

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1 (27)

Bakı – 2015

TƏSİSÇİ:

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

REDAKSIYA HEYƏTİ:

Siyavuş Kərimi
Lalə Hüseynova – baş redaktor
Malik Quliyev
Abbasqulu Nəcəfzadə – məsul katib
Gülnaz Abdullazadə
Arif Babayev
Akif Quliyev
Fəttah Xalıqzadə
Nazim Kazımov
Ülkər Əliyeva
Fəxrəddin Baxşəliyev
Gülnarə Manafova (redaktor)

“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 sayılı Şəhadətnamə ilə qeydə alınmışdır.

MÜNDƏRİCAT

*Yubileylər, rəylər, xatirələr * Юбилей, отзывы, воспоминания*

Sabir ƏLƏKBƏROV. Əlibaba Məmmədov – 855

*Muğamsünashlıq * Муғамоведение*

Aynurə ABUŞOVA – İSMAYILOVA. “Çahargah” muğamının ifaçılıq variantları səs yazılarında və not nəşrlərində10

Leyla CUMAYEVA. Azərbaycan muğam sənətinin tarixi təkamül prosesinə bir nəzər17

Möhlət MÜSLÜMOV. “Mahur-hindi” muğamının ifaçılıq xüsusiyyətlərinə dair21

*Bəstəkarların yaradıcılığı * Творчество композиторов*

Arzu DƏRYAHİ. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərində muğam təfəkkürü27

Leyla MURADZADƏ. “Əhsən Şüştər” a capella xor əsərində muğamdan istifadə33

*Mənbəşünashlıq * Источниковедение*

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ. Dədəm Qorqud – Əlihüseyn Dağlının əlyazmalarında39

Xanəndəlik sənəti ❁ Искусство ханенде

Bəyimxanım VƏLİYEVƏ. Xan Şuşinskinin mahnı yaradıcılığı	49
Nəzakət TEYMUROVA. Xanəndəlik sənətinin inkişaf yolları haqqında mülahizələr	55

Alətsünaslıq ❁ Инструментоведение

Natavan HƏSƏNOVA. Qanun aləti S.Abdullayevanın tədqiqatlarında	61
Siyavuş KƏRİMİ, Şirzad FƏTƏLİYEV, Məmmədali MƏMMƏDOV. Dördbucaq formalı balabanın layihəsi	68
Zedan MONA. Misir xalq çalğı alətləri	73

İfaçılıq sənəti ❁ Исполнительское искусство

Əhsən RƏHMANLI. Elçin NAĞİYEV. XX əsrdə yaranmış musiqi üçlüyü	82
--	----

Mədəniyyətşünaslıq ❁ Культуроведение

Lalə HÜSEYNOVA. Fələk - Şərq xalqlarının inanclarında, poeziya və musiqisində	88
---	----

Yubileylər, rəylər, xatirələr ❁ Юбилей, отзывы, воспоминания

Sabir ƏLƏKBƏROV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

ƏLİBABA MƏMMƏDOV – 85

Açar sözlər: zəhmət, istedad, xanəndə, təsnif, 85 yaş

Bəşəriyyətin qeyri-maddi mədəni irsi olan Azərbaycan muğam sənəti bu günə qədər öz inkişafında müstəsna rol oynamış, neçə-neçə görkəmli xanəndə yetişdirmişdir ki, onlardan da biri – xanəndə, mahir muğam, təsnif, mahnı ifaçısı və bəstəçisi, şeir-qəzəl xiridarı, incə zövqlü və oxuma üslubunun özünəməxsusluğu ilə seçilən, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Əlibaba Məmmədovdur.

Məmmədov Əlibaba Balaəhməd oğlu 1930-cu il fevralın 5-də Bakının Maşağa kəndində dünyaya göz açmışdır. Hələ uşaqlıq illərindən onun incəsənətə meyli yaşdları, oxuduğu məktəbin müəllim və şagirdlərinin nəzərindən yayınmamışdır. Məktəbdə və ondan kənarda keçirilən tədbirlərdə iştirak edən gənc Əlibaba gələcəkdə hər bir şəxsə məşhur musiqiçi olacağına inamını artırırdı.

Əmisi, el xanəndəsi Güləhməd Məmmədov da Əlibabanın musiqiyə həvəsini görmüş və onun bu aləmlə tanışlığına müəyyən qədər köməyi olmuşdur. Çünki əmisinin iştirak etdiyi toy məclislərində o, Cabbar Qarayağdioğlu, Seyid Şuşinski və başqa mahir xanəndələri görürdü. Qrammofon vallarından isə bu və başqa xanəndələrin ifalarını eşidib, öyrənirdi. Bunların nəticəsində hətta tar çalmağı da özü öyrənmişdir.

Müharibə illərinə təsadüf edən, çətinliklərlə dolu uşaqlıq və yeniyetməlik dövründə ailənin böyük oğlu Əlibaba, ailəyə köməklik məqsədi ilə sənət məktəbi və neft texnikumunda oxumuş, neft mədənlərində növbətçi usta vəzifəsində çalışmışdır. 19 yaşına qədər neft sahəsində işləyən, amma heç vaxt fikri musiqidən ayrılmayan Əlibaba bir çox klassik muğamları, təsnif və mahnıları öyrənmiş, hafizəsinin itiliyi sayəsində eşitdiyi və kitablardan oxuyub-öyrəndiyi xeyli qəzəlləri düzgün diksiya və gözəl məlahətli səsi ilə ifa etməyi bacarmışdı. Bu bacarıq və istedadı onu 1949-cu ildə M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının səhnəsinə gətirir.

Müsabiqə yolu ilə gənc xanəndə Əlibaba Məmmədov filarmoniyaya solist olaraq işə qəbul olunmuş və korifey sənətkarlarla bir səhnədə çıxış etmək, püxtələşmiş sənətkar səviyyəsinə yüksəlmək şansı əldə etmişdir. Xan Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Əbülfət Əliyev, Şövkət Ələkbərova və başqa ustad xanəndələrin çıxışlarını diqqətlə izləyib, bütün boş vaxtını sənətin incəlikləri və sirlərini öyrənməyə, səsinin imkanlarını yeni-yeni zəngulə, səs çalarları ilə zənginləşdirməyə sərf etmişdi. Xan Şuşinskinin, professor Bülbülün tövsiyələrinin gənc xanəndə Əlibaba Məmmədovun sənətkar kimi püxtələşməsində, səhnə mədəniyyəti, geyim mədəniyyəti, oxuma mədəniyyəti və xanəndəlik sirlərinin mənimsənilməsi istiqamətində çox böyük rolu olmuşdur.

Daim öyrənmək həvəsi gənc xanəndə Ə.Məmmədovu 1953-cü ildə Asəf Zeynallı adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinə gətirir. Məşhur xanəndə və pedaqoq Seyid Şuşinskinin sinfində muğam təhsili alan Əlibaba bu mötəbər musiqi ocağında muğamlardan əlavə musiqi nəzəriyyəsi və başqa fənləri öyrənməklə yanaşı, müxtəlif musiqilər bəstələyir, məktəbin ictimai həyatında fəal iştirak edirdi. Görkəmli pedaqