrabov musiqi elmində və muğam sənətində çoxlu sayda dəyərli elmi tədqiqatları ilə tanınan musiqişünaslarımızdandır. Onun əsərləri musiqişünasların və eləcə də ifaçıların stolüstü kitabına çevrilmişdir. R.Zöhrabov pedaqoq və ictimai musiqi xadimi kimi də fəaliyyət göstərir. Onun maraqlı mühazirələri daim musiqi tədqiqatçıları üçün məktəb olmuşdur. Muğamla bağlı keçirilən müsabiqələrdə R.Zöhrabov daim diqqət mərkəzində olur. Maraqlı çıxışları, ifaçılara verdiyi tövsiyələri bütün dünya üzrə izlənən, geniş auditoriyaya malik olan müsabiqənin ssenarisinə canlanma gətirir.

Ramiz müəllim Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının “Bəstəkarlıq” fakültəsini də bitirərək bu sənətin sirlərinə yiyələnmişdir. Yəni alim olmaqla yanaşı, musiqi istedadını bəstəkarlıqda da sınamışdır. Musiqi əsərlərindən Kamança və fortepiano üçün “Monoloq”, Xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Laylay”, “Ərdəbil lövhələri” süitası, B.Vahabzadə, T.Müttəllibov, R.Əhmədzadə və başqa şairlərin sözlərinə mahnılar yazmışdır. Bir pedaqoq olaraq Ramiz müəllim bu günə qədər onlarla musiqişünasların yetişməsində əmək sərf etmişdir. Diplom işlərinə, magistr və nami-

zədlilik dissertasiyalarına bu gün də rəhbərlik edir. Onun tələbələri çağdaş musiqişünaslığımızın istedadlı alimləri olaraq musiqi elmi sahəsində xidmət göstərirlər.

R.Zöhrabovun elmi yaradıcılığının bir hissəsi təhsil və maarifçiliklə bağlıdır. O, Teleradio Verilişləri Şirkətində musiqiyə və onun ayrı-ayrı qollarına aid proqramlarda həm müəllif, həm də aparıcı kimi uzun illər iştirak etmişdir. “Bəstəkarlarımızın portreti”, “Sənətə həsr olunmuş ömür”, “Poeziya və musiqi”, “Romans axşamı”, “Muğam sənəti haqqında” bir sıra verilişləri tamaşaçıların estetik zövqünün tərbiyəsində mühüm rol oynayırdı.

R.Zöhrabov bəstəkar olaraq əsərlər yaratsa da, daha çox musiqişünas, daha doğrusu, muğamşünas-alim kimi çalışır. O, xalq və professional musiqiyə həsr olunmuş 20-dən artıq monoqrafiyanın, dərsliklərin, 300-dən artıq elmi, publisist məqalələrin müəllifidir. Onun yaradıcılığının əsasını muğamla bağlı tədqiqat işi təşkil edir. R.Zöhrabov görkəmli xanəndələrin ifasından 100 təsnif nümunəsini nota yazmış və onları ayrı-ayrılıqda təhlil etmişdir. Bununla yanaşı, 9 zərbi-muğamı partitura şəklində nota olaraq musiqi dilinin təhlilinə də xüsusi yer ayırmışdır. Bir sözlə, istedadlı alim şifahi-professional musiqinin demək olar ki, bütün janrlarını əhatə edən araşdırmaları ilə musiqişünaslığımızın səhifələrini zənginləşdirir. Bu səpkidə alimin “Azərbaycan muğamının nəzəri əsasları”, “Muğam”, “Çahargah muğamının nəzəri əsasları”, “Azərbaycan zərbi-muğamları”, “Azərbaycan təsnifləri”, “Şifahi ənənəli professional musiqi”, “Dəstgahda avaz. 12 muğam sistemi haqqında” (məqalə), “Rast ailəsindən olan muğamlar” (məqalə) və s. onlarla elmi işləri bu sahədə çalışan və gələcək tədqiqatlarını şifahi professional musiqiyə yönəldən gənc alimlərin yetişməsi üçün əhəmiyyətli mənbələrdir. R.Zöhrabov hər yeni tədqiqatında muğam sənətini daha geniş və ətraflı yönümdə təqdim edir.

“Muğam” kitabı isə bu sahədə demək olar ki, ensiklopedik nəşrdir. Bu əsər musiqişünaslarla yanaşı, muğam ifaçılarının (xanəndə və sazəndələrin) də böyük maraqla bəhrələndiyi elmi tədqiqat işidir. Musiqi sənətinin kamil nümunəsi olan muğamlara həsr olunmuş bu kitab Azərbaycan muğamlarının nəzəri cəhətdən öyrənilməsi yolunda müəllifin bizə bəxş etdiyi ərməğandır. Bununla yanaşı, bütün Şərq dünyasında mövcud olan şifahi ənənəli musiqiyə də elmi diqqətini yönəltmişdir. Bu məqaləmizin mövzusunı məhz “Muğam” kitabına aid etməkdə məqsəd adı çəkilən əsərin bu sahədə ilk nümunə, ilk monoqrafiya olmasıdır.

Ramiz müəllim Üzeyir Hacıbəylinin elmi-nəzəri baxışlarını nümunə tutaraq şifahi-professional musiqinin mürəkkəb janrı olan muğamı araşdırmaq kimi çətin və eyni zamanda hər zaman aktual mövzuya müraciət edir. Qeyd edək ki, “Muğam” kitabı yalnız musiqiçilərin deyil, musiqisəvərlərin də sevə-sevə oxuduğu kitabdır. Kitabın aydın, hər kəsin anlaya

biləcəyi dildə yazılması onun oxucu sayının hər zaman artmasına və kitabəhtiyac duyulmasına səbəbdir.

“Muğam” kitabı 1991-ci ildə Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı tərəfindən işıq üzü görmüşdür. Geniş oxucu kütləsi üçün nəzərdə tutulan bu kitabda ilk dəfə olaraq muğamlarla bağlı demək olar ki, bütün elmi açıqlamalar yer almışdır. Muğam-dəstgahlar, kiçik həcmli muğamlar, zərbi-muğamların səciyyəvi cəhətləri məhz bu elmi tədqiqat işində araşdırılır. Eyni zamanda Azərbaycan xalqının musiqi irsində muğamların yeri, bədii dəyəri müəyyənləşdirilir.

Kitab “Ön söz”, daha sonra “Giriş”lə başlayır. Müəllif muğamın tarixindən başlayaraq, başqa xalqlarda şifahi ənənəli professional musiqi janrı ilə onu (muğamı) müqayisə edir. Bu məqsədlə Yaxın və Orta Şərq xalqlarının şifahi-professional musiqi nümunələri haqqında ətraflı məlumat vermək daha məqsədəuyğun üsuldur. Öncə R.Zöhrabov şifahi ənənəli professional musiqi anlayışına aydınlıq gətirir: “Şifahi-professional musiqi yazısız ənənələrə əsaslanır. Bu inciləri hələ keçmiş əsrlərdə xalq musiqisi əsasında istedadlı ifaçılar-xanəndə və sazəndələr yaratmışlar. Əsrlər boyu püxtələşmiş muğam-dəstgahlar, zərb-muğamlar, təsnif və rənglər xanəndə və sazanda yaradıcılığının şifahi şəkildə nəsil-dən-nəslə ötürülərək püxtələşdirilmiş və əsrlər boyu inkişaf edərək rəngarəng janrlara malik musiqi irsi kimi formalaşmışdır. Şifahi ənənəyə əsaslanan musiqiyə bəzən klassik musiqi də deyirlər. Çünki o özündə milli klassik ənənələri əks etdirir” (1, s. 5-6).

Bununla yanaşı, müəllif şifahi-professional musiqinin ilk növləri olan “Nəva”, “Rah”, “Xosrovani” və başqa adların haqqında məlumat verərək onların tədricən müstəqil formalara keçməsinə qeyd edir. Özbək və tacik şaşmakomları, 12 uyğur mukamı, Hindistan raqası, 12 İran muğamlarını ayrı-ayrılıqda şərh edir. Şifahi-professional musiqiyə həsr edilmiş beynəlxalq simpoziumlarda Yaxın və Orta Şərq xalqlarının ənənəvi musiqi janrının müasir musiqi mədəniyyətində yerindən və əhəmiyyətindən də bəhs edilir.

“Muğamların öyrənilməsi tarixindən” başlıqlı bölmə isə muğamın tarixi ilə bağlı gərəкли bilgilərin əldə edilməsi üçün zəruri mənbədir. Burada Azərbaycan muğamının öyrənilməsi iki dövrə ayrılır. Qədim və müasir dövrdə musiqi traktatlarında ərəb və fars dillərindəki yazılarda musiqi elmi, musiqi yaradıcılığının nəzəri məsələləri tədqiq edilirdi. Ladməqam və ritm əsaslarına isə xüsusi yer ayrılırdı. IX əsrdən başlayaraq musiqi elmi Orta Asiya, İran və Ərəb nəzəriyyəçilərinin tədqiqat mərkəzində idi. Bu alimlər Əl-Kindi, Fərabî, Xorəzmi, İbn-Sina bir sıra traktatlarında musiqişünaslığın, daha doğrusu, muğamın tarixi ilə əlaqəli maraqlı araşdırmalar aparmışlar. Musiqi elminin inkişafında XIII əsr alimi Səfiəddin Urməvinin əvəzolunmaz xidmətləri olmuşdur. O, Şərq

ladlarının ciddi sistemini yaratmaqla musiqişünaslıqda lad nəzəriyyəsinin bünövrəsini qoymuşdur.

İlk dəfə olaraq muğam məsələləri Əbu Nəsr Fərabinin risalələrində öz əksini tapmışdır. “Musiqi haqqında böyük kitab” adlı risaləsində muğamın nəzəri əsaslarının öyrənilməsi yaşadığı dövrün və ümumiyyətlə, musiqişünaslıq elminin misilsiz tədqiqat işidir. Həm Şərqdə, həm də Avropada filosof, məşhur həkim, musiqi nəzəriyyəçisi Əbu Əli İbn Sina elmi fikrin çoxəsrli inkişafında böyük şəxsiyyət kimi tanınmışdır. İbn Sinanın “Şəfa kitabı” adlı ensiklopediyasından “Musiqi haqqında traktat” əsəri Fərabinin elmi fikirlərinin təsiri altında yazılaraq onun bir növ davamı sayılır.

Orta əsrlərdə görkəmli alim və şair kimi tanınan Əbdülqadir Marağayi də Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyətinə aid elmi araşdırmaları ilə tarixdə öz sözünü demişdir. “Məqasid-ül-əlhan” və “Came-ül-əlhan” əsərlərinin müəllifidir. Adları yuxarıda çəkilən alimlərlə yanaşı, R.Zöhrabov kitabında bir çox muğam bilicilərinin və onların əsərlərini ehtiva edən dəyərli fikirlər irəli sürür. Bunlar XV-XVII əsrlərdə yaşamış Əbdürrəhman Cami, Nəcməddin Kəvkabi, Dərviş Əli, Mirzəbəyın musiqi haqqında traktatlarıdır ki, bunlar da 12 muğam, 6 avaz, 24 şöbə müəllifin qeyd etdiyi kimi ümumi, bəsit şəkildə də olsa şərh olunur.

Şifahi-professional musiqinin əsas janrı olan muğamların öyrənilməsində yeni dövrü müəllif XIX əsrin ikinci yarısında yaşayıb-yaratmış alimlərin yaradıcılığından başladığını qeyd edir. Belə ki, ilk olaraq, biz Mir Möhsün Nəvvabın (1833-1918) adını və onun “Vüzuhil-ərqam” əsərini göstərə bilərik. M.M.Nəvvab Qarabaği dövrünün tanınmış ictimai xadimi, ensiklopedisti, şairi, rəssamı, nəqqaşı və xəttatı olmuşdur. O, Şuşa şəhərində boya-başa çatdıqdan sonra elə bütün ömrünü də bu gözəl məkanda keçirmişdir. Bu haqda R.Zöhrabovun yazdıqlarından sitat gətirmək istərdik: “O, Şuşada təşkil olunmuş “Məclisi-fəramuşan” və ya “Məclisixamuşan” şeir-musiqi məclisinin başçısı idi. Bu məclisdə məşhur xanəndələrdən Hacı Hüsü, Məşədi İsi, tarın “atası” sayılan Mirzə Sadıq Əsəd-oğlu, sonralar Məşədi Cəmil Əmirov, İslam Abdullayev, Cabbar Qaryağdıoğlu, Seyid Şuşinski və b. iştirak etmişlər. Nəvvab 100-ə qədər Qarabağ şairlərindən bəhs edən “Təzkireyi-Nəvvab” əsərinin müəllifidir” (1, s. 42).

Sonra müəllif “Vüzuhil-ərqam” elmi-tədqiqat əsərinin əhəmiyyətindən, muğamların həmin əsərdə şərh olunmasından, eyni zamanda musiqi alətləri, ifaçılıq xüsusiyyətləri, söz ilə musiqinin vəhdətindən məlumat verir. Ümumiyyətlə, M.M.Nəvvabın adı çəkilən risaləsi yalnız Azərbaycanın deyil, bütün Şərq ölkələrinin keçən yüzillikdə musiqi və muğam ifaçılığı kimi vacib məsələlərinə aydınlıq gətirən qiymətli əsərdir. Bu əsərdə Azərbaycan muğamlarının nəzəriyyəsinə aid, dəstgahların qurulu-

şu ilə bağlı məlumatlar musiqişünaslıq elmi üçün dəyərli mənbə sayılır.

Muğamların tarixinə həsr edilmiş bölmədə müəllif (Ramiz Zöhrabov) M.M.Nəvvabın muğamlara aid qurduğu cədvəldən də bəhs edir. Burada “Rast”, “Mahur”, “Şahnaz”, “Rəhavi”, “Çahargah” dəstgahlarının şöbə və guşələrindən ibarət nümunələr ardıcılığını da nəzərimizə çatdırır. Klassik musiqidən bizə 12 muğam, 24 şöbə, 48 guşə, 6 avaz məlumdur. Amma Nəvvabın təşkil etdiyi cədvəldə isə 6 avaz əvəzinə 15 avaz fikri yer alır. Bəlkə də, Orta əsrlərdən M.M.Nəvvabın yaşadığı XIX əsrə qədər baş verən dəyişikliklər nəticəsində Azərbaycan avazlarının sayı 15-ə qaldırılmışdır. Beləliklə, muğamların tədqiqatı Nəvvab yaradıcılığında mərkəzi yerlərdən birincisi olaraq ətraflı təhlil edilmişdir. Daha sonra görkəmli musiqişünas Ə.Bədəlbəylinin M.M.Nəvvabın “Vüzuhil-ərqam” əsəri ilə bağlı fikirlərini nəzərimizə çatdırır. Bu bölmədə müəllif dahi bəstəkarımız, alim-musiqişünas Ü.Hacıbəylinin elmi-nəzəri fikirlərini də buraya əlavə edir. Onun məqalə və çıxışlarında muğamın quruluşu, ifaçılıq xüsusiyyətləri haqqında məruzələrindən söz açır. Ü.Hacıbəylinin lad konsepsiyasının əhəmiyyətini bir daha vurğulayır. Bununla yanaşı, rus musiqişünasları V.Belyayevin və V.Vinoqradovun, Azərbaycanın görkəmli musiqişünas-alimi M.S.İsmayılovun şifahi-professional musiqi nümunəsi olan muğamlar haqqında araşdırmalarını da şərh edir, bəzi sitatlar gətirir. Eyni zamanda müəllif fərdi mülahizələrinə də müəyyən yer verir ki, bunlar da musiqişünaslığımız, daha doğrusu, muğamşünaslar üçün çox dəyərlidir.

Beləliklə, muğam haqqında elm çox geniş, həmçinin böyük yaradıcı zəhmət tələb edən sahədir. Muğam sənətinin tarixi, milli və üslubi cəhətləri hər dövrdə özünün tədqiqatına ehtiyac duyur. Bir çox istedadlı alimlərin bu sahədə tədqiqatları bu gün də davam edir. R.Zöhrabovun “Muğam” kitabının nəşri isə 20 ildən artıq olan əvvəlki illərə təsadüf etməsinə baxmayaraq, muğamın müxtəlif aspektlərdən araşdırılması işində ilk sənballı nümunə olaraq qalır. Bu məqaləni kitabın yalnız bir bölməsinə həsr etmişik. Çünki muğamla bağlı müəllif (R.Zöhrabov) tərəfindən çoxyönlü araşdırmalar “Muğam” kitabının daha bir neçə məqalə şəklində təhlilinə zəmin yaradır. Bütün tədqiqat işlərində bu kitab tarixi və nəzəri dəyərini saxlamaqla bizim üçün hər zaman müraciət edib, bəhrələnmə biləcəyimiz mənbə kimi qiymətlidir.

Ədəbiyyat:

1. R.Zöhrabov. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991.
2. Ü.Hacıbəyli. Əsərləri. II cild. B.: Yazıçı, 1985.

Мохлат Муслумов, Малик Гулиев
Роль книги Рамиза Зохрабова «Мугам» в музыковедении

РЕЗЮМЕ

Рамиз Зохрабов известен в музыкальной культуре Азербайджана как знаменитый ученый-музыковед, композитор, педагог и общественный деятель. Это статья посвящена роли его книги «Мугам».

Ключевые слова: *Рамиз Зохрабов, мугам, музыкальная история*

Mohlet Muslumov, Malik Guliyev
The role of book “Mugham” by Ramiz Zohrabov in musicology

SUMMARY

R. Zohrabov is recognized as a distinguished musician-scientist, a composer, a pedagogue and a public figure in Azerbaijan music culture. The book “Mugham” that he bestowed to mugham art is a valuable source in musical science. This article reveals the role of that book in musicology.

Key words: *Ramiz Zohrabov, mugham, music history*

Rəyçilər: AMK-nın dosenti Malik Mansurov;
AMK-nın müəllimi, musiqişünas Aynurə Abışova.

Malik MANSUROV
AMK-nın dosenti

MƏDƏNİYYƏTLƏRARASI ƏLAQƏLƏRİN İNKİŞAFINDA MUĞAMIN ROLU

Açar sözlər: *muğam, Qarabağ xanəndələri, Beynəlxalq festival*

Bu və ya digər ölkələrin inkişafının təməlinə iqtisadiyyat dursa da, dünyamızın gələcəyi mədəniyyətdən asılıdır. Əsrlər boyu hər xalq öz mədəniyyəti ilə tanınmış və seçilmişdir. Məhz mədəniyyət millətləri bir-birindən fərqləndirən, eyni zamanda onlar arasında rabitə yaradan xəzinədir. Zəngin mədəni irs vasitəsilə müxtəlif formalı əlaqə prosesləri təşəkkül tapmışdır. Şərq mədəniyyətindən bəhrələnən xalqların isə ümumi cəhətləri vardır. Bunlar özünü daha çox musiqi anlamında göstərir.

Musiqi qarşılıqlı anlaşılmaya nail olmağın ən yaxşı vasitəsidir. Hər xalqın mədəniyyətində özünəməxsus xüsusiyyətlər nəsildən-nəsilə keçərək qorunub saxlanılır. Mədəniyyət və incəsənət sahəsində müştərək cəhətlər olmasına baxmayaraq, musiqi sənəti öz parlaq milli xüsusiyyətləri ilə seçilərək xalq arasında geniş yayılmışdır. Musiqi sənəti əsrlər boyu təkmilləşərək, cilalanaraq, özünəməxsus bir inkişaf yolu keçərək bu gün özünün ən yüksək səviyyəsinə çatmışdır.

Bir-birindən fərqli ənənələrə malik müxtəlif xalqların muğam ətrafında birləşməsi XXI əsrin əvvəllərində bu sənətin qorunması və inkişafı üçün mühüm mərhələdir. Muğam fəlsəfi və ədəbi zəmində təşəkkül tapan bir musiqidir.

Muğam milli varlığımızın, həyatımızın ayrılmaz hissəsidir. Muğam insanın daxili aləmini, hiss və həyəcanlarını, sevinc və kədərini mükəmməl şəkildə ifadə etmək qüdrətinə malik olan sənət incisidir. Onu heç bir başqa sənət növü ilə müqayisə etmək olmaz. Bu sirli aləm xalqımızın tarixi qədimliyinin, mənəvi böyüklüyünün, humanist keyfiyyətlərinin, bədii təfəkkür zənginliyinin təəcəssümüdür. Dünya mədəniyyətinin şah əsəri olan muğamın qiymətini hər zaman uca tutmaq, onu yaşatmaq və təbliğ etmək vacibdir.

Nəsillərin yaddaşının məhsulu məhz muğam dediyimiz musiqi əsərinin mürəkkəb kompozisiyasında yaşayır. Muğam – dərin ümmandır, dəryadır. Muğam söz-sənət dünyamıza qayıdışın ən bariz nümunəsidir. Ulu

muğam sənətimizin son yüzillikdə ustad xanəndə və sazəndələrin sayəsində öz mövcudluğunu digər musiqi nümunələri ilə rəqabətdə qoruyub saxlamışdır.

Musiqi ümumbəşər dil, ümumbəşər mədəniyyətdir. Muğam isə şifahi yaradıcılıq nümunəsi olaraq, bütün ölkələrin dəstəyinə ehtiyac duyur. Muğam bir-birinə yaxın olan və eyni zamanda bir-birindən çox fərqlənən xalqların mədəni əlaqələrinin genişlənməsində mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu barədə görkəmli musiqişünas-alim, muğamın sənət olaraq araşdırıcısı, “Muğam” kitabının müəllifi professor Ramiz Zöhrabovun sitatı olduqca dəyərlidir: “Şifahi-professional musiqisinin şifahi ənənəyə əsaslanan bir mərkəzi janrı var ki, o da müxtəlif regionlarda yaşayan xalqlarda müxtəlif adlar daşıyır. Ərəblər və türklərdə makam, azərbaycanlılarda muğam, tacik və özbəklərdə makom, uyğurlarda mukam, iranlılarda dəstgah, hindlilərdə raqa, yaponlarda qaqaku, indoneziyalılarda patet, qazaxlarda küy, qırğızlarda kü və i. a. adlanır” (1, s. 11).

Azərbaycan muğamı YUNESKO-nun qərarı ilə dünya mədəniyyətinin misilsiz dəyərə malik, mənəvi sərvətləri sırasına daxil edilmişdir. Xalqımız əsrlər boyu bu mədəniyyət incisini uca tutaraq, onu yaddaşlarda, qəlblərdə yaşadır. Muğam sənət növü kimi nəsil-dən-nəslə keçərək, bu gün də Azərbaycanda yaşayır, qorunur, inkişaf edir. Görkəmli muğam ustalarımızın məharəti, biliyi sayəsində bu sənət gənc nəslə ötürülür. Azərbaycan xalqını və onun mədəniyyətini muğamsız təsəvvür etmək mümkün deyil.

Azərbaycanda muğamlar həm vokal-instrumental, həm də instrumental şəkildə təbliğ olunur. Muğam eyni zamanda bəstəkarlar üçün də yaradıcılıq mənbəyidir. Onlar klassik ənənələrə əsaslansalar da, ilham mənbəyi kimi yaradıcılıq axtarışlarını və interpretasiyalarını məhz muğam üstündə təqdim etməyə çalışırlar. Bu da onların uğurlu çalışmalarının bəhrəsidir. Milli ruhda səsləndirilən orijinal bəstəkar əsərləri yeni nəslin musiqi zövqünün formalaşmasında böyük rol oynayır.

Bütün zaman kəsiklərində muğam parlaq, zəngin fikir və obrazlarla yanaşı getmişdir. Bu günümüzdə isə özünün ən yüksək zirvəsinə və dəyərinə nail olmuşdur. Əlbəttə, muğam həmişə həyatımızın, mədəniyyətimizin ayrılmaz hissəsi olsa da, müəyyən dövrlərdə bir qədər ona layiq olan diqqətdən kənarda qalmışdı. Məhz YUNESKO və İSESCO -nun xoşməramlı səfiri, Heydər Əliyev Fondunun prezidenti, millət vəkili, Respublikanın birinci xanımı Mehriban Əliyevanın təşəbbüsü nəticəsində Azərbaycan muğamına nəinki Vətənimizdə yüksək qiymət verildi, hətta bütün dünya bu xəzinəmizin zəngin bir dərya olduğunun şahidi oldu. Buna səbəb isə bir neçə il öncə işıq üzü görmüş “Qarabağ xanəndələri” albomu, Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin inşası, eyni zamanda vaxtaşırı “Muğam gecələri”nin təşkil olunması, keçirilən muğam müsabiqələri və beynəl-

xalq muğam festivalları olmuşdur.

2005-ci ildə keçirilən ilk televiziya muğam müsabiqəsi istedadlı gənclərin üzə çıxarılması işində öz səmərəsini göstərdi. Bu müvəffəqiyyətli layihə 2 il sonra 2007-ci ildə daha möhtəşəm şəkildə uğurla davam etdirildi. Qocaman muğam ustadlarının iştirakı ilə ərsəyə gələn bu layihə bir daha sübut etdi ki, Azərbaycan xalqı muğamsevər xalqdır. Onun incə musiqi duyumu, zəngin və yeni boğazlara malik gəncləri yetişir. Mədəniyyətimizin təbliği üçün bu gənclərə uzadılan doğma əl onlara muğam kimi dərin sənət nümunəsini yaşatmaq fürsəti verdi. Təkcə Azərbaycan xalqı deyil, həmçinin televiziya vasitəsilə bir sıra xarici dövlətlər bu əsrarəngiz sənət aləminin sehrilə yaşadılar.

Muğam aləminin zənginliyi eyni zamanda xalqın dərin zəkasından xəbər verir. Çoxmilyonlu tamaşaçı rəğbəti qazanan muğam müsabiqələrinin xoş sədələri uzaq ölkələrə də sürətlə yayıldı. ABŞ, Türkiyə, Kanada, İran, Rusiya və başqa dövlətlərdə yaşayan sənətsevərlər də böyük həvəslə silsilə ustad dərslərinə çevrilmiş müsabiqə-konsertlərini izləməyə başladılar. Tamaşaçılar gözəl səslər sorağındaykən ifaçılar haqqında münasibətlərini də müxtəlif yollarla çatdırmağı özlərinə borc bilirdilər. Bu faktın özü artıq sonralar keçiriləcək beynəlxalq səviyyəli muğam festivalının özülünü qoymuşdu. Keçirilən muğam müsabiqələrinin video yazıları, müsabiqə iştirakçılarının və qaliblərinin ifalarından ibarət işıq üzü görən CD-lər bu layihənin tarixlərin yaddaşına yazılması üçün əyani vasitə kimi təqdim olundu. Heydər Əliyev Fondunun klassik muğamlarımızın gənc nəsillərə çatdırılması yolunda atdığı addımlar əvəzolunmazdır.

Doğrudur, muğam musiqi yönümlü təhsil ocaqlarında – Azərbaycan Milli Konservatoriyasında, Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində, musiqi və incəsənət məktəblərində artıq neçə illərdir ki, tədris olunur. Lakin geniş dinləyici kütləsində muğam ifaçılığına olan maraq məhz respublikamızda keçirilən muğam müsabiqələrindən sonra artdı, daha çox dinlənilib, qavranılaraq dərk edildi. Bu tarixi hadisələr muğamın beynəlxalq səviyyədə sevilməsinə səbəb oldu.

Böyük İslam mədəniyyətinin mərkəzi olan Azərbaycanın paytaxtı Bakı şəhəri ulu sənət nümunəsinin tanınması və təbliği üçün dünya musiqiçilərini, muğamsevərləri qoynuna aldı. Artıq ənənəyə çevrilən “Beynəlxalq muğam festival”ları buna zəmin yaratdı.

Mədəniyyətlərarası əlaqələrin inkişafında 2009 və 2011-ci illərdə Azərbaycanda keçirilən Beynəlxalq “Muğam aləmi” festivalı və simpoziumu isə Şərqi ənənəvi musiqisinə həsr olunmuş dünya miqyaslı ən yaxşı və uğurlu layihələrdən biri kimi qiymətləndirilir. Festival günlərində Azərbaycan muğamı ilə yanaşı, İran dəstgahları, Özbək və Tacik şaşmakomları, İraq makamları, Türk makamları, Uyğur və Türkmən mukamlarını dinləmək imkanı yaranmışdı. Azərbaycanda keçirilən muğam müs-

biqələri ənənəvi Şərq musiqisinin yaradıcı və təbliğ edənlərini sanki cəzibə qüvvəsi ilə Bakıya cəlb etdi. İspaniyadan tutmuş Çinə qədər mövcud olan müxtəlif mədəniyyətlərin təmsilçiləri buraya gəlmişdirlər. Müxtəlif tembr, səs, diapazonuna malik olan ifaçılar, onların təqdimatında səslənən rəngarəng musiqi nümunələri nəsillərin qırılmaz ənənələrinin təcəssümünü nümayiş etdirirdi.

Xəzər dənizi sahilində ucalan Beynəlxalq Muğam Mərkəzi dünyanın bir çox musiqiçilərini toplayaraq, onların yüksək ustalığını və nailiyyətlərini nümayiş etdirmək üçün nəzərdə tutulmuşdu. Bu tikinti abidəsinin giriş hissəsində Azərbaycan milli mədəniyyətinin tanınmış nümayəndələrinin büstləri xalqımızın görkəmli simalarının qonaqlara tanıtılması üçün gözəl düşünülmüşdür. Foyedə isə qədim milli musiqi alətlərimizdən ibarət kolleksiya təşkil olunmuşdur. Müasirliklə milli dəyərlərin sintezi layihəsi əsasında inşa edilən Muğam Mərkəzi ümumilikdə Azərbaycanın tarixi irsinə, zəngin musiqi mədəniyyətinə, milli köklərimizə göstərilən dəyərin sübutudur.

Beynəlxalq “Muğam aləmi” festivalı və simpoziumunda muğam haqqında dəyərli mühazirə və çıxışlara da mühüm yer verilmişdir. Beynəlxalq Elmi Simpoziumda Azərbaycan muğamının müasir dünyada tanınması ilə yanaşı, ümumilikdə, muğam-məqam mədəniyyəti ilə bağlı səsləndirilən çıxışlar muğamların təbliği işində yeni ideyalar irəli sürmək imkanı yaratdı. Yeni problemlərin qoyulması və onların həlli yolları simpoziumun əsas məqsədini təşkil edirdi. Muğamı həm tarixi-nəzəri, həm də fəlsəfi estetik nöqteyi-nəzərdən araşdıran alimlər bu sənət növünün aliliyini, dərin kökə malik olduğunu aşılamağa çalışırdılar. Müxtəlif ölkələri təmsil edən musiqişünasların fikirləri gələcək tədqiqatların bünövrəsini qoymaqla yanaşı, muğamın dünya mədəniyyətində rolunun daha düzgün dərk olunmasına xidmət edir.

Muğama həsr olunan sanballı müzakirələr, klassik və simfonik muğamların gözəl ifaları, beynəlxalq muğam müsabiqəsi qaliblərinin parlaq çıxışları, məşhur musiqiçilərin konsertləri qədim və həmişəyaşar muğam sənətinin bütün zənginliyini nümayiş etdirməklə festival proqramını həm rəngarəng, həm də unudulmaz etmişdir.

Bu kimi müsabiqə, festival və simpoziumların keçirilməsi muğamın yayıldığı geniş məkandan alim və musiqiçilərin bir yerə toplanması, bəşəriyyətin qeyri-maddi irsinin bu nadir incisinin qorunması işinə yeni təkan verəcək və mədəniyyətlərarası dialoqun inkişafına xidmət göstərəcəkdir. XXI əsrin əvvəllərində muğam sənətinin qorunması və inkişafı üçün yeni mərhələ – Beynəlxalq Muğam Festivalı musiqi tarixinə qızıl hərflərlə yazıldı.

Beynəlxalq Muğam Festivalı musiqi sənətinin müxtəlif üslub və janrlarını əhatə edərək irimiqyaslı və rəngarəng proqramla geniş dinləyici au-

ditoriyasının böyük marağına səbəb olmuşdur. Proqram çərçivəsində simfonik, xor və caz musiqisindən ibarət konsertlər və opera tamaşaları da mühüm yer tuturdu. Bu da məhz bünövrəsi muğam olan sənət nümunələrinin səsləndirmək imkanı yaratdı.

Beləliklə, bəşəriyyətin musiqi mədəniyyətinin incisi olan muğam onunla təmasda olmaq möcüzəsi yaratdı. Bu sehrin təsiri ilə yaşayaraq, bütün dünya muğamsevərləri üzümüzə gələn yeni 2013-cü ildə yenidən Bakıda toplaşaraq zənginləşən muğam sənətinin canlı nəfəsini hiss edə-cəklər. İnanırıq ki, keçirilən Beynəlxalq muğam festivalları Azərbaycanın yüksək səviyyədə olan muğam mədəniyyətini bütün dünyaya bəyan edir. Bunun bir ənənə kimi yaşanması və inkişafı mədəniyyətlərarası əlaqələrin inkişafına doğru atılan ən mühüm addım kimi qiymətləndirilir.

Ədəbiyyat:

1. Ramiz Zöhrabov. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991.
2. "Muğam" jurnalı. // 3/2009.

Малик Мансуров

Роль мугама в развитии межкультурных отношений

РЕЗЮМЕ

Мугам вошел в число шедевров нематериального наследия многовековой истории Азербайджана. Мугам как синтетический вид искусства опирается на Азербайджанскую классическую поэзию. В этой статье мы решили акцентировать роль мугама в развитии межкультурных отношений.

Ключевые слова: *мугам, ханенде Карабаха, международный фестиваль*

Malik Mansurov

The role of mugham in the development of intercultural relationship

SUMMARY

Mugham is now included in the list of intangible heritage of the centuries-old Azerbaijan history. As a synthetic art, mugham is based on Azerbaijani classical poetry. In this article we decided highlight the role of mugham in the development of intercultural relationship.

Key words: *mugham, khanandas of Garabagh, international festival*

Rəyçilər: professor Malik Quliyev; dosent Rafiq Musazadə.

Vamiq MƏMMƏDƏLİYEV

AMK-nın dosenti

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ

sənətşünaslıq namizədi, dosent

“SEGHAH” MUĞAMI VƏ ONUN VARIANTLARI

Açar sözlər: “Segah” muğamı, ədəbi mənbələr, “Segah”ın variantları, etimologiyası, morfologiyası

“Segah” Azərbaycanın ən qədim muğamlarından biridir. Orta əsrlərdə yazılmış risalələrdə onun adına şöbə şəklində rast gəlirik. Azərbaycanın dahi musiqişünas-alimi Əbdülqadir Marağalı (1353-1435) təqdim etdiyi 24 şöbədən ikincisini “Segah”ın adını qeyd edir. Görkəmli xanəndə, müğənni, musiqi nəzəriyyəsi və tarixi üzrə alim, 1611-1642-ci illərdə Mavə-rənnəhrin hakimi İmamqulu xanın saray musiqiçisi (cəng, setar, santurun mahir ifaçısı) olmuş Dərviş Əli Cəngi də “Segah”ın muğam şöbələrinin arasında ikincisi olduğunu yazır.

Hazırda “Segah” Azərbaycan musiqisinin 7 əsas muğamından biridir, həmçinin eyniadlı məqam mövcuddur.

“Segah” – farsca “se” üç, “gah” isə yer, məkan, mövqe və ya səs, ün mənalarını bildirir.

Orta əsrlərdə ifa olunan “Segah”ın adı klassik ədəbiyyatda da çəkilir. İmadəddin Nəsimi (1369-1417), Qasım bəy Zakir (1784-1857) şeirlərində “Segah” muğamını vəsf etmişlər.

İ.Nəsimi bir qəzəlində “Üşşaq”, “Novruz”, “Rast”, “Hüseyni”, “Çahargah”, “Büzürgi”, “Kuçik”, “Tənnaz”, “Zəngülə”, “Hicaz”, “Sifahan” (“İsfahan”), “Əraq”, “Rəhavi”, “Hisar”, “Mübarğə” (“Mübərriqə”), “Müxalif”, “Şahnaz”, “Şur” muğamları ilə yanaşı, “Segah”ın da adını çəkir.

Həsrət yaşı hər ləhzə qılır bənzimizi saz,

Bu pərdədə kim, nəsnə bizə olmadı qəmsaz.

“Üşşaq” meyindən qılalı işrəti – “Novruz”,

Ta “Rast” gələ cəngi – “Hüseyni”də sərəfraz.

Ba “Çargah”i lütf qıl, ey hüsnü “Büzürgi”,

“Kuçik” dəhənindən bizə, ey dilbəri – “Tənnaz”.

“Zəngülə”sifət nalə qılam zar “Segah”a,

Çün əzmi – “Hicaz” eyləyə məhbubi-xoşavaz.

Ahəngi – **“Sifahan”** qılır ol nami – **“Əraq”**i,
“Rəhavi” yolunda yenə canım qıla pərvaz.
Könlümü **“Hisar”** eylədi ol ruhi – **“Mübarğə”**,
Gəl olma **“Müxalif”** bizə, ey dilbəri – **“Şəhnaz”**.
Çün **“Şur”**ə gəlib eşq sözün qıla Nəsimi,
Şövkündən anın cuşə gəlir Sədiyi-Şiraz (1, s. 73).

Q.Zakir bir sıra çalğı alətlərini (ney, çəng, dəf, tar) və muğamlarımızı (**“Rast”**, **“Nəva”**, **“Aşuran”**, **“Ovc”**, **“Dügah”**, **“Segah”**, **“Azərbaycan”**, **“Hicaz”**, **“Nişapur”**, **“Mülki-İraq”**) vəsf edir:

Həm mütribü ney, çəngü dəfü tar ələ düşməz,
Tut **“Rast”**, **“Nəva”**nı.
Dünyadə həyatın nə qədər var ələ düşməz,
Çaldır **“Aşuran”**ı.
Çün dövr müxalifdi digərbar ələ düşməz,
Çək **“Ovc”**ə sədanı.
“Dügah”, **“Segah”**, iç meyi, təkrar ələ düşməz,
Gərm eylə həvanı.
“Hicaz”ü – şəfabəxş, xoşətvər ələ düşməz,
Çün əhli-Aranı.
Axtarmaq ilə mövsümi-gülzar ələ düşməz,
“Azərbaycan”ı.
“Hicaz”ü, **“Nişapur”**ə onu eyləmə həmta,
Həm **“Mülki-İraq”**ə (2, s. 325-326).

Müasir dövrdə tədris proqramlarında **“Segah”** muğamının dəstgah şəklində bir sıra variantlarına rast gəlirik: **“Mirzə Hüseyn segahı”**, **“Xaric segah”**, **“Zabul segah”**.

Lakin **“Segah”**ın musiqiçilər arasında geniş yayılan və muğam proqramlarında əksini tapmayan fərqli növləri də var: **“Haşım segahı”**, **“Hüseynqulu segahı”**, **“Habil segahı”**, **“Orta segah”**, **“Yetim segah”**, yaxud **“Yalxın segah”** və s. qeyd etmək olar.

Muğam sənətində **“Segah”**lar müxtəlif tonallıqlarda ifa olunur. Məsələn, tar ifaçılığında **“Mirzə Hüseyn segahı”** **“lya”** mayəli, **“Orta segah”** **“mi”** mayəli, **“Xaric segah”** **“si”** mayəli, **“Yetim segah”** **“lya”** mayəli, **“Haşım segahı”** **“sol”** mayəli, **“Habil segahı”** **“re”** mayəli, **“Zabul segah”** **“mi”** mayəli, **“Hüseynqulu segahı”** **“sol”** mayəli segahdır.

Adları qeyd olunan muğamlardan yalnız **“Habil segahı”** instrumental şəkildə ifa olunur. **“Çoban bayatı”** kimi bu muğamın da heç bir şöbə, yaxud guşəsi yoxdur. Digər **“Segah”**lar isə həm instrumental, həm də vokal-instrumental şəkildə səsləndirilir.

Dinləyicidə **“Segah”**ın qeyd olunan bütün növləri (**“Mirzə Hüseyn segahı”**, **“Orta segah”**, **“Xaric segah”**, **“Haşım segahı”**, **“Hüseynqulu segahı”**, **“Habil segahı”**, **“Zabul segah”**, **“Yetim segah”**, yaxud **“Yalxın segahı”**).

h”) sevgi, məhəbbət, eşq hissləri oyadır.

Bəzən el musiqiçiləri arasında işlədilən “Ağ segah” deyiminə də rast gəlirik. “Ağ segah” ayrıca muğam, yaxud dəstgah şəklində ifa olunmur. Sadəcə tarın ağ (açıq) telində, yəni “do” (fortepianoda “si”) səsində ifa edildiyindən bu, “Ağ segah” adlanır. Ağ sözü bura tarzənlərin dilindən keçmişdir. Onlar bu növ “Segah”ı tarın ağ, birinci cüt açıq telində (yəni “do” mayəli) çaldıqlarından onu “Ağ segah” adlandırmışlar. Dilimizdə “ağ” bir sıra sözlərlə birləşərək fərqli mənaları bildirir: “ağ tel”, “ağ səs”, “ağ su”, “ağ eləmə” və s.

Akademik Vəsim Məmmədəliyevin bildirdiyinə görə “Çahargah”da – “Mənsuriyyə” zərbi muğamında kiçik epizod olan “Məxlut-segah” bəzi ifaçılar “Ağ segah” da deyirlər.

“Segah” muğamının bir növü olan “Hüseynqulu segahı” dəstgah şəklində ifa olunmur. Xanəndə, xalq artisti Hüseynqulu Sarablı (1879-1945) segah məqamında olan şöbəni özünəməxsus şəkildə ifa etdiyindən, sonralar onun şəninə “Hüseynqulu segahı” deyimi yarandı. Bu muğam tarda “sol” (fortepianoda “fa diyez”) mayəli segah məqamında ifa edilir.

“Qobustan” jurnalında “Muğamın “Habili” və “Habilsayağı” variantları” adlı məqalə dərc olunmuşdur (3, s. 50-52). Müəllif A.Nəcəfzadə məqalədə olduqca aktual bir məsələyə toxunmuşdur. Bəzi muğam şöbə və guşələrinin adları onu düzüb-qoşan sənətkarın (şairin, ifaçının) adı ilə tanınmışdır. Bu qəbildən olan “Baba Tahiri”, “Əbu-Əta”, “Hacı Dərvişi”, “Hacı Hüsni”, “Hacı Yuni”, “Haşım segahı”, “Hüseynqulu segahı”, “Molla Həci”, “Molla Nazi” və s. kimi muğamların adlarını qeyd edə bilərik. Müəllif məqaləsində “Habil segahı” və “Habilsayağı”nın bugünkü ifaçılıq sənətində geniş yayıldığını bildirir. O, haqlı olaraq bu muğamların tədris proqramlarında da əksini tapmasını arzulayır. Biz də bu fikirlərin tərəfdarıyıq (həmmüəllif – V.M.). İstər tədrisdə, istərsə də toyda-düyündə “Mənsuriyyə” ifa etdikdə “Habilsayağı”dan geniş istifadə edirik. “Habili” və “Habilsayağı” hansı muğamlardır? Bu barədə A.Nəcəfzadə yazır:

“Habili” (“Habil segahı”) – “Segah” muğamının çoxsaylı variantlarından biridir. Kamançada “si” (fortepianoya görə “do diyez”) səsində ifa olunur. Özünəməxsus tərzdə, qeyri-adi səsləndiyindən, bu növ “Segah”a onun yaradıcısı, dünyaşöhrətli kaman ifaçısı Habil Kamanın (Əliyev) adı əlavə edilmişdir. “Habil segahı” hələlik yalnız instrumental şəkildə ifa olunur və bu muğamın heç bir şöbə və guşəsi yoxdur. Amma “Habili”ni istənilən “Segah” dəstgahlarında ifa etmək mümkündür.

“Habilsayağı” – “Çahargah” dəstgahının sonunda “Mənsuriyyə” zərbi muğamında ifa edilən instrumental epizod belə adlanır. Xalq artisti, kamança ifaçısı Habil Əliyevin “Mənsuriyyə”də özünəməxsus tərzdə, ritmik çalarlarla çaldığı melodiya musiqiçilər tərəfindən “Habilsayağı” ad-

lanır (3, s. 50-52).

“Habil segahı”nı isə əsasən, kamança ifaçıları müxtəlif segahların tərkibində guşə kimi daha çox ifa edirlər.

Azərbaycanın müasir musiqisində çox istifadə edilən dəstgahlardan biri də “Mirzə Hüseyn segahı”dır.

“Mirzə Hüseyn segahı”nın tərkibi belədir: Bərdaşt (Manəndi-müxaliflə başlamaq), Bəm segah, Zil segah, Şikəste-yi-fars, Mübərriqə, Segaha qayıdış.

Qeyd edildiyi kimi, “Mirzə Hüseyn segahı” tarda “İya” (fortepianoda “sol diyez”) mayəli segah məqamında ifa olunur.

Folklorşünas, tanınmış ictimai xadim və dövlət xadimi Əlihüseyn Dağlının (1898-1981) qeydlərinə görə, “Mirzə Hüseyn segahı” şöbə şəklində Tiflisdə XIX əsrdə yaranmışdır (4, s. 124). Zaqafqaziya müftisi Mirzə Hüseyn Əfəndinin (1830-1917) şəninə “Zabul-segah”da ifa edildiyindən bu şöbə “Mirzə Hüseyn segahı” adlandırılıb. Virtuoz tarzən Mirzə Fərəc Rza oğlunun (1847-1927) tərtib etdiyi “Segah-Zabul” dəstgahının cədvəlində də bunun şahidi olur. “Segah-Zabul” dəstgahında “Mirzə Hüseyn segahı” şöbəsi “Müxalif”lə “Cövhəri” arasında ifa edilirmiş (5, s. 48). M.Fərəc “Orta Mahur”da da “Mirzə Hüseyn segahı”nın çalınıb-oxunduğunu bildirir (5, s. 50). Lakin görkəmli bəstəkar, alim və dirijor Əfrasiyab Bədəlbəyli (1907-1976) XVIII əsrdə yaşamış Azərbaycan xanəndəsi Mirzə Hüseynin “Segah” muğamını bu şəkildə ilk dəfə oxuduğunu və onun şərəfinə həmin muğam “Mirzə Hüseyn segahı” adlandırıldığını qeyd edir (6, s. 50). Hər halda bu muğam ilk yarandığında şöbə şəklində ifa olunmuş, daha sonra inkişaf etdirilərək müstəqil dəstgaha çevrilmişdir.

“Orta segah” – “Zabul-segah” dəstgahında ifa olunan şöbədir. Digər “Segah”larla müqayisədə tarin orta registrində ifa olunduğundan bu şöbəni “Orta segah” adlandırırlar.

“Rast” ailəsinə aid edilən muğamların III pərdəsində segah məqamı yaradılır. Məsələn, “sol” mayəli rast məqamında III pərdə “si” adlanır və bu səsdə “Xaric segah” ifa olunur. “Mahur”un III pərdəsi “mi”də “Orta segah”, “Orta Mahur”un III pərdəsi “İya”da “Mirzə Hüseyn segahı”, “Düghah”ın III pərdəsi “sol”da “Hüseynqulu segahı”, yaxud “Haşım segahı”, “Bayatı-Qacar”ın III pərdəsi “re”də isə “Habil segahı” ifa olunur.

“Segah-əcəm” (“Segahacem”) – XVII əsrdə qələmə alınmış anonim “Ruhpərvər” kitabında adı çəkilən makamlardan biridir (7, s. 62). Həmin mənbədə adında “əcəm” sözünü əks etdirən bir sıra digər muğamlara da rast gəlirik. Məsələn, “Düghah-əcəm”, “Hicaz-əcəm”, “Hüseyni-əcəm”, “İraq-əcəm”, “Novruz-əcəm”, “Rast-əcəm”, “Üzzal-əcəm”.

Adından göründüyü kimi, “Segah-əcəm” iki sözdən ibarətdir: “Segah” və “Əcəm”. Xatırladaq ki, “Segah-əcəm” termini Azərbaycanda işlədil-

mir. Digər xalqlar, xüsusən ərəblər “Segah-əcəm” dedikdə, “Segah” muğamının məhz Azərbaycan, yaxud İransayağı növünü nəzərdə tuturlar. Həqiqətən, “Ruhpərvər” kitabında adında “əcəm” sözü qeyd edilən muğamlar – “Düghah”, “Hicaz”, “Hüseyni”, “İraq”, “Novruz”, “Rast”, “Üz-zal” bu gün də Azərbaycanda dəstgah, şöbə, yaxud guşə şəklində geniş istifadə olunur.

“Yalxı segah” (yaxud “Yalxın segah”) – Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisində “Segah”ın bir variantıdır. Professor Məmməd-saleh İsmayılov (1912-1994) “Yalxın segahı”n I oktavanın “re” (fortepiano)ya görə “do diyez”) mayəli segah məqamında ifa olunduğunu bildirir (8, s. 62).

“Yalxı” sözü yanında başqa bir şey olmayan, yalnız, tək mənalarını bildirir. Görünür, burada heç bir digər şöbə və guşə ifa olunmadığından onu “Yalxı segah” adlandırıblar. “Yalxı” sözü bəzən “yalxın” kimi də tələffüz olunur.

Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisində **“Yetim segah”** muğamına bəzən “Kiçik segah” və ya “Səğir segah” da deyirlər.

Bu muğam “İya” kökündə ifa olunur. Filoloq, muğam bilicisi Ramiz Fəsehin (1939-2012) qeydlərinə görə, “Segah”ın yalnız bəm şöbələrini (“Mayə” və “Şikəsteyi-fars”) əhatə edib ifa olunduğu üçün “Yetim segah”a həm də “Səğir segah”, yəni “Kiçik segah” da deyirlər (9, s. 132).

“Yetim segah” “Manəndi-müxalif”lə başlayır və daha sonra əsl “Segah” ifa edilir. “Mirzə Hüseyn segahı” “Yetim segahı”n əsasında formalaşmışdır.

“Yetim” istilahi dilimizdə kifayət qədər anlaşılan ərəb sözüdür, mənası tək insan deməkdir. Əsasən, atasız (atadan yetim), anasız (anadan yetim), yaxud hər iki valideynini itirən kimsəsiz şəxsə yetim deyilir.

Bəhram Mansurov deyirdi ki: “Yetim kimsəsizə deyilir. Bu muğamın da ətrafında digər şöbə və guşələr yoxdur, təkdir. Ona görə də “Yetim segah” adlandırılıb”.

“Yetim segah” dinləyicidə kədərli əhval-ruhiyyə oyada biləcək üslubda ifa olunur.

“Segah”ın geniş yayılmış növlərindən biri də **“Zabul-segah”** dəstgahıdır. “Zabul-segah” dəstgahının müasir tərkibi belədir: Bərdəşt (Zabul, yaxud Manəndi-Hisarla başlanır), Mayə (Muyə), Bəm Manəndi-müxalif, Segah, Mübərriqə, Zil Zabul, Manəndi-Hisar (zildə), Zil Manəndi-müxalif, Zabul segaha qayıdış.

Muğam bilicisi Elxan Müzəffərova görə “Zabul-segah” dəstgahında “Bərdəşt”ın “Manəndi-Hisar” deyil, “Yədi-Hisar” adlanması daha düzgündür.

“Zabul” muğamına “Orta segah” əlavə edildikdən sonra yeni növ muğam – “Zabul-segah” yaranmışdır. “Zabul-segah” “Segah” ailəsinə aid

edilərək, “mi” (fortepianoda “re diyez”) mayəli segah məqamına əsaslanır və onun variantlarından sayılır.

Ə.Marağalının əsərlərində “Zabul”un adı çəkilir və onun “Segah” şöbəsinə bənzədiyi göstərilir. XIX əsrin muğam ifaçılığında “Zabul” müstəqil dəstgah olmuş və bu tərkibdə ifa edilmişdir: Bərdəşt, Mayə, Muyə, Manəndi-müxalif, Segah, Məxlut, Şikəsteyi-fars, Mübərriqə, Əraq, Yədi-Hisar, Aşiq-guş, Zabul.

Azərbaycanın müasir muğam ifaçılığında isə “Zabul” şöbə kimi “Zabul-segah” dəstgahında səsləndirilir.

Zabil İranda Sistan-Bəlucistan vilayətində şəhər adıdır və həmin şəhərin şərəfinə sənətkarlar “Zabil” muğamını yaradıblar. Sonralar bu söz tələffüzdə “Zabul”a çevrilmişdir.

Tanınmış alim, həkim, tarixçi və dövlət xadimi Rəşidəddin Fəzlullah Əbül Xeyr Həmədəni (1247-1318) “Mukatibat” əsərində Zabulun Qazanxan dövründə (XIII-XIV əsrlərdə) Əfqanıstanın bir şəhəri olduğunu qeyd edir. Ə.Dağlı Zabul şəhərinin Qazanxan dövründən də qabaq mövcudluğunu, bu şəhərdə çoxlu maarif ocağının olduğunu söyləyir. Bu ocaqlarda musiqi təlimləri keçirilir, eləcə də avazla oxumaq öyrədilmişdir.

“Segah-Zabul” – muğamı eyni ilə “Zabul-segah” kimi ifa olunur. Aralarındakı fərq başlanğıc şöbədən asılıdır. Dəstgah “Segah”la başlayanda “Segah-Zabul”, “Zabul”la başlayanda isə “Zabul-segah” adlanır. “Zabul-segah” tam, “Segah-Zabul” isə yarımdeştgahlar sırasına aid edilir.

M.Fərəcin tərtib etdiyi “Segah-Zabul” dəstgahı belə tərkibdədir: Mayə-Zabul, Zabul, Manəndi-müxalif, Müxalif, Mirzə Hüseyn segahı, Cövhəri, Segah-Zabul, Muyə, Hasar, Müxalif, Mənsuriyyə, Ruhül-ərvah, Zəmin-xara, Naley-i-zənburi, Pəhləvi, Hicaz, Şah Xətai, Rəhabənd, Sarəng, Zabul və Segah (5, s. 48).

Əlbəttə, bir məqalədə “Segah” və onun növləri haqqında ətraflı və geniş məlumat vermək qeyri-mümkündür. Lakin ifaçılıq təcrübəmizə əsaslanaraq oxuculara bu qədim muğam haqqında ən mühüm məlumatı verməyə çalışdıq. İnanırıq ki, təqdim edilən məqalə bu sahədə aparılacaq gələcək tədqiqatlarda gərəkli ola bilər.

Ədəbiyyat:

1. İ.Nəsimi. Seçilmiş əsərləri. İki cildə, I c. B.: Lider nəşriyyat, 2004.
2. Q.Zakir. Seçilmiş əsərləri. B.: Avrasiya Press, 2005.
3. Nəcəfzadə A.İ. Muğamın “Habili” və “Habilsayağı” variantları. // “Qobustan” jurnalı, № 1. B.: 2012.
4. Əlihüseyn Dağlı. Ozan Qaravəli (I kitab). B.: MBM, 2006 (kitab müəllifin AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunda C-1021/9974 şifrəsi ilə qorunan əlyazması əsasında Abbasqulu Nəcəfzadə tərəfindən tərtib edilib).

5. Rzayeva-Bağirova R.İ. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim. B.: İşıq, 1986.
6. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969.
7. “Ruhpərvər”. Bir XVII. Yüzyıl muzik teorisi kitabı (incələmə, araşdırma və şərhlər: S.Ağayeva, R.Uslu). Ankara, Genel Dağıtım Ürün Yayınları, 2008.
8. İsmayilov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: İşıq, 1984.
9. Ramiz Fəseh (Paşayev R.M.). Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi. B.: Çıraq, 2004.

**Вамиг Мамедалиев, Аббасгулу Наджафзаде
О мугаме “Сегях” и его вариантах**

РЕЗЮМЕ

В этой статье описаны этимология, виды, структура мугама “Сегях”. Указаны некоторые образцы произведений поэтов-классиков и описаны настроения вызываемые у слушателей при этом.

Ключевые слова: *мугам “Сегях”, литературные источники, варианты, этимология, морфология*

**Vamig Mammadaliyev, Abbasgulu Najafzadeh
About mugam “Segah” and their variants**

SUMMARY

This article is devoted to etymology, kinds, structure of the mugam “Segah”. The author is noticed some example of classical poets works and he also noticed the moods of this mugam to listeners.

Key words: *mugam “Segah”, literatural sources, variants, etimology, morfology*

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, AMK-nın professoru Malik Quliyev;
ADMİU-nun dosenti Gülağa Zeynalov.

Mənsur İBRAHİMOV
AMK-nın professoru

QARABAĞ MUĞAM MƏKTƏBİNİN İNKİŞAFINDA MUSİQİ MƏCLİSLƏRİNİN ROLU

Açar sözlər: *Qarabağ, Şuşa, muğam, muğam sənəti, musiqi sessiyaları*

Azərbaycan muğam tarixində və xanəndəlik sənətində məktəblərin tarixi-mədəni hadisə kimi rolu böyükdür. Muğam məktəblərinin mövcudluğu Azərbaycan muğam sənətinin və ifaçılığının çox qədim olduğunu sübut edir. Muğam sənətinin inkişafı üçün məktəblər real və zəruridir. Ustad ifaçıların və peşəkar sənətin mövcud olduğu mühitdə yaranan muğam məktəbləri bu sənətin təşəkkülü və formalaşması yolunda bütün dövrlərdə özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə seçilir. Azərbaycanın Bakı, Şamaxı, Qarabağ, Təbriz, Tiflis, Naxçıvan, Dərbənd kimi muğam məktəbləri var. Bunlardan üçü – Bakı, Şamaxı və Qarabağ ifaçılıq məktəbləri daha çox tanınmışdır. Bütün bu məktəblərin nümayəndələri bir-birilə sıx yaradıcılıq ünsiyyəti saxlayırdılar ki, bu da musiqi mədəniyyətinin inkişafına xidmət edirdi.

XIX əsrin əvvəllərində Zaqafqaziyada mədəniyyət və incəsənət intibah dövrünü yaşamağa başladı. Zaqafqaziya xalqlarının mədəni əlaqələri bu işdə mühüm rol oynayır. Bu haqda görkəmli musiqişünas-alim Ramiz Zöhrabov yazır: “Azərbaycanın bir sıra mərkəz şəhərlərində (Şuşa, Şamaxı, Bakı, Naxçıvan) musiqi salonları və məclisləri öz fəallığını artırır, çalğıçılar dəstəsi, aşıqlar ansamblının iştirakı ilə musiqi gecələri, xalq şənlikləri və bayramlar təşkil edilir. Şifahi-professional musiqi nümunələri (muğam, təsnif, rəng) toy-düynələrdə, ailə şənliklərində, bayramlarda səslənir və sənətsevərlər bu kimi məclislərə xüsusi dəvət olunmuş xalq-professional musiqiçilərinə – xanəndələrə və onları müşayiət edən sazandalar ansamblına böyük maraqla qulaq asırdılar. Muğamların məşhur ustalarının çıxışı, xüsusi Novruz bayramlarında minlərlə dinləyicilərin diqqətini cəlb edirdi. Şuşa, Şamaxı, Şəki, Bakı poeziya və musiqi məclislərində də sazandalar ansamblının və xanəndələrin rolu artır” (2, s. 21). Bu məclislərdə muğamlar tədricən təkmilləşərək, mahiyyət etibarilə dəyişikliyə uğrayırdı. Bəzi muğamlar kiçik həcmli muğamlara çevrilirdi ki, bunlar ənənəvi professional musiqi irsimizi zənginləşdirirdilər.

Hacı Hüsri, Məşədi İsi, Şəkili Ələsgər Abdullayev, Məcid Behbudov, Malibəyli Həmid, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Cabbar Qaryağdıoğlu, İslam

Abdullayev, Seyid Şuşinski kimi xanəndələrimiz milli muğam mədəniyyətimizin dəyərli sərvətləridir. Onların sənətkarlığı sayəsində şifahi-professional musiqi incilərimiz müxtəlif xalqlar arasında da təbliğ edilmişdir. Bu baxımdan xüsusilə Cabbar Qaryağdıoğlunun adını çəkmək lazımdır.

Tarix boyu Azərbaycan incəsənətinə gözəl səsə malik xanəndələr, musiqi ifaçıları, bəstəkarlar, dirijorlar, teatr xadimləri, şair və yazıçılar bəxş etmiş Qarabağın musiqi mühiti zənginliklərlə doludur. Bu mədəni həyatda peşəkar ifaçılarla yanaşı, hətta həvəskar musiqiçilər də yaddaşlarda dolğun səsə malik xanəndə kimi qalmışlar. Bunlardan Məşədi Dadaş Məşədi oğlu Muradxanov, Ağdamlı Muxtar Məhəmməd Qaryağdıoğlu, Qarazərli Kərbalayi Baba adlı xanəndələr Şuşanın İsa bulağının gözyaşı tək şəffaf suyu qədər təmiz səsləri ilə xalq arasında sevilirdilər.

Qarabağ muğam məktəbinin adı gələndə ayrı-ayrı sənətkarların ustalığı ilə bağlı, onların ifaçılıq üslubunu yaşadan, muğam ənənələrini, sənətkarlıq sirlərini nəsilərə ötürən məktəblər nəzərdə tutulur. Bu zəngin mədəniyyət ocağından çıxmış sənətkarların ömür yolu və yaradıcılığı əsasən, Şuşa şəhəri ilə bağlı olmuşdur. Xalq arasında hər zaman eşitdiyimiz “Kim oxumağı bacarmırsa, deməli, Şuşalı deyil”, “Şuşada bələkdəki körpələr də muğamat üstündə ağlar” kəlmələri artıq Qarabağın mədəni mühitindən xəbər verir.

Həmin dövrdə Şuşanı haqlı olaraq, “Qafqazın konservatoriyası” adlandırırdılar. Çünki sənətkarlıq məktəbini Şuşada keçmiş xanəndə və sazəndələr təkcə Azərbaycanda deyil, bütün Qafqazda fəaliyyət göstərirdilər. XIX əsrin ikinci yarısı Azərbaycanın, xüsusilə də Qarabağın musiqi mədəniyyəti tarixində unudulmaz mərhələdir. Bu illərdə Azərbaycanın qabaqcıl ziyalılarının səyi ilə Azərbaycan dili elmi və ədəbi dil kimi inkişaf etməyə başladı. Şuşada 1882-ci ildən etibarən teatr tamaşaları geniş şəkildə göstərilir, tamaşaların fasilələrində isə Qarabağın tanınmış xanəndələri, eyni zamanda ifaçıları dinləyiciləri feyziyab edirdilər. Məşhur xanəndələrin, sazəndə dəstəsinin səhnə mədəniyyətinə keçərək formalaşması da məhz bu dövrə təsadüf edir. Mirzə Yusif Qarabaği, Mirzə Camal oğlu Rzaqulubəy, Əhməd Cavanşir, Həsənəli bəy Qarabaği və başqa alim və yazıçılarımızın əsərlərindən məlum olur ki, bu dövrdə Qarabağın musiqi mədəniyyətinin inkişafında muğam sənətinin inkişafı öndə gedirdi. Şeir və musiqi məclislərinin keçirilməsi isə bu sənətin tərəqqisində mühüm amil idi.

Şuşa muğam məktəbi üçün musiqi məclisləri bir növ dərnək, sənət yarışı, müsabiqə rolunu oynamışdır. Burada təkcə musiqiçilər deyil, eyni zamanda şairlər, rəssamlar, ədiblər toplaşır. Bu yığıncaqlar incəsənətin və ədəbiyyatın inkişafını zirvələrə qaldırırmışdı. Məclislərin mühüm tərkib hissəsini musiqi təşkil edirdi. Qarabağın ziyalıları, mesenatları muğamların inkişafı tarixində zəruri olan musiqi məclislərini təşkil etməklə bu sənətin formalaşmasında misilsiz xidmət göstərmişlər. Onların öz evlərində keçirdikləri musiqi məclisləri muğam sənətinin təbliği və təşəkkülünü təmin etmişdir. Bu musiqi məclislərində iştirak edən musiqiçilər eyni za-

manda İrana səfərlər də edərək, öz bacarıqlarını və ən əsası Azərbaycan muğamını nümayiş etdirmək kimi şərəfli vətəndaşlıq borclarını yerinə yetirirdilər. Hətta, tarixdən bizə məlumdur ki, Azərbaycan-İran mədəniyyətlərinin geniş yaradıcılıq ənənəsi olmuşdur. Məhz hər iki müsəlman ölkəsinin muğam sənətkarlarının fəaliyyəti sayəsində muğam sənəti digər Şərq ölkələrinə nisbətən Azərbaycan və İranda daha çox inkişaf etmişdir.

Məclislərin üzvləri olan şairlər – Firdovsi, Nizami, Xəyyam, Hafiz, Füzuli və Vəqifi özlərinə ustad qəbul edirdilər. Qədim klassik irsi öyrənib onların şeirlərinə nəzirələr, iqtibaslar yazırdılar. Bəzən məclis üzvləri bir-birlərinə şeir yazıb göndərir, digər məclis üzvləri isə həmin şeiri müzakirəyə qoyurdular. Beləliklə, şeir yarışına bənzər müsabiqə keçirilir və qiymətləndirmə aparılırdı. Ümumiyyətlə, bədahətən söz söyləmək bacarığı Şərq aləmində fəaliyyət göstərən sənətkarlara məxsus xüsusiyyətdir. Bu hünərin sayəsində bir çox əsərlər yaradılırdı. Məsələn, musiqi məclislərində Xan qızı Xurşudbanu Natəvanın (1832-1897) təqdim etdiyi misralara əsaslanaraq, şeir deyişmələri həmin dövrdə çox dəbdə idi. Onun “Qərənfil”, “Bənövşə”, “Olaydı” və s. rədifli qəzəllərinə yüzlərlə nəzirə yazılmışdı.

Musiqi məclislərində eyni zamanda dini ədəbiyyat, mərsiyə, minacat, sinəzən, növhə, çarparə, saqinamələr də yazılırdı. Şuşada musiqi məclisləri və poeziya gecələri ilk dəfə olaraq, Xurşudbanu Natəvan və şair Mirzə Rəhim Fəna tərəfindən yaradıldı. “Məclisi-üns” (yəni dostluq, ülfət məclisi deməkdir) musiqi məclisi ədəbiyyat və musiqinin vəhdət təşkil etdiyi bir ocaq olaraq məşhurlaşmışdı.

Xurşudbanu Natəvan Cavanşir nəslinin nümayəndəsi, şairə, rəssam, həm də xalq arasında misilsiz xidmətləri ilə tanınan dövrünün görkəmli ziyalı idi. Dövrünün ziyalıları yaratdığı məclisə dəvət etməklə musiqi mədəniyyətimizin, xüsusilə də muğam sənətinin irəliləməsində çox böyük səylər göstərmişdir. “Məclisi-üns” şeir-musiqi məclisində böyük nüfuza malik olan bir çox alimlər, şairlər, rəssamlar, ümumiyyətlə Azərbaycan incəsənətinin və mədəniyyətinin inkişafında məhsuldar fəaliyyət göstərən ziyalılar toplaşırdılar. Bunlardan Qasım bəy Zakir, Asi, Baki, Vəfa, Fəna, Şahin, Katib, Məxfi, Salar, Şəhid, Aşiq, Hadi, Asəf Lənbərani kimi Qarabağ şairlərinin adlarını çəkə bilərik.

Az sonra Şuşada daha bir məclis yarandı. Bu, “Məclisi-fəramuşan” və ya “Məclisi-xamuşan” adı ilə tanınan şeir, musiqi ocağı idi. Bu məclisin yaradıcısı dövrünün görkəmli alimi, rəssamı, nəqqaşı, xəttatı, şairi və musiqişünası Mir Möhsün Nəvvab Qarabaği idi. Muğam tarixinin araşdırıcısı musiqişünas R.Zöhrabovun tədqiqat işində Qarabağ muğam məclisinə də diqqət yetirilmişdir. Bu barədə alim fikrini belə ifadə edir: “M.M.Nəvvab da ilk təhsilini məhz Şuşada almış və bütün ömrünü orada yaşamışdır. O, Şuşada təşkil olunmuş “Məclisi-fəramuşan” və ya “Məclisi-xamuşan” şeir-musiqi məclisinin başçısı idi. Bu məclisdə məşhur xanəndələrdən Hacı Hüsü, Məşədi İsi, tarın “atası” sayılan Mirzə Sadıq Əsədovlu, sonralar Məşədi Cəmil Əmirov, İslam Abdullayev, Cabbar Qaryağdıoğlu,

Seyid Şuşinski və b. iştirak etmişlər. Nəvvab 100-ə qədər Qarabağ şairlərindən bəhs edən “Təzkireyi-Nəvvab” əsərinin müəllifidir” (2, s. 42).

Fars, ərəb, türk dillərini mükəmməl bilən Nəvvab fəlsəfə, hikmət, məntiq, həmçinin nücum elminə dərinlən yiyələnmişdi. Musiqini təcrübi və nəzəri cəhətdən yaxşı bildiyi üçün elmi müşahidələr, tədqiqat işləri ilə məşğul olurdu. Onun xanəndə Hacı Hüsü ilə birgə yaratdığı musiqi məclisində musiqinin estetik problemləri, ifaçılıq, muğam sənəti kimi mövzularda müzakirələr aparılırdı. Geniş xalq kütləsi və xalq arasında “Məclisi-xamuşan” çox məşhur olmuşdu. Buraya Qarabağ incəsənətinin inkişafını təmin etmək üçün musiqiçilər, şairlər toplaşaraq ziyalıların dünyagörüşünün formalaşmasına xidmət edirdilər. M.M.Nəvvab məclisin üzvlərini dünya və mədəniyyət hadisələri ilə tanış etmək üçün Bakıdan “Əkinçi”, Tiflisdən “Ziya” və “Kəşkül” qəzetlərini, Hindistandan isə fars dilində nəşr olunan “Həbl ül-mətn” məcmuəsini gətirdirdi. “Məclisi-fəramuşan”, “Məclisi-üns” və Şamaxıdakı “Beyt-üs Səfa” məclisi ilə də əlaqə saxlayırdı.

Musiqi məclislərində ədəbiyyata, rəssamlığa və musiqi sənətinə dair maraqlı söhbətlər aparılır, bəzən bu söhbətlər diskussiyalara çevrilirdi. Bu məclislər ziyafətlərdən və toy şənliklərindən fərqlənirdi. Burada musiqi sənətinin estetik problemlərinə daha çox diqqət yetirilirdi. Muğam dəstgahları təkmilləşir, müxtəlif şöbə və guşələrlə zənginləşdirilir, yeni-yeni təsnif və rənglər yaradılırdı. Musiqi biliciləri xanəndələrin düzgün oxuma tərzinə və ustalığına xüsusi diqqət yetirirdilər. Muğam-dəstgahlar musiqi məclislərinin bəzəyi sayılırdı. Onların ifası bəzən 2-3 saat vaxt aparardı. Sanki dərş prosesinə çevrilirdi. Bir dəstgahı bir neçə xanəndə oxuyar, sonra həmin ifalar müzakirə edilərdi. Hətta məclislərdə müsabiqələr də təşkil olunurdu. Buna görə də hər bir xanəndə öz sənətini dərinlən öyrənməyə və təkmilləşdirməyə çalışırdı. Bir sözlə, musiqi məclisləri muğam sənətinin inkişafı üçün mühüm mərhələ idi. Eyni zamanda muğam ifaçıları üçün əsl sənətkarlıq məktəbi idi.

Məclislərdəki şeir deyişmələri hərənin əruz vəznə əsasında bir misranı bədahətən deməsi ilə başlayırdı, sonra isə həmin misralara uyğun ardıcılıq qurulurdu. Şeir deyişmələri də özü böyük diqqət tələb edirdi. Təqdim olunan misralar həm şeirin ümumi məzmununa, həm də vəznə uyğun olmalı idi. Canlı yaradıcılıq prosesinin şahidi olan xanəndə bu qanunauyğunluqları öz yaradıcılığına da şamil edir. Şairlər qeyri-ixtiyari olaraq öz ətraflarına musiqiçiləri də dəvət etmiş olurdular.

Musiqi məclislərinin bəzəyi olan xanəndələr rəqabət nəticəsində daha böyük irəliləyişlər əldə edir, daha geniş auditoriyaya meyl edirdilər. Yaxşı mənada rəqabətin olması ifaçıları öz sənəti üzərində çalışmağa, yəni yaradıcılıq uğurları qazanmağa sövq edirdi. Xanəndənin ustalığı yalnız onun ifaçılıq tərzə və təfəkküründə deyil, özünəməxsus ifa üslubu, zəngünləri, uzun nəfəsi, improvizə bacarığında görünür.

Muğamın bütün qanunauyğunluqlarını dərinlən mənimsəyən, özündən əvvəlki sənətkarların yaradıcılığından bəhrələnən ifaçılar muğam bi-

licisi kimi ad qazanırdılar, fərdi ifa tərzı isə əvvəlkinin bir növ dialektik davamına çevrilirdi.

Azərbaycanın əksər guşələrində böyük əks-səda doğuran musiqi məclislərinin sorağı hər yana səs salır. Onların yaradılması ənənəsi sırf Qarabağ mədəniyyətinə xas deyil. Qarabağ sənətkarlarının yaradıcılıq potensialı Azərbaycandakı nüfuzunu sübut edərək, digər muğam məktəbləri üçün də örnək olur. Beləliklə, XIX əsrin ikinci yarısında Qarabağda keçirilən musiqi məclisləri bütünlükdə Azərbaycanda ictimai şüurun, mədəni inkişaf səviyyəsinin yüksəlməsinə müsbət təsir göstərmişdir. Bu məclislərin təşkili dövrün ictimai-siyasi vəziyyətinin formalaşmasında və xüsusilə muğam sənətinin tərəqqisində mühüm hadisə kimi qiymətlidir.

Ədəbiyyat:

1. Ü.Hacıbəyli. "Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər" məqaləsi. Əsərləri. II cild. B.: Yazıçı, 1985.
2. R.Zöhrabov. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991.
3. A.Abduləliyev. "Azərbaycanda tarixi muğam məktəbləri var" məqaləsi. // "Olaylar" qəzeti, 16-18 aprel 2011-ci il, s. 11.

Мансум Ибрагимов

Роль музыкальных меджлисов в развитии музыкальных школ Карабаха РЕЗЮМЕ

Музыкальная школа Карабаха играет исключительную роль в развитии профессионального исполнения. Музыкальные меджлисы организовывались во второй половине XIX века и играли особую роль в формировании искусства мугам. В статье описана сущность этих музыкальных меджлисов.

Ключевые слова: *Карабахская школа, Шуша, мугам, искусство мугама, мугамные сессии*

Mansum İbrahimov

The role of musical assemblies in the development of the mugam schools of Garabagh SUMMARY

Garabagh mugham school has distinctive place in the development of the profession of singing. The music sessions organized in the second half of XIX century played significant role in the formation of the art of mugham. The article informs about music sessions mentioned above.

Key words: *Garabagh, Shusha, mugam, the art of mugham, music sessions*

Rəyçi: AMK-nın dosenti Malik Mansurov.

Elxan MANSUROV
AMK-nın müəllimi

SƏNƏTİNƏ VURĞUN OLAN SƏNƏTKAR

Açar sözlər: *nəsil, məclislər, sənət*

Azərbaycanda muğam sənəti həddən artıq çox inkişaf etmişdir. Muğamın inkişafında bir çox korifey sənətkarların zəhməti az olmayıb.

Bakı şəhərinin mərkəzində yerləşən İçərişəhər muğam sənətinin inkişafı baxımından Azərbaycanda və onun hüdudlarından kənarda da ad qazanmışdır.

İçərişəhərdə Mansurovlar nəslə bir əsrdən də çox muğam sənətinin inkişafında olduqca böyük rol oynayıb. Hamının bildiyi kimi Bakı məclisləri ilk dəfə Məşədi Məlikin muğam sənətinə vurğunluğu nəticəsində yaranıb.

Məşədi Məlik Məmmədbəy Mansurov 1845-ci ildə Bakıda anadan olmuşdur. O, oxuyub-yazmağı mədrəsədə öyrənmişdi. Məşədi Məlik hələ kiçik yaşlarından poeziyaya, musiqiyə böyük həvəs göstərmişdi. O, həmçinin bir çox alətlərdə (tar, kamança, cürə sazı, 7 dilli balaca qarmon və dəf) mükəmməl çalmağı da öyrənmişdi.

Boyuk oğlu Məşədi Süleyman atası Məşədi Məlikin evində keçirdiyi muğam məclisləri barədə öz xatirələrində belə danışardı: “Məşədi Məlikin evinin pəncərələri həmişə açıq olardı. Hər axşam çağı muğamların, xalq mahnılarının ecazkar, həzin melodiyaları ətraf küçələrə yayıldı. Qonşuluqda yaşayan molla musiqini şeytan əməli saydığından qəzəblə lənət yağdırardı. Amma qonşular bu mollanın lənətinə gülərdilər. Köhnə Bakıda hamı yaxşı bilirdi ki, axşamlar Məşədi Məlikin evində musiqi məclisləri keçirilirdi. Bu evdə təkcə Abşerondan yox, Azərbaycanın bütün rayonlarından, eləcə də Ərdəbildən, Tiflisdən, Həştərxandan, Rusiyanın bir çox yerlərindən gəlmiş muğam biliciləri, musiqiçilər, xanəndələr bu evə toplaşardılar. Eləcə də bu məclisdə Seyid Əzim Şirvani, Xurşidbanu Natəvan, Əbdülrəhim bəy Haqverdiyev kimi məşhur şair və ədiblərimiz də iştirak edib, musiqi məclisinin fəaliyyətini yüksək qiymətləndirmişlər. Onların bu məclislərdəki fəaliyyəti əsasən, xanəndələr tərəfindən muğam, mahnı və ya təsniflər oxunan zaman işlətdirdikləri qəzəl, şeir və ya bayatıların düzgün formada ifa olunub deyilməsinə diqqət yetirmək

idi. Bu sahədə ədiblərimizin muğam məclisinə verdiyi töhfələr də çox yüksək qiymətləndirilirdi.

Məşədi Məlikin təşkil etdiyi musiqi məclislərində Mirzə Sadıq, Seyid Mirbabayev, Hacı Hüsü, Mirzə Fərəc, Məşədi İsi, Ala Palasoğlu Molla Rza, Ağa Kərim Salik, Bəylər, Əli Zühab, Şamaxılı Mirzə Məhəmməd-həsən, İçərişəhərli Baladadaş, Əbdülbağı Zülalov (təxəllüsü Bülbülcan), İslam Abdullayev, Cabbar Qaryağdıoğlu, kamança çalan Mirzə Səttar, tarzən Məşədi Zeynal, Keçəçioğlu Məhəmməd və başqa musiqi xadimləri də iştirak edirdilər.

Məşədi Məlik uşaqlara pul verib onları körpülərə, vağzala, limana göndərirdi və tapşırıb deyirdi ki: “Elə ki gördünüz bir adam əlində musiqi aləti ilə gəlir, kimliyindən asılı olmayaraq (yəni kasıb və yaxud varlı), onu dərhal bizim evə dəvət edib gətirin”.

Demək olar ki, Məşədi Məlik Bakıya ayaq basan bütün musiqiçiləri öz evində, yəni İçərişəhərdəki evində qəbul edərdi. Məşədi Məlik bəyin gözəl xüsusiyyətlərindən biri o idi ki, evinə gələn hər hansı bir musiqiçini, kimliyindən asılı olmayaraq əvvəlcə yedirdib-içirdirdi. Sonra isə onu oxutdurub və ya çalğısını dinləyərdi. Heç bir kəsin xətrinə dəyməzdi. Əgər gələn musiqiçi zəif idisə, onu ədəb-ərkanla yola salardı. Yox, üstəlik kasıb olanları geyindirib-keçindirib, cibinə pul da qoyub yola salardı. Sənətində peşəkar olan musiqiçiləri isə öz evində bir müddət qonaq saxlamağa çalışdı. Məşədi Məlikin böyük qardaşı Məşədi İsmayıl da (1842-1889) musiqiyə böyük həvəs göstərirdi. O, hətta öz evində maaşla sazəndə və xanəndə də saxlayırdı.

Məşədi İsmayılın Məşədi Məlikdən fərqi onda idi ki, Məşədi Məlik muğam aləmini dərindən öyrənib onu araşdırmaqla məşğul idi. Hətta, musiqiçilər arasında mübahisə düşəndə belə onu həll etmək üçün Məşədi Məlikə müraciət edərtilər. Məşədi İsmayıl isə əsasən muğamları, xalq mahnılarını, şeir və poeziyaları dinləməkdən zövq alardı.

Məşədi Məlikin ailəsinin bütün üzvləri də musiqi ilə maraqlanırdı. Demək olar ki, bir növ ev ansamblı yaratmışdı. Məşədi Məlik özü kamançada, həyat yoldaşı Soltanbəyim qavalda, böyük oğlu Suleyman tarda, sonbeşiyi olan Mansur isə cürə sazında çalırdılar.

Məşədi Məlikin Bakıda təşkil etdiyi “Musiqi məclis”lərini sözün əsl mənasında Azərbaycan muğam məktəbinin həm akademiyası həm də konservatoriyası adlandırı bilərik. Bu məclislərdə muğamların tamamdəstgah formasında oxunmasına qəzəllərin düzgün, aydın şəkildə deyilməsinə, muğamların əruz vəznində çalınıb-oxunmasına diqqət yetirirdilər. Keçmiş zamanlarda muğamların hissələrinin quruluşuna diqqət yetirdikdə, bir dəstgahın içərisində bir neçə ayrı-ayrı muğamların şübə və guşələri həmin dəstgahın içində qarışıq formada çalınıb oxunması açıq aşkar görünürdü. Belədən Məşədi Məlikin keçirdiyi bu məclislərdə o zama-

nın xanəndə və sazəndələri dəstgahların işərisində qarışıq formada ifa olunan digər muğamlara aid olan şöbə və ya guşələri həmin dəstgahlardan ayıraraq, hər bir muğamı müstəqil dəstgah formasında öz şöbə və guşələri əsasında inkişaf etdirib öz tövsiyələrini vermişdilər.

Məşədi Məlik görkəmli xadim, xeyirxah adam olmaqla bərabər o, həm də çox uzaq görən insan olub. Onun uzaqgörənliyi bundan ibarət idi ki, böyük oğlu Suleymanı evin bir küncündə stul qoyub oturdardı və əlinə qələm və dəftər verib tapşırırdı ki, Məclisə (yəni evə) gələn bütün qonaqların, iştirakçıların adlarını yazıb qeyd eləsin. Bundan savayı bu məclisdə hansı muğam, şöbə və ya guşələrdən söhbət gedirdisə, maraq kəsb edən söhbətləri, kimin meydana çıxıb çalılıb-oxuduğu hər hansı bir muğam, xalq mahnısının ifaçılarını yazdırıb qeyd elətdirmişdir. Məhz Məşədi Məlikin o zamanlar yazdırıb qoyduğu qeydləri əsasında biz XIX əsrin II yarısında yaranan Bakı “Musiqi məclis”lərində muğamlarımızın inkişafı barədə gedən prosesləri göz önündə bir anlığa canlandıraraq, tarixi yaddaşımıza yazıb, gələcək nəsllə otürürük.

Bu məclislər hardasa daimi xarakter almışdı. Əvvəllər bu məclislərdə böyük və yaxud kiçik həcmli muğam, xalq mahnıları, diringə və rəqslər, qəzəllərin oxunması, dürüst ifa edilməsi hər bir məclisdə qarışıq formada dinlənilirdisə, zaman keçdikcə bu muğam məclislərində iştirak edən xadimlər tərəfindən belə bir təklif irəli sürüldü ki, qarşıda gələn hər bir muğam məclisinə ad qoyulsun. Məsələn: Növbəti muğam məclisinin adı “Şur” məclisi və ya “Hümayun” məclisi və yaxud “Rast” məclisi qoyulsun və i.ə. Bu o deməkdir ki, məclis iştirakçıları “Şur” və ya “Hümayun” və yaxud “Rast” və i.ə. məclisinə yığılanda orda ancaq sırf “Şur” və ya “Hümayun” və yaxud “Rast” muğamlarından, eləcə də həmin muğamlara aid olan şöbə və guşələrdən, orda oxunan qəzəl və şeirlərdən, təsnif və mahnılardan söhbət gedib oxunmalı idi. Belədən hər bir xanəndə, istər yaşlı, istərsə də cavan nəslin nümayəndəsi muğamı tamam dəstgah formasında oxumalı idi. Bu məclisin özəllikləri çox idi.

Təsəvvür edin ki, bu məclisdə qeyd etdiyim kimi Bakı, Qarabağ, Şamaxı, Gəncə və i.ə. yerlərdən gələn xanəndələr var idi. O zamanlarda hər bir yerin özünəməxsus oxumaq tərzəri var idi. Məsələn, hər hansı bir dəstgah xanəndələr tərəfindən Qarabağda bir cür oxunurdu, Bakıda ayrı bir variantda, Şamaxıda tam başqa bir formada. Yəni lad-məqam etibarı ilə eyni olsalar da, hər yerin özünəməxsus ayrı-ayrı boğazları, xırda guşələri var idi. Ona görə də bir-birindən fərqli dərəcədə seçilirdilər.

Məşədi Məlikin xeyirhaqlığının bir cəhətidə o idi ki, uzaq yerlərdən gələn gözəl sənətkarları günlərlə, aylarla öz evində qonaq kimi saxlayıb, onlara hər bir şərait yaradardı.

Məşədi Süleymanın öz xatirələrində qeyd etdiyi maraqlı məqamlardan birini də olduğu kimi yazıb, oxuculara çatdırıram: “1888-ci ilin yazında

Mirzə Ağakərim (təxəllüsü “Salik”), Kəbleyi Ağabala, Ürri İsgəndər, Mirzə Fərəc, Əbdülqədir, Mirzağa Hacı Ağababa oğlu, Ala Palasoğlu, Seyid Mirbabayev, Əli Zühab və bir neçə nəfər də Məşədi Məlikin evində muğam məclisində iştirak edirdilər. Həmin gün “Şur” məclisi olduğuna görə, “Şur” muğamı ifa olunurdu. Məclisin əvvəlində Kəbleyi Ağabala “Şur” dəstgahını bu şöbə və guşələrlə oxuyur:

ŞUR:

- | | |
|----------------------|---------------------|
| 1. Şur | 11. Əşiran |
| 2. Dəraməd | 12. Əbülçəp |
| 3. Bayatı-türk | 13. Bayatı-Şiraz |
| 4. Simai-şəms | 14. Şəhri (Tehrani) |
| 5. Şahnaz | 15. Hacı Yuni |
| 6. Bayatı-kürd | 16. Rak-Hindi |
| 7. Hezare-Ərak | 17. Giləyi |
| 8. Hezare-Azərbaycan | 18. Cüdai |
| 9. Mübərriqə | 19. Gəbri |
| 10. Novruz-əcəm | 20. Saqınamə |

Bir qədər keçəndən sonra Mirzə Ağakərim də “Şur” dəstgahı oxudu. Onun oxuduğu “Şur” bu hissələrdən ibarət idi:

- | | |
|----------------|--------------------|
| 1. Mayə | 11. Şəhr-aşub |
| 2. Dəraməd | 12. Şahnaz |
| 3. Cüdai | 13. Şikəsteyi-fars |
| 4. Gərayi | 14. Əşiran |
| 5. Gövhəri | 15. Simai-şəms |
| 6. Gülriz | 16. Tizək |
| 7. Mübərriqə | 17. Hicaz |
| 8. Busəlik | 18. Şah-Xətai |
| 9. Bayatı-türk | 19. Mehdi-zərrabi |
| 10. Dügah | |

Onların hər biri ayrı-ayrılıqda böyük sənətkar və şəxsiyyətdir. Bu muğamları oxuyanda Ağabalanın 28, Mirzə Ağakərimin isə 45 yaşı var idi. Bu məclisdə oxuyandan sonra Aşabala 40 il, Mirzə Ağakərim isə 11 il yaşadı.

Təxminən bir neşə onilliklər keçəndən sonra Kəbleyi Ağabala “Şur” dəstgahını daha da mürəkkəbləşdirib, belə ardıcılıqda oxudu:

- | | |
|--------------|--------------------|
| 1. Mayə | 22. Şikəsteyi-fars |
| 2. Dəraməd | 23. Əşiran |
| 3. Cüdai | 24. Simai-şəms |
| 4. Gərayi | 25. Tizək |
| 5. Gövhəri | 26. Hicaz |
| 6. Gülriz | 27. Şah-Xətai |
| 7. Mübərriqə | 28. Mavərənnəhr |
| 8. Müyə | 29. Mehdi-zərrabi |

9. Busəlik
10. Bayatı-türk
11. Şəhr-aşub
12. Dügah
13. Rühül-ərvah
14. Zəmin-xarə
15. Hezare-Ərak
16. Hezare-Azərbaycan
17. Mübərriqə
18. Mıyə
19. Novruz-əcəm
20. Əbülçəp
21. Bayatı-şiraz

30. Gəbri
31. Mənəvi
32. Sarənc
33. Dügah
34. Ruhul-ərvah
35. Nişibi-fəraz
36. Şəhri (Tehrani)
37. Hacı Yuni
38. Rak-hindi
39. Nişibi-fəraz
40. Təxti-kavus
41. Bazəm-şur

Burada maraqlı məqam ondan ibarət idi ki, iki gözəl xanəndə – biri orta yaşlı, o biri gənc olmağına baxmayaraq onların oxuduğu “Şur” muğamının şöbə və guşələrinin 2/3 hissəsi bir-birindən xeyli dərəcədə fərqli formada ifa olunurdu. Və onu da qeyd etməliyəm ki, o dövrün adamlarına əsasən, sənət aləmi ilə bağlı olan insanlara İlahi tərəfindən əlavə bir vergi də verilmişdi. Buna sübut olaraq onu göstərə bilərəm ki, yuxarıda qeyd etdiyimiz Kəbleyi Ağabala gənc olmağına baxmayaraq Ağakərimin məclisdə oxuduğu bütün şöbə və guşələri yaddaşında saxlayıb, uzun illər keçəndən sonra öz oxuduğu şöbə və guşələrə əlavə edib geniş həcmdə oxumuşdur. Bu bir daha sübut edir ki, o dövrdəki sənətkarlar həm zehni tərəfdən, həm səs cəhətindən, həm də elmə yiyələnmək, bəstəkarlıq, qəzəl, şeir, poema yazmaq tərəfdən İlahinin verdiyi vergi ilə qidalanmışlar.

Qeyd etdiyim kimi Məşədi Məlikin keçirdiyi muğam məclislərinə yüksək istedadlı malik peşəkar sənətkarlar yığılırdı. Həmin peşəkar sənətkarlar sayəsində bizim muğamların şöbə və guşələri 40-50 hissədən ibarət olurdu. Muğamlarımız təkmilləşib mürəkkəb forma alırdı. Məsələn, bir xanəndə məclisdə hansısa bir muğam oxuyur. Həmin anda onu dinləyən digər xanəndəyə təb gəlir, bir boğazda o oxuyub əlavə edir. Və o dəqiqə həmin əlavə oxunan boğaza bir ad qoyurlar ki, o nəfəs yaddan çıxmasın. Belə anlar tez-tez olurdu. Ona görə də o zamanlar muğamlarda xırda oxunan guşələr çox idi. Bizim muğamlar tam iri dəstgah halına çevrilirdi. Bunun əsnasında getdikcə çalınıb oxunan dəstgahlarımız bir saat, saat yarım, hətta iki saata yaxın uzanırdı.

Bu məclislərdə şöbə və guşələrdən əlavə xanəndə və sazəndələr tərəfindən bir çox diringələr, dərəmədlər, el havaları, təsnif və mahnılar da yaranmışdır.

Məşədi Məlikin yaratdığı bu məclislər muğamlarımızın inkişafı üçün bir təkan idi. Məşədi Məlik muğam sahəsindəki gördüyü işlərə görə, Azərbaycanın musiqi tarixində dərin iz qoymuşdur.

Məşədi Məlik öz xeyirhaqlığı və xeyriyyəçiliyi sayəsində Azərbaycan

tarixində Bakıda musiqi məclislərinin əsasını qoyan görkəmli şəxsiyyət kimi qaldı.

Ağa Salah bəy oğlu Məşədi Məlik Mansurbəyov (Mansurov) 1909-cu il yanvar ayının 22-də 64 yaşında vəfat edib. Və Bibi Heybət qəbirsanlı-ğında atası Ağasalah bəy, anası Qızxanım Ələkbər qızının yanında dəfn olunub.

Елхан Мансуров

Профессионал влюбленный в свою профессию

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена роли потомства Мансуровых в развитии мугама начиная со II-ой половины XIX века. В статье описывается первые меджлисы, организованные Машади Мелик Мансуровым в Ичеришехере города Баку.

Далее эти меджлисы организовывались его сыновьями Машади Сулейманом и Мирза Мансуром. Впоследствии сын Машади Сулеймана Бахрам Мансуров продолжил это благородное дело.

Материалы, использованные автором в этой статье принадлежат деду Машади Сулейману и отцу Бахраму Мансурову и должны вызвать особый интерес у людей, изучающих мугам.

Ключевые слова: *потомство, меджлисы, профессия*

Elkhan Mansurov

Professional, who was in love with his profession

SUMMARY

This article is devoted to role descendents of Mansurov in development mugam from begining II-nd part of XIX centure. The author noticed the first music sessions which was organized by Mashadi Melik Mansurov in Icherisheher, Baku. Later it was continued by his sons Mashadi Suleyman and Mirza Mansur. This work is continued by son of Mashadi Suleyman Bakhram Mansurov. The documents which is used by author in this article belong to grandfather Mashadi Suleyman and father Bakhram Mansurov and this will be interesting for musicologists.

Key words: *descendents, music sessions, profession*

Rəyçilər: dosent Abbasqulu Nəcəfzadə;
Professor Rafiq Musazadə.

Ariz ABDULƏLİYEV

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın dosenti

ERMƏNİ BƏSTƏKARI KOMİTASIN “RƏQSLƏR” MƏCMUƏSİ

Açar sözlər: *Azərbaycan xalq rəqsləri, Komitas, “Rəqslər” məcmuəsi, Üzeyir Hacıbəyli, Azərbaycan xalq rəqslərinin yayılması, Qarabağın xalq musiqisi, alban musiqisi, erməni musiqisi, musiqi qafqazşünaslığı, musiqi albanşünaslığı, təhlil*

Komitas Ermənistanın klassik bəstəkarı, musiqişünası, xormeysteri, musiqi müəllimi, ifaçısıdır. Əsl adı Soqomon Qevorqoviç Soqomonyandır, “Komitas” erməni musiqiçilərinin, xüsusilə, erməni kilsəsinin ona verdiyi şərəfli təxəllüsüdür (1).

Komitas Qərbi Azərbaycan (Ermənistan) ərazisində yaşayan xalqların, o cümlədən, azərbaycan, erməni və kürd xalqlarının musiqi folklorunu, xalq-mərasim musiqisini toplamış, notlaşdırmış, kapella, fortepiano, xor ilə fortepiano üçün işləmişdir. Ermənistanda və Türkiyədə yaşayıb-yaratdığı illərdə opera parçaları, mahnılar, xor, instrumental əsərlər, işləmələr bəstələmişdir, hətta Türkiyənin bölgələrindən mahnı və rəqs nümunələrini nota yazmışdır. Komitasın “Etnoqrafik məcmuə” adlanan və Azərbaycan musiqi irsini də ehtiva edən 2 cildədən ibarət xalq musiqisi məcmuəsi keçmiş SSRİ respublikalarının konservatoriyalarında, bütün mərkəzi kitabxanalarında saxlanılmış və nüfuzlu mənbə kimi mütəxəssislər, tələbələr tərəfindən istifadə edilmişdir.

Bir çox erməni bəstəkarları və musiqişünasları kimi, Komitas da Qərbi Azərbaycan ərazisinin ən qədim və yerli (avtoxton) əhalisi olan Azərbaycan türklərinin (azərbaycanlıların) çoxlu sayda xalq mahnılarını, rəqslərini, aşiq havalarını, instrumental folklorunu toplayaraq, nota yazmış, məcmuələrə daxil etmişdir. Lakin erməni bəstəkarları və musiqişünasları bu nümunələri pasportlaşdırdıqda, nədənsə, yerli azərbaycanlılardan, həm də Azərbaycanın ustad-professional xalq ifaçılarından eşitdikləri və nota yazdıqları musiqi nümunələrinin milli mənsubluğunu heç də həmişə dəqiq göstərməmişlər.

Tarix elminin sübut etdiyi kimi, 18-19-cu əsrlərdə, qismən də 20-ci əsrdə indiki Ermənistan ərazisinin yarından çox hissəsi azərbaycanlıların

mütləq əksəriyyət təşkil etdikləri İrəvan xanlığının, Qarabağ xanlığının, Gəncə xanlığının, Yelizavetpol quberniyasının əraziləri olmuşdur. Bu xanlıqlara daxil olmayan Ermənistan mahallarında isə əhalinin mütləq əksəriyyətini yenə də azərbaycanlılar təşkil etmişdir. Ermənilərin Azərbaycan xalq mahnılarını və rəqslərini sevərək calıb-oxumaları və oynamaları, toylarına azərbaycanlı xanəndələri, tarzənləri, aşığıları, balabançıları və zurnaçıları dəvət etmələri inkarolunmaz tarixi-mədəni fakt kimi Ermənistanda yerli Azərbaycan musiqisinin, dilinin, musiqi janrlarının, ifaçılıq ənənələrinin və alətlərinin birmənalı üstünlük təşkil etdiyini, Azərbaycan musiqi təfəkkürünün – ladların, melodik üslubun, melodiyanın, intonasiyaların, ritmlərin erməni musiqi yaradıcılığında dominantlıq təşkil etdiyini təsdiqləyir (2).

“Erməni xalq mahnısı” adı ilə nəşr olunan nümunələr arasında həqiqətən ermənilərə məxsus olanları çox cüzdür. Erməni bəstəkar və musiqişünaslarının “erməni xalq musiqisi” adı altında toplayıb nota yazdıqları və nəşr etdikləri nümunələrin böyük hissəsi Azərbaycan xalq musiqisidir, xüsusilə də Ermənistanın qədim və yerli əhalisi olan azərbaycanlıların musiqi mədəniyyətinə məxsusdur.

Əsrlər boyu “erməni xalq musiqisi” adlı ilə təqdim edilən nümunələrin böyük bir hissəsi isə *Qafqaz albanlarına* məxsusdur. Məlumdur ki, Azərbaycanın qədim tarixi-coğrafi ərazilərində, o cümlədən, indiki Ermənistan ərazisində yaşayan xristian albanların etnik və etnik-mədəni mənsubluğu 19-cu əsrdə Rusiya tərəfindən Cənubi Qafqazda yaşayan əhalinin bir neçə dəfə siyahıya alınması proseslərində saxtalaşdırılmışdır. Bu siyahıyaalmalarda Azərbaycanın tarixi-coğrafi ərazilərində, o cümlədən Qarabağ, Şəki, Gəncə xanlıqlarında, indiki Oğuz, Qəbələ, Ermənistan və Gürcüstanda yaşayan bütün Qafqaz albanları “erməni” kimi qeydə alınmış və belə saxta ad ilə də Cənubi Qafqazın “erməni xalqı”na “çevrilmişlər”. Bu tarixi həqiqətlər görkəmli albanşünas-tarixçilər F.Məmmədovanın, A.Balayevin və b. əsərlərində elmi əsaslarla sübut olunmuşdur.

Beləliklə, Qafqaz albanlarının mədəniyyəti də, o cümlədən, musiqi mədəniyyəti də bu yolla saxtalaşdırılaraq, “erməni musiqi mədəniyyətinə” çevrilmişdir. Albanların bir etnos kimi erməniləşdirilməsi prosesi albanların dilinin və mədəniyyətinin, o cümlədən, alban musiqi mədəniyyətinin tədricən saxta erməniləşdirilməsinə səbəb olmuşdur. **Beləliklə, erməni bəstəkar və musiqişünaslarının “erməni xalq musiqisi” adı ilə topladıqları, nota yazdıqları, nəşr etdikləri minlərlə nümunənin böyük əksəriyyəti əsl həqiqətdə *Azərbaycan xalqının* və *xristian albanların musiqi mədəniyyətinə* aiddir.**

Qafqaz albanlarının musiqi mədəniyyətinin tarixi-mədəni varisi Azərbaycan xalqının etnomusiqi mədəniyyətidir. Azərbaycan musiqişünaslığının qarşısında *Azərbaycan musiqisində alban protoqatının* ta-

pılması, müəyyən edilməsi və elmi əsaslarla sübut olunması kimi mühüm və çətin elmi vəzifə dayanır. İnşallah, musiqişünaslığımız əsrlər boyu həll etmədiyi bu vacib vəzifəni müstəqillik dönməsində həll edərlər. Fikrimizcə, Qafqaz albanşünaslığı Azərbaycanda artıq elmi məktəb şəklində inkişaf etdiyi, dünya qafqazşünaslığında və albanşünaslığında tanındığı halda, Azərbaycanda *musiqi qafqazşünaslığının* və *musiqi albanşünaslığının* da bir elm sahəsi kimi qərarlaşmasının və bu sahədə mütəxəssis yetişdirilməsinin vaxtı artıq çoxdan çatmışdır (3).

Bu baxımdan yanaşdıqda, erməni bəstəkarlarının və musiqişünaslarının nota yazdıqları, hətta fortepiano, xor üçün işlədikləri xalq mahnıları Azərbaycan musiqişünaslığı üçün Albaniya musiqi mədəniyyətinin tədqiqində çox mühüm və ciddi elmi fakt və argument rolunu oynaya bilər.

Komitas Azərbaycan xalq mahnıları ilə yanaşı, xalq rəqslərini də nota yazmışdır. Xüsusilə də, bir hissəsi indiki Ermənistan ərazisinə daxil olan Qarabağ xanlığındakı Şuşa mahnı və rəqslərini toplamaqda onun fəaliyyətini qeyd etməliyik. Komitasın Şuşadakı, ümumən Qarabağdakı Azərbaycan xalq musiqisinin müxtəlif janr nümunələrini notlaşdırması, işləməsi və əsərlərində istifadə etməsi təqdirəlayiqdir. Çünki onun toplayıb notlaşdırdığı bu materiallar doğma və qədim Qərbi Azərbaycan etnomusiqi mədəniyyətini öyrənməkdə müasir Azərbaycan musiqişünasları və bəstəkarları üçün əvəzsiz mənbədir. Digər tərəfdən, bir həqiqəti də etiraf edək ki, Ermənistan ərazisində min illərlə yaranan və yaşayan Azərbaycan xalq mahnı və rəqslərinin toplanılması, notlaşdırılması işində erməni bəstəkarları və musiqişünasları Azərbaycan bəstəkarları və musiqişünaslarına nisbətən müqayisəyə gəlməz dərəcədə çox işlər görüblər. Lakin bu, görülməli olan işlərin heç yarısı da deyil. Çünki Ermənistanda qədim və yerli mədəniyyət olan Azərbaycan musiqi mədəniyyəti janr, forma, ənənə, ifaçılıq, melodiya, lad, ritm, intonasiya cəhətdən olduqca zəngin, özünəməxsus və müxtəlifdir. Azərbaycan etnomusiqi təfəkkürünün və musiqi tarixinin bəlkə də bütün inkişaf mərhələlərini, ən müxtəlif struktur əlamətlərini, Azərbaycan musiqisində ladyaranmanın, intonasiyanın tarixi-morfoloji təkamül yolunu əks etdirən belə zəngin musiqi irsimiz artıq tariximizdən, yaddaşımızdan, ifaçılığımızdan, mədəniyyətimizdən, həyatımızdan birdəfəlik yox olmuşdur. Təəssüf ki, biz Ermənistandakı çox zəngin Azərbaycan musiqi mədəniyyətimizi həmişəlik itirmişik. Ağır, çox ağır itkidir! Hətta azərbaycanlılar yaxın və ya uzaq gələcəkdə öz tarixi vətənlərinə - Ermənistana qayıtsalar belə, bu tarixi məkanda artıq itirdiyimiz musiqi mədəniyyətimizi heç vaxt qaytara, bərpa edə bilməyəcəyik. Nəzərə alsaq ki, Ermənistandakı Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixi mədəniyyətimizdir və ümumazərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən qiymətli və zəngin qatıdır, o zaman öz əlimizlə özümüzü necə bir mədəniyyətə

yət itkisinə məruz qoymağımızın fərqi də vararıq... Nəinki Ermənistan-da folklor ekspedisiyası aparmamışıq, hətta 1920-ci ildən etibarən Ermənistan ərazisindən məqsədli şəkildə bir necə dəfə köçürülən, son dəfə 1988-ci ildən erməni etnik təcavüzündən və erməni terrorundan Azərbaycana qaçqın düşən Ermənistan azərbaycanlılarının musiqi folkloru, xalq sənətkarları bu vaxta qədər tərəfimizdən öyrənilməmiş, tədqiq-təhlil olunmamış, toplanılmasına cəhd belə edilməmişdir. İndi isə atıq çox gecdir. Bir əsrə yaxındır qaçqınlıq səbəbindən kompakt şəkildə deyil, dağınıq halda yaşayan, öz yerli ənənələrini tədricən yaddaşından və həyat tərzindən itirən, uyğunlaşdıqları yeni mühitlərin ənənələrini mənimsəyən Ermənistan azərbaycanlılarının musiqi mədəniyyətini – Azərbaycanın ən qədim və zəngin musiqi-mədəni dəyərlərini faktik olaraq, itirmişik! Vaxtilə erməni bəstəkar və musiqişünaslarının minlərlə xalq mahnı və rəqslərini, mərasim nəğmələrini notlaşdıraraq, “erməni musiqisi” kimi təqdim etmələri bu itkimizin birdəfəlik və geriylənməz olduğunu hələ neçə-neçə əvvəlki onilliklərdə real həqiqətə çevirmişdir. Təəssüf ki, biz bu itkini zamanında görə və həll edə bilməmiş və ya görmək istəməmişik, yaxud görsək belə, ona əhəmiyyət verməmişik (“xalq musiqisi də... qeyri-ciddi və heç kimə lazım olmayan...”). Və xalqın bu böyük tarixi-mədəni, musiqi itkisinin əsas təqsirkarı bəstəkarlarımız və musiqişünaslarımızdır (4).

Komitasın “Rəqlər. Fortepiano üçün” məcmuəsi 1939-cu ildə Moskva-Leninqradın “Sovetskiy kompozitor” nəşriyyatında çap olunmuşdur (5).

Komitas fortepiano üçün rəqs işləmələrini 1902-ci ildə yazmağa başlamış, 1906-cı ildə bitirmiş, həmin il ilk dəfə Parisdə ifa etmişdir. Komitasın rəqs məcmuəsi 1916-cı ildə Leyspiqdə nəşr olunmuşdur. Sonra Moskvada bu məcmuə iki dəfə çap edilmişdir. Belə mülahizə də var ki, guya məcmuənin nəşrinə Moskvada keçirilən Ermənistan incəsənəti ongünlüyü münasibətilə Ermənistan Bəstəkarlar İttifaqı təşəbbüs göstərmişdir. Məqələmizdə onun son nəşrinə istinad etmişik.

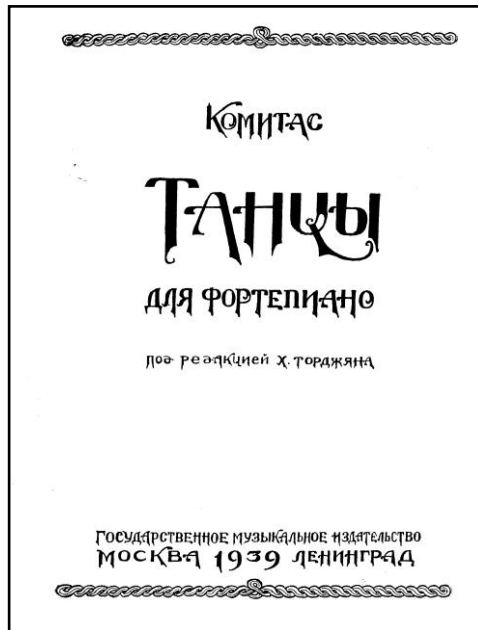
Komitasın “Rəqlər” məcmuəsinə Azərbaycan musiqişünaslığında ilk dəfə bu məqalədə müraciət olunur. Azərbaycan musiqi ictimaiyyəti, tədqiqatçılar, ifaçılar və müəllimlər də məcmuə haqqında bu elmi məqalə vasitəsilə ilk dəfə məlumatlandırılırlar. Məcmuənin araşdırılması sırf elmi məqsəd və xarakter daşıyır. Müəllifin qarşısında dayanan vəzifə erməni bəstəkarı Komitasın məcmuəsindəki rəqlərin melodiya, lad, intonasi, ritm xüsusiyyətlərini təhlil etmək, onların ilkin janr, ad mənsubluğunu araşdırmaq, Komitas tərəfindən notlaşdırılan və işlənən rəqlərin hansı xalqa mənsub olduğunu elmi arqumentlərlə sübut etməkdir.

Mütəxəssislərə və musiqi ictimaiyyətinə təqdim etdiyimiz Komitasın “Rəqlər” məcmuəsi Moskvanın ikinci nəşridir. Təsdiqlənməsinə ehtiyacı

olan erməni mənbələrinin yazdığına görə, məcmuə nəşr olunana qədər Ermənistan konservatoriyasında, erməni pianoçuları tərəfindən müxtəlif konsertlərdə çalınmışdır. Komitasın fortepiano üçün 110 il əvvəl (! – A.A.) işlədiyi rəqslər erməni, rus və digər ölkələrin pianoçuları tərəfindən repertuara daxil edilir və səsləndirilir.

Məcmuənin adı üz qabığında yalnız rus dilində yazılmışdır: **“Комитас. Танцы для фортепиано. Под редакцией Х.Торджяна.”**

Komitasın məcmuəsində rəqslərin adı erməni və rus dillərində yazılmışdır. Rus dilinə tərcümədə yazılmış rəqs adlarını oxuduqda, onları melodiya və lad cəhətdən geniş təhlil etdikdə, məhz Azərbaycan rəqsləri olduqlarını aşkar etmişik. Elmi nəticələrimiz təsdiq edir ki, “Rəqslər” məcmuəsindəki melodiyalar eyniadlı Azərbaycan xalq rəqsləridir. Bu isə Komitasın məcmuəsindəki rəqslərin məhz Azərbaycan xalq rəqsləri olduğunu birmənalı şəkildə sübut edir: eyni ad, eyni melodiya, Azərbaycan lad-məqamları və melodik üslubu. *Bir sözlə, erməni bəstəkarı Komitas öz “Rəqslər” məcmuəsinə Azərbaycan xalq rəqslərini daxil etmişdir.*



Komitasın “Rəqslər” məcmuəsinin mündəricatı ilə tanış olaq:

1. Еранги Ереванский; 2. Унаби Шушинский; 3. Марали Шушинский; 4. Шушики Вагаршпатский; 5. Ет-арач Эрзрумский; 6. Шорор Эрзрумский

Məcmuənin mündəricatını təşkil edən bu rəqs işləmələrindən dördü Azərbaycan, ikisi isə Türkiyə (türk) xalq rəqsləridir. Rəqslərin melodiyları və adları da bu həqiqəti təsdiq edirlər. Rəqs nümunələrinin milli musiqi mənsubluğu məcmuənin adı ilə də uyğun gəlir. Belə ki, məcmuənin adında “erməni” sözü yazılmamışdır.

Komitas bu rəqsləri fortepiano üçün işləmişdir. Belə demək olarsa, XX əsrdə Azərbaycan xalq rəqslərinin fortepiano üçün ilk işlənmələrindən biri də Komitasa məxsusdur.

Komitasın sözügedən məcmuəsindəki 1-ci rəqs nümunəsi **“Еранқи Ереванский”** adlanır. Bu ad dilimizə tərcümədə **“İrəvan rəngi”** deməkdir (**Nümunə 1. 2**).

Musiqi ictimaiyyətinin nəzər-diqqətinə çatdırmaq istəyirəm ki, Komit-

tasın fortepiano işləməsindəki 1-ci rəqs nümunəsi Üzeyir Hacıbəylinin 1911-ci ildə yazdığı “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasının I pərdəsindəki “Deyirlər ki, toy olacaq” xorunun (6, s. 32-37) melodiyası ilə eynidir (**Nümunə 1**). Daha bir fakt da budur ki, həmin melodiyanı rəng kimi ilk dəfə bəstəkar Müslüm Maqomayev nota yazmışdır. Bu rəngin mənbələrdə Bakı ermənisi, əslən Qarabağdan olan tarçalan Lazar Qabrielyanın (tarçı Lazarın) ifasından nota yazıldığı qeyd edilsə də, müəllifi heç də erməni tarçalanı deyildir, bu rəng-rəqs melodiyası ondan çox əvvəl Bakıda və Qarabağda azərbaycanlı ustad musiqiçilər tərəfindən çalınmışdır.

Bu melodiya XIX əsrin ikinci yarısında Bakıda görkəmli ziyalı, istedadlı musiqiçi, muğam bilicisi, “Bakı musiqi məclisi”nin yaradıcısı və rəhbəri, Azərbaycan ustad muğam sənətkarlarının yaxın dostu, sənət himayədarı, Azərbaycan muğam ifaçılığının inkişafında xidmətləri olan tarzən Məşədi Məlik Mansurov tərəfindən yaradılmış və tarda çalınmışdır (7).

Məşədi Məlik Mansurov konsert fəaliyyəti ilə o qədər geniş məşğul olmadığı üçün müəllifi olduğu bu melodiyanı Bakı muğam məclisinin toplantılarında tar və kamança ifaçılarına çalmış və öyrətmışdir. Məşədi Məlikin Bakıda, İçərişəhərdəki malikanəsində Musiqi məclisinə toplaşan Qarabağın, Bakının, Şamaxının, İranın, İrəvanın, Tiflisin, Türkiyənin çox məşhur peşəkar muğam ifaçıları, o cümlədən də, Bakının və Qarabağın erməni tar və kamança çalanları bu melodiyanı dəfələrlə eşidərək, öyrənmiş, toylarda, konsertlərdə, müxtəlif tədbirlərdə, eləcə də, “Şərq konsertləri”ndə çalmış, vallara yazdırmışlar. Həm rəng, həm də rəqs melodiyası kimi məşhurlaşan bu melodiya Məşədi Məlikin oğlu Məşədi Süleyman Mansurov tərəfindən də tarda ifa edilmiş, sənət həmkarlarına öyrədilmişdir.

Komitəsin bu rəqsin notunda tar çalğısını təqlid edərək (bax: 2-ci və 4-cü xanələr), iki təkrar melodik ibarənin sonluğunu məhz Segah ladintonasiyası ilə bitirməsi, belə melodik üslubun məhz Azərbaycan instrumental tar ifaçılığına məxsus olduğunu deməyə əsas verir.

Toylarda, məclislərdə həm mülayim qadın rəqsi, hərdən də kişi rəqsi kimi çalınıb-oynanılan, rəng (dirinği) kimi də çalınan bu melodiya tezliklə Bakıda, Qarabağda, İrəvanda, Tiflisdə, Təbrizdə, Tehranda musiqiçilər arasında geniş yayılmışdır. XIX əsrin II yarısından etibarən, əsrin sonlarına yaxın artıq bu melodiya Qafqazda bütün tar, kamança, balaban, tütək ifaçılarına yaxşı məlum idi. Melodiyanın Bakıdakı “Şərq orkestri” tərəfindən də ifa olunması məlumdur. Bu melodiyanı Ü.Hacıbəyli yeniyetmə yaşlarında Qarabağda da, Bakıda da eşitmiş, musiqili komediyasında istifadə etmişdir. Ü.Hacıbəylinin bu melodiyanı öz məşhur əsərinə gətirməsi, üstəlik rəqsin Şüştər ladında olması, harmonik minora uyğunluğu və şəhər-toy folkoru kimi qararlaşması onun Qafqazda məşhur melodiya

çevrilməsinə, geniş coğrafi-mədəni miqrasiyasına təkan vermişdir. Hətta vaxtilə F.Şuşinskiyin bildirdiyinə görə, Cabbar Qaryağdıoğlu hələ XX əsrə qədər Məşədi Məlikin bu populyar melodiyasına mətn qoşaraq, onu toylarda oxumuşdur. Məsələn, əgər toy bəyinin adı Rəhim idisə, C.Qaryağdıoğlu melodiyayı “*Deyirlər ki, toy olacaq, İrəhim bəy qız alacaq*” və s. bu kimi sözlərlə oxuyurmuş.

Başqa bir mənbənin bildirdiyinə görə isə, Ü.Hacıbəylinin musiqili komediyasındakı “Deyirlər ki, toy olacaq” xorunun özü folklorlaşaraq, toylarda oxunmuşdur. Lakin sovet hakimiyyətinin ilk illərində Ü.Hacıbəylinin muğam operalarına və musiqili komediyalarına birmənalı olmayan siyasi münasibət folklorla çevrilmiş bu mahnını xanəndələrin repertuarından çıxarmışdır. Nəzərə alaq ki, Məşədi Məlik Mansurovun bəstəsi olan bu melodiyanın “Qədim toy rəqsi” adını almasında dörd amilin rolu olmuşdur: birincisi, melodiyanın şəhər toylarında (o sıradan Qarabağ-Şuşa toylarında) ağır qadın və kişi rəqsi kimi ifası; ikincisi, melodiyanın şəhər toylarındakı muğam ifalarında rəng kimi çalınması; üçüncüsü, melodiyanın konsert repertuarına daxil edilməsi dördüncüsü, bu populyar melodiyanın Ü.Hacıbəylinin “Deyirlər ki, toy olacaq” xorunda oxunması.

Sözügedən rəqs-rəng melodiyaşının erməni tarçalanın ifasından Bakıda ilk dəfə vala yazılması və Şərq konsertlərinin birində çalınması nəticəsində ermənilər bu faktı əsas gətirərək, melodiyanı “erməni musiqisi” kimi təqdim və təbliğ etməyə başladılar. Halbuki həmin rəqs-rəng melodiyaşını Azərbaycanın görkəmli tar ifaçıları 19-cu əsrin 2-ci yarısından başlayaraq tez-tez ifa etmişlər. Vurğulayaq ki, Azərbaycan muğamlarını, zərbi-muğamlarını, dərnaməd və rənglərini, xalq mahnı və rəqslərimizi həmişə ustad tarzən və kamança ifaçılarımızdan və xanəndələrimizdən öyrənən Azərbaycanın erməni əsilli tarzənləri və kamançaçıları bu nümunələri İrəvanda, Tiflisdə, Türkiyədə, İranda, Rusiyada verdikləri konsertlərdə çalmışlar, həmişə konsert və toy repertuarlarına daxil etmişlər. Məsələn, sözügedən Azərbaycan rəqs-rəng melodiyaşını Komitas Cabbar Qaryağdıoğlunun, onun sazəndə dəstəsinin, tarzən Mirzə Fərəcin, İrandan gələn azərbaycanlı tarzənlərin ifalarından 19-cu əsrin sonları və 20-ci əsrin əvvəllərində İrəvan və Tiflis konsertlərində eşitmişdir. Komitas bu Azərbaycan melodiyaşını ilk dəfə Şuşa musiqiçiləri tərəfindən İrəvanda eşitdiyi üçün, həm də bu melodiya İrəvan musiqiçiləri arasında yayıldığı üçün onu “İrəvan rəngi” (“Eranqi Yerevanski”) adı ilə nota yazaraq, işləmişdir. Bakılı erməni tarçılarında daha əvvəl və daha çox görkəmli Azərbaycan ustad ifaçıları Mirzə Sadıq, Mirzə Fərəc, Məşədi Süleyman, Qurban Pirimov, Mirzə Mansur, daha sonra Hacı Məmmədov və qarmonçalanlar onu Azərbaycan xalq rəqs və rəng nümunəsi kimi 19-cu əsrin 2-ci yarısından başlayaraq toylarda, müxtəlif məclislərdə, konsertlərdə və radioda dəfələrlə çalmışlar. Azərbaycan radiosunda Xalq artisti H.Məmmə-

dovun ifasında bu melodiya Azərbaycan rəqsi kimi lentə yazılmışdır (**Nümunə 1.1**).

Komitasın məcmuəsinə daxil olan bu rəqsdən bəhs edərkən, musiqi ictimaiyyətimizin diqqətinə bir fotonu təqdim etməyi lazım bilirik [8]. Bu fotoda Məşədi Süleyman Mansurov (sağdan 1-ci) Qarabağlı tarzən Lazar Ter-Vartanesov ilə birlikdədir:



Fotonun görüntüsü əsasında demək olar ki, bu musiqiçilər qadın rəqsi çalırılar, rəqqasə isə o illərin Bakıda tanınmış erməni rəqqasəsidir ki, onu bəylərin və varlı adamların kişi məclislərinə çağırıb, oynadırmışlar. Fikrimizcə, bu foto Komitasın məcmuəsindəki “İrəvan rəngi”nin müəllifinin məhz Məşədi Məlik Mansurov olması, ondan oğlu Məşədi Süleyman Mansurova, azərbaycanlı və erməni ifaçılara ötürülməsi haqqındakı fikrimizə daha bir tutağa (fakt) ola bilər. (Kim bilir, bəlkə də bu fotodakılar elə həmin rəqsi-rəngi çalıb-oynayırlar...).

İkinci nümunənin adı “**Unabi Şuşinskiy**” - Azərbaycan dilində “**Şuşa İnnabısı**” deməkdir (**Nümunə 2.1**). Erməni mənbələrinin yazdığına görə, Azərbaycan xalq rəqsi “İnnabı”nı Şuşanın azərbaycanlı musiqiçilərinin ifasında 19-cu əsrin sonlarında və 20-ci əsrin əvvəllərində İrəvanda, Şuşada, sonra isə Tiflisdə dinləmiş Komitas bu rəqsin Şuşalı ustad tarzən Mirzə Sadiq Əsədoğluna məxsus olduğunu və Şuşada azərbaycanlılar arasında geniş yayıldığını öyrəndikdən sonra, onu məhz “Şuşa İnnabısı”

adlandırmağa qərar vermişdir.

Məlumdur ki, “İnnabi” rəqsinin melodiyasını (9) Azərbaycanın xalq ifaçıları, sazəndə dəstələri həm rəqs, həm də rəng kimi çalmışlar (**Nümunə 2**).

Komitasın məcmuəsindəki 3-cü rəqs “**Marali Şuşinskiy**” adlanır ki, bu da Azərbaycan dilinə tərcümədə “**Şuşa maralı**”, yaxud “**Şuşanın maralı**” deməkdir (**Nümunə 3.1**). Bu rəqs öz melodiyasına görə, Azərbaycan xalqının “**Aşqabadı**” rəqsi ilə eynidir. “Aşqabadı” rəqsinin ilk not yazısı bəstəkar Müslüm Maqomayevə məxsusdur. Bu rəqs görkəmli muğam ifaçısı və bilicisi, ustad Bəhram Mansurovun ifasından vala yazılmışdır. “Aşqabadı” rəqsi Xalq artisti Hacı Məmmədovun ifasından Azərbaycan radiosunda lentə alınmışdır (**Nümunə 3**). Şübhə etmirik ki, “Aşqabadı” – Şuşada yaranan və ilk əvvəl Qarabağda yayılan bu Azərbaycan xalq rəqsinə Bakıya “gələndən” sonra verilən ikinci addır. Xalq rəqs melodiyasına ikinci ad verilməsinin səbəbi vardır. Xalq musiqisi yaradıcılığında eyni nümunənin, melodiyanın fərqli adlarla yaşaması, “ad variantlılığı” daşması qanunauyğun haldır. Başlıcası isə, illərlə “Aşqabadı” kimi tanıdığımız və not məcmuələrində dərc olunan bu rəqs havasının ilk adlarından birini - “Şuşa maralı”nı Komitasın “Rəqslər” məcmuəsi bizə tanıtmışdır.

Məcmuədəki növbəti rəqs “**Şuşiki Vaqarşapatskiy**” adlanır (**Nümunə 4.2**).

İlk növbədə rəqsin adı maraq doğurur. “Vaqarşapat” Ermənistanda məşhur Eçmiədzin şəhərinin ilk adıdır ki, erməni mənbələri onun azərbaycanca “Üç müəzzin” - “Üç kilsə” sözündən yarandığını yazırlar. Eçmiədzin erməni tarixçiləri tərəfindən erməni mədəniyyətinin və katolikluğunun mərkəzi kimi göstərilərsə də, əslində, bu şəhərdə azərbaycanlılar sayca həmişə üstünlük təşkil etmişlər. Lakin albanşünaslıq ədəbiyyatında Vaqarş adlı çarın (məliyin) məhz Albaniya və alban çarı, onun adı ilə adlanan şəhərdəki üç kilsənin isə alban kilsələri olduğu yazılır.

Daha bir maraqlı fakt. Komitasın “Rəqslər” məcmuəsindəki bu melodiya yenə də Ü.Hacıbəyli tərəfindən “O olmasın bu olsun” musiqili komediyasının son pərdəsindəki “Gedək-gedək qazıya deyək...” xorunun (6, s. 88-92) melodiyası ilə eynidir. (**Nümunə 4.1**). Bu melodiyanın Vaqarşapatla, yəni Eçmiədzinlə nə əlaqəsi? Daha bir sual da meydana çıxır: Rəqsin adındakı “Şuşiki” sözü haradandır və ermənilər bəzi melodiyalara niyə məhz bu adı veriblər?

Əvvəla, “Şuşiki Vaqarşapatskiy” rəqs işləməsinin adında Komitasın müəllif qeydi vardır: «подражение тара и дойры» (“tar və dairənin təqlidi” – A.A.). Şübhəsiz, Komitas bu qeydi ilə rəqsin tar və dairə, yəni tar və dəflə ifadan nota yazdığını göstərmişdir. Digər tərəfən, “təqlid” sözü ilə Komitas dəfin rəqs ritmini və tarın rəqs melodiyasını, tarın ifasındakı instrumental strixləri fortepiano işləməsində təqlid etdiyini nəzərə çatdırmışdır.

İkincisi, **“Şuşiki” erməni instrumental (tar, kamança, balaban, zurna, tütək) ifaçılığında Qarabağ, xüsusilə də Şuşa xalq melodiylarına, yəni Şuşada yayılan və ifa olunan Azərbaycan xalq musiqisi nümunələrinə verilən ümumi bir addır.** Xüsusilə, Qarabağda yayılan və ifa olunan, həm də Ermənistanda yayılan, ifa olunan Azərbaycan rəqs ha-valarına bəzən belə ümumi ad verilmişdir. Əslində, ermənilərin Azərbaycan xalq melodiylarına verdikləri bu ümumi ad Qarabağ, Şuşa musiqisinin “milli pasportudur”.

Üçüncüsü, Qarabağ xanlığı dövründə, bu xanlığın ərazisinə daxil olan indiki Ermənistan ərazisində Qarabağdakı Azərbaycan xalq melodiylarının çalınıb-oxunması, yayılması təbii idi. Bu baxımdan, Komitasın da həmin Azərbaycan xalq melodiyasını Ermənistanda eşitməsi, nota yazması tamamilə mümkündür.

Dördüncüsü, bu Azərbaycan melodiyası **“Nə baxırsan yanı-yanı”** adı ilə **“Azərbaycan xalq mahnıları”** toplusunun I cildinə daxildir (10, s. 77). Xalq mahnısı Xalq artisti, professor Səid Rüstəmov tərəfindən Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasından nota yazılmışdır (**Nümunə 4**).

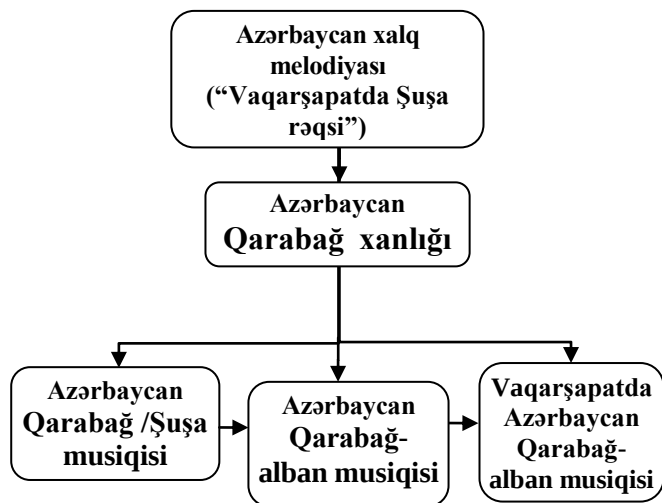
Cabbar Qaryağdıoğlu isə bu mahnını Qarabağın əksər şəhər və kəndlərində, daha çox isə Şuşada xalq arasında oxunub-oyunan folklor mahnısı kimi eşitmiş, onu öyrənərək öz repertuarına daxil etmişdir. Bu baxımdan, xalqın folklor mahnılarının itməməsində professional xanəndə sənətinin xüsusi rolunu vurğulamaq yerinə düşər. Nəhayət, qeyd edək ki, Qarabağda da, Bakıda da eşitdiyi bu xalq mahnısından Üzeyir bəy musiqili komediyasında istifadə etmişdir (**Nümunə 4.1**).

Cavablanmasına ehtiyacı olan bir vacib sual qalır: Komitas bir tərəfdən **“Şuşiki”** (Şuşa melodiyası) adlandırdığı, digər tərəfdən tar və qavalın ifasında dinlədiyi bu Azərbaycan xalq melodiyasını niyə Vaqarşapatla əlaqələndirmişdir?

İlk baxışdan sadə, bəlkə də adi bir məsələ təəssüratı yarada biləcək bu sual, əslində, Azərbaycan musiqi tarixi, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixi coğrafiyası və etnogenezi ilə birbaşa bağlı olan elmi məsələdir. Həqiqət bundan ibarətdir ki, Qarabağ Albaniyanın tarixi, etnik və mədəni mərkəzlərindən olmuşdur. Qarabağ, xüsusilə də Dağlıq Qarabağ ərazisində Azərbaycan və Ermənistan arxeoloqları, tarixçiləri tərəfindən tapılan və araşdırılan alban məbədləri də bu tarixi-mədəni həqiqəti təsdiq edirlər. Bizim nəticəmizə görə, həmin melodiya Qarabağın Azərbaycan-türk (müsəlman) etnomusiqi təbəqəsinə aid olmaqla, həm də Qarabağdakı alban-türk (xristian) əhalisi arasında folklor melodiyası kimi yayılmış, ifa olunmuşdur. İstisna etmirik ki, bu melodiya ağır tempdə (Komitasın metronomda göstərdiyi kimi - 84) albanlar tərəfindən kilsədə və ya dini mərasimdə oxunaraq rəqs edilmişdir. Qarabağ xanlığı dövründə (18-19-cu əsrlərdə) bu melodiya Qarabağ albanlarından indiki Ermənistan ərazisin-

də yaşayan albanların musiqi məişətinə, kilsəsinə, mərasiminə miqrasiya etmişdir. Ermənistan ərazisində alban xristianlığının mərkəzlərindən olan Üçmüəzzində - Üçkilsədə, yəni alban çarlarından olan Vaqarşın ətrafına qala tikdirdiyi Vaqarşapadda həmin melodiyanın məskunlaşması məhz bu tarixi-mədəni və etnomusiqi kontekstdə tamamilə realdır. Onu da nəzərə çatdıraq ki, bu nümunəni erməni mənbələri “Eçmiədzin rəqsi” də adlandırırlar (**Nüminə 4.2**).

Aydın və asan qavranılsın deyə, Komitasın işlədiyi rəqs melodiyaşının tarixi-etnomusiqi genezisini və yayım arealını aşağıda sxem şəklində təqdim edirik:



Rəqslərin işlənilmə texnikasına gəlincə, Komitas rəqslərin melodiyaşını ilk mənbədə, yəni azərbaycanlıların və türklərin etnomusiqi mənbəyində olduğu kimi maksimum qorumağa çalışmışdır. Bu işləmələrdə xalq alətlərinin (tarın, qavalın, tütəyin) tembrini, çalğısını, instrumental xalq ştrixlərini və səslənmələrini fortepiano vasitəsilə ifadə olunması da maraqlıdır.

Beləliklə, erməni bəstəkarı Komitasın fortepiano üçün işlədiyi və bu not məcmuəsinə daxil edilən xalq rəqsləri milli mənsubluq baxımından Azərbaycan və türk xalq musiqisidir.

Bu məcmuə belə bir nəticəmizi bir daha təsdiq edir ki, Ermənistanda min illər boyunca yaranan və yaşayan Azərbaycan xalq mahnı və rəqsləri, Azərbaycan xalq instrumental melodiyaşları, Azərbaycan mərasim musiqisi erməni bəstəkarları, ifaçıları və musiqişünasları tərəfindən 19-cu və

20-ci əsrlərdə toplanılmış, nota və vallara yazılmış və nəşr olunmuşdur. Ermənistan bəstəkarlarının və musiqişünaslarının bu ərazidəki və Qarabağdakı Azərbaycan xalq musiqisi irsinin toplanılmasında, notlaşdırılmasında, nəşrində və bu zəngin Azərbaycan musiqi irsinin erməni bəstəkar yaradıcılığına tətbiqində göstərdikləri geniş fəaliyyətləri və rolları danılmazdır.

Beləliklə, ilk elmi nəticələrimizi təqdim edirik:

1). Erməni bəstəkarları və musiqişünasları folklorun toplanması və notlaşdırılması işlərində Ermənistanın qədim və yerli əhalisi olan Azərbaycan xalqının da musiqi nümunələrini toplamış, nota yazmış, məcmuələrə daxil etmişlər.

2). Erməni bəstəkarı və musiqişünası Komitasın “Rəqslər. Fortepiano üçün” (M-L., 1939) məcmuəsi Azərbaycan musiqişünaslığında ilk dəfədir tədqiqata və təhlilə cəlb olunur.

3) Komitasın “Rəqslər” məcmuəsinə daxil olan 6 rəqs nümunəsindən 4-ü qədim Azərbaycan xalq rəqsi, 2-si isə Türkiyə (türk) xalq rəqsidir.

4). Məşədi Məlik Mansurov tərəfindən bəstələnən və sonradan “Qədim toy” adını daşıyan populyar Azərbaycan xalq rəqs-rəng melodiyası Komitasın məcmuəsində “Eranqi Eravanskiy” (“İrəvan rəngi” - A.A.), Şuşada yaranan və bütün Qafqazda məşhurlaşan “İnnabi” Azərbaycan xalq rəqsi Komitasın məcmuəsində “Unabi Şuşinskiy”, “Şuşa maralı” (digər adı “Aşqabadı” – A.A.) Azərbaycan xalq rəqsi Komitasın məcmuəsində “Marali Şuşinskiy”, Qarabağda yaranan və geniş yayılan “Nə baxırsan yanı-yanı” qədim Azərbaycan xalq mahnısı və Qarabağ albanlarının kilsə melodiyası Komitasın məcmuəsində “Şuşiki Vaqarşapatskiy” adı ilə notlaşdırılmış və fortepiano üçün işlənilmişdir.

5). Komitasın “Rəqslər” məcmuəsinin üz qabığında, titul səhifəsində və rəqslərin adlarında “erməni”, yaxud “erməni xalq rəqsi” sözü yazılmışdır.

6) Komitasın “Rəqslər” məcmuəsi XX əsrdə Azərbaycan xalq musiqisinə dair nəşr olunmuş not məcmuələrindən biridir.

7). Komitasın “Rəqslər” məcmuəsi Azərbaycan xalq rəqslərinin fortepiano üçün işlənilməsinə dair not mənbələrindən və ədəbiyyatlarından biridir. Bu not məcmuəsi Azərbaycan musiqişünaslıq tədqiqatlarında Azərbaycan xalq musiqisinə (eləcə də Azərbaycan xalq rəqslərinə) aid not ədəbiyyatı və mənbəyi kimi göstərilə bilər.

MƏQALƏNİN NOT NÜMUNƏLƏRİ

Nümunə 1. Ü.Hacıbəyov. “O olmasın, bu olsun”, 1-ci məclis, “De-yirlər ki, toy olacaq” xoru.

Allegretto (con brillante)

Həsənqulu bəy

mf
De - yir - lər ki,

Rza bəy

mf
Mağ - di İ - bəd qız a-la-caq.

toy o-la caq

Həsən bəy

Doğ - ru - dur mu toy o-la-caq?

Əsgər bəy

Söy - lə gö rüm toy ha çan dır?

Xor

f
T. Bas na va-da, na va-da toy o - la - caq? Bas na va-da, na va-da
B. Bas na va-da, na va-da toy o - la - caq? Bas na va-da, na va-da

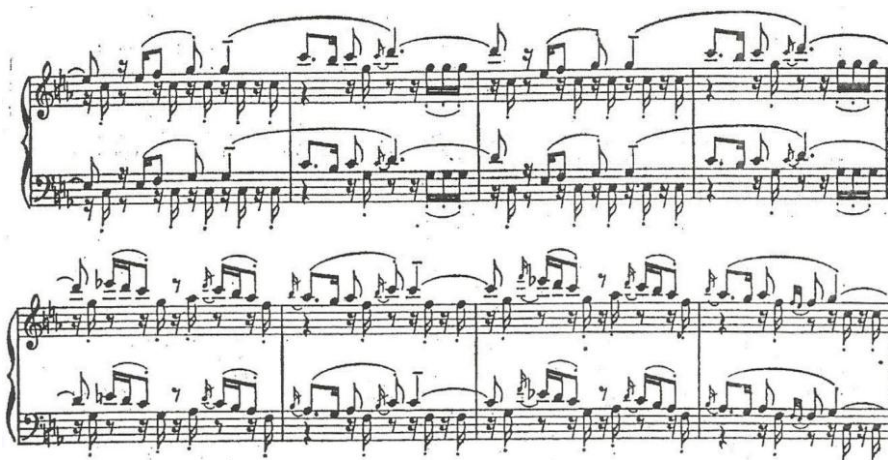


Nümunə 1.1. “Qədim toy” Azərbaycan xalq rəqsindən bir hissə.
Hacı Məmmədovun ifasından nota yazan A.Abduləliyev.



Nümunə 1.2. Komitas. “Rəqslər”: 1. Eranqi Yerevanskiy.





Nümunə 2. "İnnabi" // S.Rüstəmov. Azərbaycan xalq rəqsləri. B., 1937.



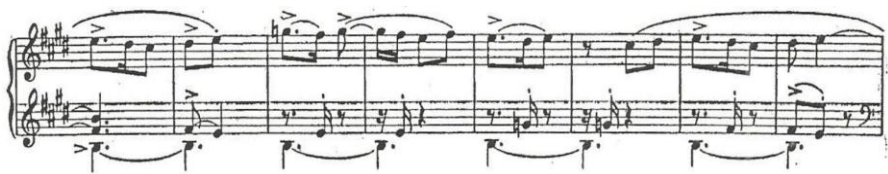
Nümunə 2.1. Komitas. "Rəqslər": 2.Unabi Şuşinskiy.

ՈՐԱՍԻԻ
ՇՈՐՈՐԿԷ

УНАБИ
ШУШИНСКИЙ

2





Nümunə 3. “Aşqabadı” Azərbaycan xalq rəqsindən bir hissə. Hacı Məmmədovun ifasından nota yazan A.Abduləliyev.



Nümunə 3.1. Komitas. “Rəqslər”: 3. Marali Şuşinskiy.

ՄԱՐԱԼԻ

МАРАЛИ

ՏՈՆՈՎԱԿ

ШУШИНСКИЙ

3

Fier et souple $\text{♩} = 60$

Հպարտ և ճկուն

Հափի պես

Imitant

le tambourin

p

Délicat

pp

Nümunə 4. Azərbaycan xalq mahnısı “Nə baxırsan, yanı-yanı” //
Azərbaycan xalq mahnıları, I c., 1981.

Allegro

Nə ba-xır-san ya - nı-ya-nı, ba-la, ba-la, ba-la, yar, yar? O-lum göz-lə -
 rin qur- ba-nı. ba-la, ba-la, ba-la, var. var. Əv-vəl-ki mə - həb-bət ha-nı?
 Ay ba - lam, ey, ay gü - lüm, ey,
 Gəl, ya-rım, ey, al ca-nım ey, ey, ey.

**Nümunə 4.1. Ü.Hacıbəyli. “O olmasın, bu olsun”, 4-cü məclis,
 “Gedək-gedək, qazıya deyək...” xoru**

Allegretto grazioso

S. Ge-dək, ge-dək qa - zı-ya de - yək qoy ka - bi - ni kas - sın
 A. Ge-dək, ge-dək qa - zı-ya de - yək qoy ka - bi - ni kas - sın
 T. Ge-dək, ge-dək qa - zı-ya de - yək qoy ka - bi - ni kas - sın
 B. Ge-dək, ge-dək qa - zı-ya de - yək qoy ka - bi - ni kas - sın

Nümunə 4.2. Komitas. “Rəqslər”: 4. Şuşiki Vararşapatский.

ՇՈՒՔԻԿԻ

ՎԱՂԱՐՇԱՊԱՏԻ

(թառի և դափի վրձով)

ШУШИКИ

ВАГАРШАПАТСКИЙ

(ПОДРАЖАНИЕ ТАРЕ И ДАЙРЕ)

4

Աղյուսի և սազուկի Vif et délicat ♩ = 84

Qeydlər və ədəbiyyat:

1. Музыкальная энциклопедия. Т. 2. – М.: 1974, с. 887. Komitas Türkiyə ərazisində anadan olsa da, bu ərazi erməni tarixçiləri tərəfindən saxtakarlıqla “Cənubi Ermənistana” və ya Ermənistana aid edilir.
2. Azərbaycan-erməni musiqi əlaqələrinin araşdırılması geniş və mürək-

- kəb mövzu və problem olaraq, hələ də öz həllini gözləyir.
3. Azərbaycanda *musiqi qafqazşünaslığının* bir elm sahəsi kimi aktualılığı, istiqamətləri və vəzifələri haqqında bax: *Abduləliyev A.* Azərbaycan muğamı Qafqaz regionunda. // “Musiqi dünyası”, 2007, N 3-4, s. 115-121.
 4. Arxiv sənədləri təsdiq edir ki, SSRİ dönəmində Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü olan görkəmli bəstəkarlar və musiqişünaslar respublikanın müxtəlif bölgələrinə yaradıcılıq ezamiyyətinə göndərilir və xalq musiqisi nümunələrini nota yazırdılar, ezamiyyətdən qayıtdıqda isə notlaşdırma işləri barədə yazılı hesabat verirdilər. Doğrudur, topla-ma-notlaşdırma işləri məqsədyönlü və geniş şəkildə aparılmamış, lakin az da olsa, buna təşəbbüs göstərilmişdir. Zənnimizcə, müasir dövrdə Bəstəkarlar İttifaqının xalq musiqisi irsimizi məqsədyönlü olaraq toplamaq və nəşr etdirmək imkanları daha genişdir...
 5. Комитас. Танцы для фортепиано. Под редакцией Х.Торджяна. – М.-Л., Государственное музыкальное издательство. – 19 стр.
 6. Üzeyir Hacıbəyli. “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyası: (Not). B.: Qərb-Şərq, 2007.
 7. Bu qiymətli məlumatı bizə görkəmli muğam bilicisi və ifaçısı, Xalq artisti Bəhram Mansurov 1980-ci illərdə vermişdir.
 8. Bu foto-fakt musiqi tədqiqatçısı F.Şuşinskinin “Azərbaycan xalq musiqiçiləri” kitabındandır.
 9. S.Rüstəmov. Azərbaycan xalq rəqsləri. B.: 1937.
 10. Azərbaycan xalq mahnıları. Tərtib edəni Bülbül. I c. B.: İşıq, 1981.

Ариз Абдулалиев

**«Танцы для фортепиано» армянского
композитора Комитаса**

РЕЗЮМЕ

Данная статья Абдулалиева А.А. посвящена сборнику «Танцы для фортепиано» армянского композитора Комитаса, который был издан в 1939 году в Москве. Сборник содержит шесть обработанных для фортепиано танцевальных мелодий. Как следует из анализа сборника, четыре из танцевальных обработок являются азербайджанскими, а две – турецкими. Обосновывают эту истину как мелодии, так и названия танцев. К примеру, «Еренги Ереванский», «Унаби Шушинский», «Марали Шушинский», «Шушики Вагаршапатский», «Ет-арач Эрзрумский», «Шорор Эрзрумский». Данное нотное издание вызывает научный интерес как сборник азербайджанских танцевальных мелодий.

Ключевые слова: *сборник, танцы, армянский композитор, азербайджанские народные танцы, танцевальные обработки, народная музыкальная культура Карабаха, музыкальная культура кавказских албанцев, музыкальное кавказоведение, музыкальный анализ*

Ariz Abdulaliyev

“Dances for piano” of Armenian composer Komitas

SUMMARY

This article by Ariz Abdulaliyev is about the collection “Dances for piano” of Armenian composer Komitas. These dance collection was published in Moscow in 1939. This collection consists of six dances. This article analyses and investigates dance collection of Komitas. Author proves that dances in this collection are folklore dances of Azerbaijan. Melodies and names of these dances affirm this truth.

Key words: *“Dances for piano” collection, Uzeyir Hacıbəyli, Armenian composer, Azerbaijan dance’s folklore, music folklore of Karabakh, investigates*

Rəyçilər: *fəlsəfə elmləri doktoru, prof. Gülnaz Abdullazadə;
sənətşünaslıq namizədi, prof. Vəqif Əbdülqasımov.*

Fikrət MANAFOV
ADMIU-nun dosenti

TARIN TƏDRİSİNƏ DAİR (METODİKİ YANAŞMA)

Açar sözlər: *tar tədrisi, applikatura, dinamik işarələr, muğam, bəstəkar*

Azərbaycanın musiqi təhsili sistemi gözəl təməl əsasında qurulduğu üçün tarixi baxımdan qısa bir dövr ərzində Respublikamızda yüzlərlə yüksək professional sənətkarlar yetişmişdir.

Xalqımızın musiqi təhsili sisteminin yaradıcısı olan dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin bu sahədəki böyük xidmətləri və rolu xüsusi qeyd olunmalıdır.

Respublikamızda musiqi təhsili sisteminin kütləvi xarakter alması nəticəsində yüksək professionallı, çox istedadlı gənclərin yetişməyi ilə yanaşı, böyüməkdə olan gənc nəslin etik və estetik tərbiyəsində, dünyagörüşünün formalaşmasında, həmçinin öz mənəvi dünyasının zənginləşməsində musiqi təhsili çox böyük rol oynamışdır. Bu baxımdan Respublikamızda olan musiqi yönümlü tədris müəssisələrinin rolu çox əhəmiyyətli və əvəzsizdir.

Bir qədər yaxın mədəniyyət tariximizə nəzər salanda aydın olur ki, hələ XIX əsrin ortalarından başlayaraq, yəni Rus imperiyası Azərbaycanı öz caynağına keçirəndən sonra milli mədəniyyətimizin və musiqimiz öz inkişafında güclü təzyiqlərə məruz qalmışdır. Belə ki, onu, zorla öz milli zəminindən qoparıb beynəlmiləşdirmək planı şəklində rus mədəniyyəti içərisində əridib, yox etmək siyasəti aparıb. Lakin bu mənfi siyasətə qarşı başda Ü.Hacıbəyli olmaqla Azərbaycanın vətənpərvər ziyalıları olduqca ehtiyatlı, incə düşünülmüş şəkildə mübarizə üsulu tapa bildilər və musiqi mədəniyyətimizi, milli dəyərlərimizi represiyalardan qoruya bildilər. XX əsrin əvvəllərində peşəkar musiqiçilərin azlığı, orkestr və milli xalq çalğı alətləri ansambllarının olmaması, not sisteminə keçidin çətinliyi, milli musiqi alətlərini notla çala bilən sənətkarların səriştəsizliyini və s. çatışmazlıqları nəzərə alaraq Üzeyir Hacıbəyli bütün bunların tez bir zamanda həll etməyin doğru və yeganə yolunu musiqi-təhsil ocaqlarının yaranmasında, milli çalğı alətlərimizin bu təhsil ocaqlarında tədris edilməsində görürdü (1).

Beləliklə, XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq musiqi təhsili ocaqlarının ərsəyə gəlməsi, musiqi təhsili sisteminin formalaşması üçün münbit şərait yaratdı ki, bu sistem bu günə qədər də ildən-ilə inkişaf etməkdə və təkmilləşməkdədir. Bu tədris ocaqlarının, tədris müəssisələrinin əsas məqsədi tələbələri musiqi sənətinə məhəbbət ruhunda tərbiyə etməkdən, musiqi dinləyiciləri və təbliğatçıları hazırlamaqdan və gənc nəslin vətənpərvərlik ruhunu daim tərbiyə edib, inkişaf etdirməkdən ibarət olmuşdur.

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Oqtay Rəcəbov “Ümum-təhsil məktəblərində musiqi tədrisi metodikası” adlı əsərində gənc nəslin formalaşmasında musiqi təliminin böyük rolunun və əhəmiyyəti olduğunu qeyd edir (4, s. 7).

Deyilən fikirlərə əlavə olaraq qeyd edək ki, musiqinin çox böyük tərbiyəvi və müalicəvi xüsusiyyətləri vardır. Hələ qədim dövrlərdə Zərdüş təlimində, Orta əsr musiqi risalələrində buna böyük qiymət verilmiş və musiqidən bir vasitə kimi istifadə edilirmiş. Elmi mənbələrdə verilən bilgiler, tarixi materiallarda toplanılan məlumatlar göstərir ki, musiqiyə bütün dövrlərdə təkcə sənət kimi baxılmamışdır. Onun böyük tərbiyəvi və psixoloji təsir gücünə xüsusi diqqət yetirilirdi. Məhz buna görə də bütün musiqi risalələrində musiqinin etik və estetik təsir gücünü xüsusi olaraq qeyd edirdilər. Ona görə də musiqi tədrisi sisteminin düzgün inkişaf etdirilməsinin cəmiyyətimiz üçün çox böyük əhəmiyyəti vardır. Ümumi musiqi tədris sisteminin yaradılmasında, ayrı-ayrı musiqi ifaçılıq sənətlərinin düzgün inkişafı vacibdir. Bu məqsədlə tar çalğı alətinin musiqi yönümlü təhsil ocaqlarında tədrisinin yüksək səviyyəyə qaldırılmasına böyük ehtiyac duyulur. Qeyd edilməlidir ki, tar sinfində təlim-tərbiyə işinin müvəffəqiyyəti hər şeydən əvvəl ixtisas müəlliminin siyasi ideya hazırlığından, əqidəsindən, professionallığından, pedaqoji işə olan məhəbbətindən, bütün biliyini tələbəyə mənimsətmək bacarığından asılıdır.

Orxan Orxanbəyli “Tar tədrisinin metodikası” kitabında musiqi təlimi ilə bağlı yazır: “Bu təhsil, musiqi təlimi vasitəsilə əldə edilir. təlim isə sisteməlik surətdə bilik vermək, şagirdlərə bu barədə iş nümunələri göstərmək və vərdişlər qazandırmaqdan ibarətdir. Musiqi təhsili və təliminin məzmunu tədris planı və proqramında göstərilir” (2, s. 12).

Məlumdur ki, ixtisas (not və muğam) dərsləri fərdi tədris üsulu ilə aparılır. Buna əsaslanan müəllim hər bir tələbənin fərdi psixologiyasını nəzərə almalı və ona bu prinsiplər əsasında yaxınlaşmalıdır. Tələbənin fərdi imkanlarını, ifaçılıq və qavrama qabiliyyətinin hərtərəfli öyrənilməsi dərslərin maraqlı və metodik baxımdan düzgün qurulmasına kömək edir. İxtisas müəllimi tələbənin alətinin vəziyyətindən tutmuş qavrama qabiliyyətini, nəzəri bilgilərini, eşitmə xüsusiyyətlərini, psixoloji emosional durumunu xüsusi nəzərə almalıdır. Yaxşı olardı ki, müəllim alətin bədii-texniki imkanlarını göstərmək üçün bir neçə əsər, muğam və sairə musiqi nü-

munələrini özü ifa etsin. Belə olan halda tələbə professional ifa tərzini yaxından eşidib, alətin tembr zənginliyinin şahidi olur. Bunun isə həmişə müsbət psixo emosional təsir oyadacağı şübhəsizdir. İxtisas üzrə dərslər sadədən mürəkkəbə doğru prinsipi əsasında qurulmalıdır.

Tələbəni fortepianonun müşayiəti ilə çaldırarkən müəllim əsərin tempinə, ümumi səslənməyə, nüansların düzgün eşidilməsinə, əsərin xarakterinin dəqiq verilməsinə diqqət yetirməlidir.

Ümumiyyətlə, proqram əsasında keçilən dərs və ya tərtib olunan repertuar musiqi təhsili olan tələbənin hərtərəfli inkişafına çox düzgün zəmin yaradır. Təsədüf deyil ki, xalqımızın milli alətlərində təhsil alan musiqiçilər Azərbaycan musiqisi ilə yanaşı, Rus və Qərb bəstəkarlarının da əsərlərini yaxşı duyur və bu əsərləri ifa edib, onları lazımi səviyyədə dinləyiciyə çatdırı bilirlər. Nəzərdə tutulan repertuarın ifasında “İxtisas-not” fənn müəllimi çalışmalıdır ki, klassik musiqiyə uyğun səslənmə, ifa tərzini qorunub saxlanılsın. Bəzən milli alətlərdə təhsil alan tələbə intuitiv olaraq xalq musiqimizə uyğun ornamentləri, ifa məziyyətlərini klassik musiqidə də işlətməyə meyl göstərir. Belə ifanın qarşısı ilk andan alınmalıdır və formalaşmaqda olan tələbənin zövqü düzgün şəkildə istiqamətləndirilməlidir. Müəllim bu cür tələblərlə işə yanaşsa, hərtərəfli inkişaf etmiş bir musiqiçinin yetişməsinə şərait yaratmış olar. Yaxşı olardı ki, müəllim keçilən əsərin bədii xüsusiyyətləri barədə, əsərin quruluşu və forması kimi incəliklərini tələbəyə izah etsin. İfa ediləcək musiqi əsəri haqda heç bir bilgi verilməsə, ifa zamanı əsər ya maraqsız səslənər, ya da keyfiyyətcə çox aşağı səviyyəli ifa alınar. Bunu aradan götürmək üçün tələbəni psixoloji cəhətdən ifa ediləcək əsərə hazırlamaq lazımdır. Müəllim çalınacaq əsərin intonasiya və melodik quruluşunda olan obraz rəngarəngliyini tələbəyə söyləməklə, onda əsərə qarşı məhəbbət və müəyyən maraq doğurmalıdır. Bax buna nail olan “İxtisas-not” müəllimləri həmişə tələbələrə gözəl, professional ifası ilə qarşılaşa bilirlər.

Tar ixtisası sinfində əsərlər üzərində iş prosesi zamanı applikaturaya xüsusi olaraq diqqət yetirilməlidir. Əvvəla onu qeyd edirəm ki, applikatura ilk növbədə rahat və asan ifa əldə edilmək üçün seçilməlidir. Bunun üçün əsərin səsləndiyi tonallıq və əsərin bədii-texniki imkanları nəzərə alınmalıdır. Applikatura əksər hallarda çalınan tonallığa görə seçilir. Qamma və etüdlərin müntəzəm, ardıcıl çalınması ifaçıya çalacağı əsərin tonallığına qabaqcadan hazırlamış olur. Bu, əvvəlcədən müəyyənləşdirilmiş gözəl təməl olaraq, ifaçının hafizəsində qalır. Əsər öyrənilərkən, müəllim applikaturanı müəyyənləşdirərkən hökmən əsərin ifa edildiyi tonallığın applikaturasını bir əsas, baza olaraq götürməlidir. Buna riayət edilmədikdə ifaçı əsəri öz tempində çalarkən texniki çətinliklərlə, uyğunsuzluqlarla rastlaşacaqdır. Belə ifada səslərin yüksək intonasiya zənginliyini də saxlamaq mümkün deyildir. Ona görə də applikaturanın müəyyənləşdirilməsi

prosesinə “İxtisas-not” müəllimi çox diqqətlə yanaşmalıdır. Çünki seçilən applikatura ifa ediləcək əsərin bünövrəsini, təməlini təşkil edir. Applikaturanın müəyyənləşdirilməsi zamanı ixtisas müəllimi hansı pozisiyadan istifadə edilməsinin məqsədəuyğun olmasını da nəzərə almalıdır. Pozisiya süni şəkildə seçilməməlidir. Əfsuslar olsun ki, bəzi tələbə və ifaçılar çox vaxt pozisiyanı necə gəldi seçirlər və istədikləri vaxt onu tez-tez dəyişirlər. Belə ifa keyfiyyətsiz səslənir və bir sıra tembr uyğunsuzluqları ilə üzləşir. Pozisiya seçilərkən melodiyanın ifasında musiqi frazalarının, cümlələrinin imkan daxilində eyni tembrdə səslənməsini təmin etmək lazımdır. Bir melodiyanın ifasında tembr sıçrayışları, registr dəyişiklikləri etmək məqsədəuyğun deyildir. Elə ona görə də “İxtisas-not” müəllimi bunları nəzərə alıb, düzgün applikatura, pozisiya müəyyənləşdirə bilər.

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Abbasqulu Nəcəfzadə “Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası” kitabında “İxtisas-not” müəlliminə verdiyi tövsiyələr olduqca dəyərlidir: “...hər hansı yeni musiqi əsərini öyrədərkən ilk növbədə bəstəkarın adı, soyadı, əsərin tonallığı, ölçüsü, notun oxunuşu, yazılışı, ümumiyyətlə təsadüf edilən bütün nüanslar haqqında izahat verməlidir” (3, s. 25).

Tələbənin ifaçılıq qabiliyyətinin yüksəlməsində etüd və qammaların rolu çox böyükdür. Ümumiyyətlə, musiqi təhsili sistemində, xalq çalğı alətlərinin tədrisində etüdlərin müntəzəm, ardıcıl ifasına o qədər də diqqət yetirilmir.

Etüdlərin sistem şəklində, sadədən mürəkkəbə doğru prinsipi üzrə çaldırılmasının çox böyük əhəmiyyəti vardır. Etüdlərin əsas məqsədi ifa texnikasını mükəmməlləşdirmək, cilalamaq, bədii ifa imkanlarını genişləndirməkdir. Təsadüfi deyildir ki, ifaçılıq sənətinin ayrı-ayrı spesifik cəhətlərini inkişaf etdirmək üçün çoxlu sayda, müxtəlif variantlarda mürəkkəb etüdlər yazılmışdır.

Melodiyaları, ritmi, texniki ifa tərzini təkmilləşdirmək üçün yazılmış xüsusi etüdlər var ki, onların ifa edilməsi çox zəruridir. Etüd və qammalar ifaçılıq məktəbinin təməlidir. Məhz ona görə də “İxtisas-not” müəllimi imkan daxilində tələbəyə çoxlu qamma və etüd öyrətməlidir. Ritmdən axsayanlara isə ritmi bərpa edə biləcək müxtəlif ölçülü, fərqli xarakterli, sinkopalı etüdlər çaldırmaq lazımdır. İfa tərzində mövcud olan nöqsanları düzəltmək üçün bütöv, yarım və çərək notlu xüsusi etüdlər mövcuddur ki, onları çaldırmaq məqsədəuyğundur. Ona görə də “İxtisas-not” müəllimi Rus, Avropa və Azərbaycan bəstəkarlarının yazdığı etüdlərə müraciət etməlidir.

Ümumiyyətlə, “İxtisas-not” müəllimi tələbə ilə pyes üzərində işləyərkən melodiyanın canlı, professional səs çaları ilə çalınmasına nail olması üçün ayrıca işləməli və nüanslar üzərində xüsusi olaraq dayanmalıdır.

Çox vaxt əsəri forte, piano ifa etməklə iş bitmiş hesab edilir. Əlbəttə, bu belə deyil. Bəstəkarın verdiyi bütün dinamik işarələrə riayət edilməlidir.

Kreşşendo, diminuendo və melizm işarələrinə xüsusi diqqət yetirilməlidir. Əsərin xarakteri məhz belə komponentlərdən asılıdır. Ona görə də notda yazılmış bütün nüanslara, işarələrə əməl olunmalı, melodik xətt düzgün ifa edilməlidir. Melodiyanın ifasında notların üzərində yazılmış liqalara xüsusi diqqət yetirilməlidir. “İxtisas-not” müəllimi onu nəzərə almalıdır ki, köçürülmüş və işlənmiş əsərlər tar üçün orijinal əsərlər olmadığı üçün melodiyanın inkişafında verilmiş liqalar alətin spesifik xüsusiyyətlərini nəzərdə tutmamışdır. Ona görə də melodik cümlələrin, frazaların uzun liqalarla verilməsi o deməkdir ki, melodiya arası kəsilmədən ifa edilsə daha münasib olar. Bunun üçün “İxtisas-not” müəllimi melodiyanı ayrılıqda nəzərdən keçirməli, bəstəkarın istədiyini saxlamaq şərti ilə uzun liqa altında ifa edilən melodiyanı iki və ya üç qısa liqa qruplarına bölərək ifa edilməsini müəyyənləşdirməlidir. Bu zaman ayrı-ayrı liqa qrupları arasında ümumi ahəng, harmonik qanunauyğunluq saxlanmalıdır.

Ümumiyyətlə, “İxtisas-not” fənnindən başqa xalq çalğı alətləri şöbəsində oxuyan tələbələrə “İxtisas-muğam” dərsləri də keçirilir.

Muğam janrı Azərbaycan xalqının musiqi təfəkkürünün məhsuludur, xalqın musiqi hikməti, həyat fəlsəfəsi, mənəvi aləm dialektikasıdır. Muğam janrı müdrik əsaslar üzərində qurulduğu üçün haqlı olaraq Şərq musiqi sənətində özünəməxsus layiqli yer tutur. Muğamı öyrənmək, dərk etmək, xalqın keçmişini, tarixini öyrənmək, dərk etmək deməkdir.

Bu mənada muğamların güclü psixoloji-emosional təsiri insanı mənəvi cəhətdən zənginləşdirir, saflaşdırır, həyatı dərk, kainatı, təbiəti və canlı aləmi hiss etməkdə onun təfəkkür dünyasını kamilləşdirir. Bütün Şərq ölkələri içərisində, muğamların məntiqliyinin, bədii estetik və emosional təsirinin Azərbaycan musiqisində daha güclü olmasının əsas səbəblərindən biri də xalqın fəlsəfi dünyagörüşünün yüksək formada inkişafı, musiqidə milli intonasiya çeşidlərinin ehtiraslı olması və vokal ifa üsullarının zəngin, dinamik durumu ilə müəyyənləşir.

Muğamları tələbələrə öyrədərkən yenə də sadədən mürəkkəbə doğru prinsipi tədrisdə qorunub saxlanılmalıdır. Muğamlara yad, xarakterik olmayan elementləri gətirmək olmaz. Əks halda bu milli ifaçılıq məktəbinə xələl gətirə bilər. Min illərlə xalqın yaddaşında saxladığı muğama professional münasibət bəsləmək lazımdır. Bu bizim hamımızın müqəddəs borcudur. Hər bir muğam müəllimi, muğamımızı yaşatmaq üçün əlindən gələni əsirgəməməlidir.

Məqalədə araşdırılan məsələlər ümumilikdə tar ifaçılığının inkişafına xidmət edəcəyinə inanırıq.

Ədəbiyyat:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Bədii publisistik əsərlər. B.: Şərq-Qərb, 2008.
2. Orxanbəyli O. Tar tədrisinin metodikası. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1971.
3. Nəcəfzadə A.İ. Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası (dərs vəsaiti). B.: MBM, 2012.
4. Rəcəbov O. Ümumtəhsil məktəblərində musiqi tədrisi metodikası. B.: Şirvanəşr, 2005.

Фикрет Манафов

Об обучении игры на таре (методический подход)

РЕЗЮМЕ

Эта статья посвящена правильному исполнению произведений композиторов на таре согласно предмета «Специальность-ноты». Обращается внимание на исполнение этюдов и гамм, а также на обучение мугамов.

Ключевые слова: *обучение на таре, аппликатура, динамические указатели, мугам, композитор*

Fikret Manafov

About training to play the tar (metodical approaching)

SUMMARY

The article is devoted to correct playing musical works of composers the tar concerning “Speciality-notes”. The author pays attention to permorming to gamut and also to training mugam.

Key words: *training to play tar, application, dinamical signs, mugam, composer*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, ADMİU-nun dosenti
Ellada Hüseynova;
ADMİU-nun dosenti Vamiq Məmmədəliyev.

Dilarə QULİYEVA
BMA-nın baş məllimi

BƏSTƏKAR EMİN SABİTOĞLU - 75

Yaşasaydı 75 yaşı tamam olacaqdı əziz Emin müəllimmizin. Bəlkə də bu illər ərzində neçə-neçə musiqi əsərləri, ürək nəğmələri yaradacaqdı... Emin Sabitoğlu yaradıcılığının şah əsəri olan lirik nəğmələr.

Görkəmli Azərbaycan yazıçısı Sabit Rəhmanın ailəsində dünyaya göz açan Emin Mahmudov (1937, 2 noyabr) hələ balaca ikən Midhət Əhmədovdan musiqi dərsləri alırdı.

Gələcək sənət yolunu o artıq yeniyetmə ikən təyin etmişdi: bəstəkar olmaq. Seçdiyi yol onun gələcək həyatına açılan işıqlı sabahlara idi. Bəli, məhz onu bütün çətinlikləri adlayaraq çalışqanlığının, musiqiyə sonsuz sevgisinin nəticəsi idi ki, bu istək də onu orta musiqi təhsilini bitirdikdən sonra Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına gətirdi. Burada o, görkəmli bəstəkar Qara Qarayevin sinfinə daxil olur (1954-cü il). Bu böyük bəstəkardan sənətin sirlərini mənimsəyir və 2 il sonra P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasına keçirilir. Konservatoriyanı bitirdikdən sonra o vətənə dönür. 1961-ci ildə gənc olmasına baxmayaraq “Azərbaycanfilm” kinostudiyasına musiqi redaktoru kimi məsul vəzifəyə təyin olunur. Azərbaycan kino incəsənəti yolunda yorulmadan çalışır. Bir-birindən dəyərli musiqiləriylə “Azərbaycan film” tarixinin qızıl fonduna daxil olan onlarla ekran əsərinə bələdçilik edir:

“Dədə Qorqud” (rej: Tofiq Tağızadə); “Poçt qutusu” (rej: Rauf Kazımovski); “Bəyin Oğurlanması” (rej: Ceyhun Mirzəyev, Vaqif Mustafayev); “Bizim Cəbiş müəllim”(rej: Həsən Seyidbəyli); “Gün keçdi” (rej: Arif Babayev); “Ad günü” (rej: Rasim Ocaqov); “Təhminə” (rej: Rasim Ocaqov).

Yaradıcılığı dövründə neçə-neçə teatr, televiziya tamaşalarına musiqilər (“Unuda bilmirəm”, “Bizim qarıbə taleyimiz”, “Evləri köndələn yar” və s.) və musiqinin digər janrlarında əsərlər bəstələmişdir (1 simfoniya, 3 kantata, simli kvartet, skripka və f-no üçün poema, 3 simfonik poema, 9 musiqili komediya və s.).

Musiqinin bir neçə janrında özünü təsdiq edən bəstəkarın adı Azərbaycan estrada musiqisinin inkişafında böyük xidmətləri olan bəstəkarlar sırasındadır.

Emin Sabitoğlunun bəstələdiyi mahnılarda xüsusi bir həzinlik duyulur ki, bu melodik parçalar qəlbləri rıqqətə gətirir, insanı düşündürür, söz ilə musiqi arasındakı vəhdətin nə qədər ustalıqla işləndiyi bir daha sübuta yetirilir:

*“Görüşdük nə çətin , ayrıldıq nə asan .
Hardasan sevgilim , varmısan , yoxmusan?”*

“Əlvida” söz: Anar

*“Bəzən bir ömür, bəzən göz yaşı
Gətirir, bu çiçək yağışı”*

“Çiçək yağışı” söz: V.Səmədoğlu

*“Ala gözlüm səndən ayrı gecələr
Bir il kimi uzun olur neyləyim”*

“Neyləyim” söz: H.Rəfibəyli

və s. başqa bu kimi misalları qeyd edə bilərik. “Bakı sabahın xeyir”, “Bu gecə”, “Kəpənək”, “Dərələr”, “Uzaq yaşıl ada”, “Ağ çiçək”, “Şükriyyə”, “Köçür durna qatarı”, “Payız gəldi”, “Gilavar”, “Azərbaycan”, “Can Azərbaycan” və bu siyahının 600-ə qədər olan sayı...

S.Vurğun, B.Vahabzadə, N.Xəzri, F.Qoca, İ.Səfərli, V.Səmədoğlu, Anar, Ə.Cavad və bu kimi görkəmli söz yazarlarının əsərlərinə, el dastanı və bayatılarına bəstənilmiş bu ecazkar nəğmələrdə bir doğmalığ duyulur.

Azərbaycan musiqi tarixində E.Sabitoğlu özünəməxsus üslubu, lirizmi ilə yadda qalan sənətkardır. Bəstəkarın lirik-dramatik musiqiyə yanaşı, komediya janrında bəstələdiyi əsərlərində, bu şəxsiyyətin xüsusi istedadının nə qədər çoxşaxəli olduğunun bir daha şahidi oluruq. Daxili dünyasının nə qədər dərin, fəlsəfi, duyğusal olduğu ilə bərabər həm də satira və yumor hissinin üstünlükləri də nəzərə çarpır.

“Hicran”, “Bankir adaxlı”, “Nəğməli könül”. Bu tamaşalardakı obrazlar hər birimizin yaddaşında ən çox musiqisiylə canlanır.

E.Sabitoğlu haqqında oxuduqlarım, gördüklərim, eşitdiklərimdən əlavə onun müəllimlik fəaliyyətindən bir qədər söz açmaq istədim.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi haqqında xatirələrimi bölüşmək məsuliyyətli olduğu qədər də şərəflidir!

E.Sabitoğlu Bakı Musiqi Akademiyasının “Xor dirijorluq” kafedrasında simfonik orkestrləşdirmə, xor partiturası qiraəti kimi aparıcı fənnləri tədris edirdi. Dərs dediyi illər ərzində yüzlərlə tələbəyə öz bilik və bacarığını əsirgəməyərək çalışdı. Maraqlı proqram seçimi, yüksək tələbkərliliyi ilə bərabər qayğıkeş ata kimi hamıya dayaq idi Emin müəllim. İlk baxışdan çox ciddi, qaraqabaq görünsə də son dərəcə sadə, təvazökar insan, hər bir tələbəyə olan xüsusi diqqəti, mehribanlığı, həm də hərdənbir duzlu-məzəli söhbətləri ilə yaddaşlarımıza həkk olundu...

90-cı illərin əvvəllərində Azərbaycanın bir çox incəsənət xadimləri vətəndən kənarda fəaliyyətlərini davam etdirdiyi zamanda o, İstanbul Tex-

niki Universiteti Xalq Musiqisi Konservatoriyasından dəvət aldı.

Burada müəllimlik fəaliyyətinə davam edərək öz bilik və bacarığını xarici gənclərdən də əsirgəmədi.

Azərbaycandan kənarda olsa da, qəlbi vətənlə bir döyünürdü sanki. Hər dönüşü bir bayram idi. Fəqət...

2000-ci il. Sabit Rəhman həyatının 90 illik yubiley xatirəsinə qatılmağa gələn bəstəkarın vətənə dönüşü və bu dönüşün geriyə olmadığı sonu...

Musiqiləriylə milyonlarla insanın qəlbini fəth edən sənətkar, görkəmli musiqi xadimi, gözəl insan və dost, sevimli müəllim həyata “Əlvida” dedi...

Siz yaşayırsınız, əsrlər keçsə belə yaşayacaqsınız! Ruhunuz şad olsun, Emin müəllim!

Elşən MANSUROV
AMK-nın baş müəllimi

HABİL ƏLİYEV - 85

Açar sözlər: *Habil Əliyev, kamança, muğam*

Azərbaycanın görkəmli kaman ifaçısı, Respublikanın Xalq artisti, “Şöhrət” və “İstiqlal” ordenli Habil Əliyev bu il ömrünün 85-ci baharını yaşayır. Ən ecazkar musiqi alətlərindən olan kamançaya uzun illərdir ömür verən, onu səsləndirən, ona həyat verib yaşadan ustadımızı əslində tanıتماға heç bir ehtiyac yoxdur. O, Azərbaycan milli musiqisini və milli alətimiz olan kamançanı bütün dünyada təbliğ etməklə məşğul olmuşdur. Kamançanı insan səsinə bənzədən Habil Əliyev onu sehrli barmaqları ilə inlətməyə nail olur. Dinləyiciləri sehrli çalğısı ilə valeh etmək məhz onun ifaçılıq məharətindən irəli gəlir. Onun kamanından qopan həzin nəğmələr, gözəl təranələr qəlbləri rıqqətə gətirir. Ustadın kamanda ifa etdiyi muğamlar isə əsl möcüzədir. Təsadüfi deyil ki, H.Əliyevi musiqi aləmində “Azərbaycanın Paqaninisi” adlandırırlar.

Əsl sənətkar iki göstərici ilə tanınır: adı və ürəklər fəth edən ifası ilə. Habil Əliyev bu iki göstəriciyə sözün əsl mənasında malik olan xoşbəxt sənətkarlardandır. Çünki 7 yaşından əlinə aldığı kamança alətinə bu günə qədər də sadıq qalır. Onu öz təfsiri ilə canlandırır. Parlaq istedadı, ürəkləri rıqqətə gətirən ifasını dinlədikdə isə artıq hər kəs bunun kimə məxsus ifa olduğunu bilir.

Habil Əliyev yaradıcılıq fəaliyyətini musiqi və sözün təbliğinə sərf etmiş sənətkardır. Musiqi ilə yanaşı, sözün təsiredici qüvvəsini də çox gözəl anlayaraq, ondan səmərəli şəkildə bəhrələnmişdir. Eyni zamanda öz bilik və təcrübəsinin sintezinə nail olaraq, müxtəlif səpkidə dəyərli fikirləri ilə də vaxtaşırı radio və televiziya da çıxışlar edir. Yaşadığı dövrün aktual problemləri həmişə onun maraq dairəsinin mərkəzində durur. O, həmçinin özündən əvvəlki nəslin musiqiçiləri və onların yaradıcılıq ənənələrini nüsxə sayaraq, öz düşüncə və tövsiyələri ilə də musiqi həyatında yeni söz deməyə nail olmuşdur. Habil Əliyev milli musiqisimizin, daha doğrusu, musiqi mədəniyyətimizin baş tacıdır. Azərbaycan milli musiqisinin ecazkar ruhunu, lirikasını dünya arenasında səsləndirir, muğamı məşəl kimi uca tutur.

Muğam bənzərsiz sənət əsəri kimi Habil Əliyevin ifasında özünə məxsusi yer tutur. Musiqi xəzinəmizin dürrü incisi olan muğamlarımız bu əvəzsiz ustadın çalğısında ecəzkar səslənir. Hər muğama fərdi əhval-ruhiyyə ilə yanaşaraq, mahir ifaçı onu xalqa sevdirməyə çalışmış və buna da layiqincə nail olmuşdur. Xalqımızın ruhunu, düşüncələrini, irsini, dünənini və bu gününü təsirli ifası ilə canlandıraraq, Azərbaycan musiqisini yüksək səviyyədə təmsil etmişdir.

Adı dillərdə gəzən, dinləyicilər tərəfindən məhəbbətlə qarşılanan musiqiçilərimizə həsr olunmuş məqalələr onlara olan böyük hörmət və sevgimizin göstəricisidir. Habil Əliyev öz duzlu-məzəli söhbətləri ilə də xalqımız arasında sevilir. Bir kamança ifaçısı kimi biz də H.Əliyevin bu günə qədər keçdiyi şərəfli həyat yolunu, incəsənətimizin inkişafında göstərdiyi xidmətlərini və ümumilikdə yaradıcılıq fəaliyyətini işıqlandırmağı özümüzə borc bilirik.

Habil Mustafa oğlu Əliyev 1927-ci il may ayının 28-də Azərbaycanın Ağdaş rayonunun Üçqovaq kəndində anadan olub, boya-başa çatmışdır. Atası və böyük qardaşı İkinci Dünya Müharibəsi qurbanı olmuşdur. Öz xatirələrində sonralar ustad səviyyəsinə qalxan Habil Əliyev çalğısındakı yanıqlılığı uşaq yaşlarındakı iki sevdiyi adamların itkisi ilə bağlayır. Onun sözlərinə görə, dərin kədər, ağır itki acısını göz yaşlarına deyil, məhz kamanın həzin ifasına tökmüşdür.

Yeddi yaşından yaşadığı rayon mərkəzindəki 3 saylı yeddiillik məktəbdə təhsil alan Habil uşaqlıqdan musiqi sənətinə meyil edir. Buna səbəb həmin illərdə məşhur xanəndə və musiqi müəllimi Əhməd Ağdamski Bədəlbəylinin Habilgilin evində kirayə qalması olur. Bu xoş təsadüf gələcək ifaçının həyatına rəng qatdı və həyata baxışını dəyişdi. Tez-tez Habilin “Əhməd əmi” deyərək müraciət etdiyi Ə.Ağdamskinin evinə dövrünün tanınmış ziyalıları, musiqiçiləri gəlir, maraqlı görüşlər, məclislər təşkil olunurdu. Musiqi ocağına çevrilən Ə.Ağdamskinin evində muğamlar, təsniflər, xalq musiqi nümunələri səslənməklə yanaşı, milli musiqiyə bağlı maraqlı və dəyərli söhbətlər də aparılırdı. Bəzən tarda, bəzən isə kamançada dinlədiyi musiqi parçaları onun qəlbində əbədi olaraq musiqiyə məhəbbət möhürünü vurur. Artıq gələcəyin musiqiçisi olmağı qərara alan Habil hər hansı bir alətdə çalmağa can atırdı.

Anası onu Ağdaş musiqi məktəbinə aparır. Kiçik Habil əvvəl tarı sinəsinə almış, lakin vücudu zəif olduğundan alətin ağırlığını sinəsində saxlaya bilməmişdir. Bu səbəbdən də kamança onun üçün daha məqsədəuyğun olmuşdu. Seçimində gələcək ifaçı heç də yanılmaz. Milli alətimizin sirlərinə yiyələnərək, incə musiqi duyumunu və könül dostluğunu məhz bu alətlə bağlayır. Musiqi məktəbini bitirdikdən sonra Ağdaş Pedaqoji məktəbinə daxil olur, təhsilini burada davam etdirir.

Bununla yanaşı, Nəcəf bəy Vəzirov adına Ağdaş Dövlət Dram Teatrında işləyir, orada kamança çalırdı. Yaşının kiçik olmasına baxmayaraq, Ağdaş rayon Pionerlər Evində rəqs dərnəyinin üzvü idi. 1944-cü ildə istedadlı gənc Habil Bakı şəhərində keçirilən baxış müsabiqəsinin qalibi olur. Sənət uğurları ilə pillə-pillə irəliləyərək, 1947-ci ildə Ağdaşın Pionerlər Evində rəhbər vəzifəsinə qədər yüksəlir.

Təhsilini daha kamil səviyyəyə gətirmək istəyi artıq bu sənətdə püxtələşən Habili Bakının musiqi həyatı cəlb edirdi. 1952-ci ildə bu minvalla, o, Bakıya gələrək, Asəf Zeynallı adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin kamança şöbəsinə daxil olur. Bu təhsil ocağı bir çox sənətkarların bilik bazası, yaradıcılıq mənbəyi olmuşdur. Bakıya gələndə Habilin ifası hələ tam formalaşmamışdı. Yaxşı çalğıya malik olsa da, böyük səhnələrə çıxmağa hazır deyildi. Bir il sonra isə artıq öz ifa üslubunu göstərmək bacarığını əldə edir. Burada o, görkəmli tarzən Qurban Pirimovdan və məşhur xanəndə Xan Şuşinskidən muğam sənətinin sirlərini öyrənir. Habilin istedadlı, duyumlu çalğısı tezliklə müəllimlərinin diqqətini çəkir. Habilin ifaçılığı görkəmli bəstəkar Soltan Hacıbəyovun da marağına səbəb olur. O, gənc kaman ifaçısının potensial imkanlarını nəzərə alaraq, onu 1953-cü ildə Müslüm Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında işləməyə dəvət edir. O zamanlar Soltan Hacıbəyov filarmoniyanın bədii rəhbəri, Şəmsi Bədəlbəyli isə direktoru idi. Mərhum bəstəkarlarımızdan Niyazi, Səid Rüstəmov da Habilin ifasına qulaq asmış, onun çaldığı xalq mahnısı və bir muğam nümunəsini dinləyərək rıqqətə gəlmişlər. Beləliklə, Habil Əliyev 1953-cü ildə filarmoniyada əvvəl rəqs ansamblında müşayiətçi, sonra isə trioda kamança çalan kimi fəaliyyət göstərməyə başlayır.

Korifey sənətkarlarla, ustad və gənc bəstəkarlarla işləmək və həmçinin ünsiyyətdə olmaq, onların dəyərli məsləhətlərini, tövsiyələrini eşitmək Habil Əliyevə geniş yaradıcılıq təcrübəsi aşılayırdı. Seyid Şuşinski, Həqiqət Rzayeva, Xan Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Mütəllib Mütəllibov, Şövkət Ələkbərova, Sara Qədimova, Fatma Mehrəliyeva kimi sənətkarların konsertlərində müşayiətçi olan Habil Əliyev həvəslə onların ölməz irsindən bəhrələnir, daha da səylə çalışırdı. Vaxtilə onları görmək arzusu ilə yaşayırdı, indi isə həmin sənətkarlarla çiyin-çiyinə işləmək xoşbəxtliyini Allah ona nəsib etmişdi. Məsuliyyətli daxili dünyası ona saatlarla məşq etmək zərurətini aşılayırdı. Zəhmət sayəsində o, ifaçılıq səviyyəsini tədricən yüksəldir, professional ustalığını daha da artırır və peşəkar sənətkar kimi tanınmağa müvəffəq olurdu.

1961-ci ildə Habil Əliyev ilk dəfə olaraq, televiziya konsert verir. Onun çaldığı “Segah” muğamı musiqisevərlər arasında geniş söz-söhbətə səbəb olur. Özünəməxsus ifa üslubunda səslənən “Segah”ın sədası kaman ustasına şöhrət gətirir. Bir çox muğamlarımız onun təfsirində sevilməyə

başlayır. “Bayatı-Qacar”, “Bəstə-Nigar”, “Şur”, “Bayatı-Şiraz”, “Rəhab”, “Bayatı-Kürd”, “Çahargah”, “Rast”, “Zabul” muğamları görkəmli kaman ustasının repertuarının bəzəyinə çevrilir.

Muğam və ifaçı bir-birini tamamlayan anlamda olmalıdır. Xüsusən də milli alət ifaçısı muğamı ustalıqla səsləndirməyi bacarmalıdır. Muğamı kamil bilməyən və duymayan ifaçı musiqi sənətində öz sözünü deyə bilməz. Habil Əliyev isə ustadlıq zirvəsini fəth etmək şərəfinə nail olmuşdur. Bu da onun əsl sənətkarlığının sübutudur. Habil Əliyevin adı gələndə kamança milli alətimizi yaşadan ustad gözümüz önündə canlanır. Ondan əvvəl və sonra da kamança çalanlar olub. Amma onun adı ilə kamança bütün dünyada tanınmışdır. Əvvəl keçmiş SSRİ respublikalarında, daha sonra isə digər xarici dövlətlərdə qastrol səfərlərində şifahi ənənəli musiqi nümunəsi olan muğamı dərin musiqi duyumu ilə ifa etmişdir. Türkiyə, Amerika, Almaniya, İngiltərə, Fransa, Hindistan, Pakistan, İran, Misir, İsveçrə, Tunis, Hollandiya, Yaponiya, Suriya, Mozanbik və s. ölkələrin tamaşaçı rəğbətini qazanan ifaçı eyni zamanda Azərbaycan musiqi mədəniyyətini yüksək səviyyədə təbliğ edən sənətkar ucalığına qalxmışdır. ABŞ, Fransa, Yaponiya, İtaliya və Yunanıstanda xalq mahnı və muğamlarımızdan ibarət kompakt diskləri də çıxmışdır.

Azərbaycan muğamlarını, zərbi-muğamları, təsnif, rəng və xalq mahnılarını ustad professionallığı ilə özünə xas olan tərzdə ifa edərək Habil Əliyev bu janrlara əbədi yaşarlıq vermişdir. Həm solo ifa, həm də trioda müşayiət etmək və uğur qazanmaq gərgin zəhmət tələb edir. Gənc yaşlarından muğam aləminə atılan kaman ustası bu ali sənətin möhtəşəmliyini peşəkarcasına sübut etməyə çalışmış və əminliklə deyə bilərik ki, buna nail ola bilmişdir.

Ustadın aləti onun ruhunun bir parçasıdır. Alətdə texniki imkanlara sahib olmaq vacib şərtlərdəndir. Lakin bu, hələ professionallığın əsası deyil. Virtuoz ifaçı olmaq və xalqın sevgisini qazanmaq üçün ilk növbədə aləti dilə gətirən barmaqlarda ürəkdən süzülən hissiyyat olmalıdır. İfaçı ilə alət arasında sıx əlaqə böyük rol oynayır. Bu mənəvi ünsiyyət, ruhi, psixoloji münasibət kamanın inləyən səsinə sadıq olan məhəbbətdən doğur. Habil Əliyev məhz belə sənətkardır ki, kamanı ilə daim anlaşıqlı, sevgi dolu əlaqə yaratmışdır.

Yaşı 85-i haqlamış sənətkar yaradıcılığı boyu mahnı yazmaq təcrübəsini də sınaqdan keçirərək, 15-dən artıq sevilən mahnının müəllifi kimi də tanınır.

Habil Əliyev klassik muğam ifaçılarına xas olan ən yaxşı keyfiyyətləri özündə birləşdirərək, eyni zamanda fərdi ifa üslubuna malik olan sənətkardır. O, musiqi xəzinəmizi seçilən və sevilən çalğısı ilə zənginləşdirmişdir. Dinləyicinin daxili aləminə emosional təsir bağışlayan

H.Əliyev muğam aləminin qanuna uyğunluqlarına dərinləndən bələd idi. Məhz bu təcrübəsi ona təkrar olunmaz ifa manerası ilə çıxış etməyə zəmin yaradır.

Habil kamanının ovsunlu ifaları düşündürücüdür. Habil çalarkən göz-lərini yumur, qəlbinin dərinliklərindəki duyğularını kamanın tellərinə ötürür, biz də bu sehrin qüdrətinə valeh oluruq. Hər ifaçıya nəsim olmayan xüsusiyyətdir bu. Ürəyimizin dərinliyində əbədilik yaşadan bu ifa hər dəfə onu yenidən bir daha dinləmək istəyini yaradır. “Mən həmişə kamanı ürəyimlə, duyğularım ilə dilləndirmişəm. Kamanla ünsiyyətdə olanda mən tamaşaçını da görməmişəm”- deyən Habil Əliyev kamanı ürəyinin səsi ilə dilləndirərək ona yeni həyat vermişdir.

Əlbəttə, sənətkarın sadələdiyimiz xidmətləri mükafatsız qala bilməzdi. Xalqın sənətkarını xalq özü çox gözəl qiymətləndirir. Eyni zamanda dövlətimiz tərəfindən Habil Əliyev bu günə qədər müxtəlif və çoxlu sayda döş nişanları, orden-medallar, fəxri adlarla təltif olunmuşdur. Hələ 1978-ci ildə Xalq artisti adını almış sənətkar bu gün artıq kaman ustası, musiqi sənətinin korifeyi adlanmağa haqq qazanıb. 1997-ci ildə ulu öndər Heydər Əliyev tərəfindən “Şöhrət ordeni”, 2007-ci ildə isə anadan olma-sının 80 illiyi münasibətilə prezident İlham Əliyev tərəfindən “İstiqlal” ordeni ilə təltif edilib. Böyük əmək sərf edərək, illərin təcrübəsinə yiyələnərək püxtələşən ustad Habil Əliyev xalqımızın, türk dünyasının fəxridir. Onu da qeyd etmək ki, H.Əliyev yeganə musiqiçidir ki, sağlığında adı musiqi ocağına verilmişdir. Hal-hazırda Ağdaş uşaq musiqi məktəbi görkəmli sənətkarımız Habil Əliyevin adını daşıyır.

Azərbaycanda görkəmli kaman ustası kimi tanınan Habil Əliyev həm də müdrik, həzircavab söz adamıdır. Onun lətifələri artıq nəinki bütün musiqiçilər, həmçinin xalqımız arasında da xoş əhval-ruhiyyə yaradır. Hətta onun yumorlu sözlərindən ibarət lətifələr kitabı da nəşr olunmuşdur. Onun məzəli söhbətləri dillərdə gəzib-dolaşmaqdadır.

Habil Əliyev xalqın sevgi və hörmətini qazanmış ustadıdır. Onun şəx-siyyətinə hörmət isə hər şeydən öndə durur. Kaman ustadının şərafətinə bir çox şeirlər, məqalələr həsr olunub, kitablar yazılıb. Rəssamlar müxtəlif səpkidə tablolarla ustadın yaradıcı simasını, alətinin gözəlliyini təsvir ediblər. Heykəltaraşlar tərəfindən büstlər işlənib, xalçaçılar sənətkara və onun sənətinə olan məhəbbətlərini xalça üzərində həkk etməyə çalışmışlar. Görkəmli bəstəkarımız Firəngiz Əlizadə Habil Əliyevin sənətinə olan rəğbətini “Habilsayağı” əsərində yaratmışdır.

Bir sözlə, Habil Əliyev əsil xalqın sənətkarıdır. Xalqın sevdiyi və seçdiyi, dəyər verdiyi və sənətkarlar içində xüsusi önəm sahibi olan sənətkardır. Belə musiqiçilər xalq arasından çıxıb və xalq tərəfindən seçilərək onun dəstəyi ilə yaşayıb öz sənətini yaşadırlar. Eşq olsun, belə ustada! Ömrünün 85-ci baharını geridə qoyub sənət dünyasında öz

sözünü deyən Habil Əliyev bizə böyük bir məktəb yolu bəxş etmişdir. Bu yol indiki və gələcək nəsil musiqiçiləri üçün bir nümunədir. Habil Əliyevin yaradıcılıq fəaliyyəti gənc yaşlarından bu günə qədər xalqın gözü önündə olmuşdur. Habil Əliyev daim qədirlən xalqımızın ürəyindəki məhəbbətə layiq sənətkar kimi yaşayır. Allah ona can sağlığı versin. Musiqiçilər və musiqisevərlərin, ümumilikdə bütün Azərbaycan xalqının Habili olaraq uzun ömür yolu yaşasın.

Ədəbiyyat:

1. İlham Rəhimli. Habil kaman. B.: Işıq, 1987, 88 s.
2. Flora Xəlilzadə. Nəğmə həzinliyi, səs şirinliyi. // Azərbaycan. 2007, 30 may, s. 8.

Ельшан Мансуров

Габиль Алиев – 85

РЕЗЮМЕ

Габиль Алиев талантливый каманчист Азербайджанского народа. В этом году отмечается 85-летие известного мастера. В статье автор отмечает заслуги Г.Алиева.

Ключевые слова: *Габиль Алиев, каманча, мугам*

Elshan Mansurov

Habil Aliev – 85

SUMMARY

Habil Aliev is a distinguished Azerbaijan kemancha player. His 85th years birthday anniversary is celebrated this year. We intend to highlight Habil Aliev's merits in this sphere.

Key words: *Habil Aliev, kemancha, mugham*

Rəyçilər: professor Malik Quliyev;
dosent Arzu Quliyeva.

KONSERVATORİYA

ELMI NƏŞR

№ 4 (18)

Bakı – 2012

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.

Jurnalda dərc olunmuş məqalə, foto, not və digər nümunələrdən istifadə edərkən müəllifdən və ya redaksiya heyətindən mütləq icazə alınmalıdır.

Məsul katib

Naşir:	Rafiq Babayev
Texniki redaktor:	Ülvi Arif
Dizaynerlər:	Ceyhun Əliyev, İradə Əhmədova
Operatorlar:	Gülnar Rzayeva
	Azadə Məmmədova
Korrektorlar:	Renat Nəbiyev
	Rövşən Məmmədov

Yığılmağa verilmişdir: 28.09.2012

Çapa imzalanmışdır: 07.12.2012

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 988

«MBM» mətbəəsində çap olunmuşdur.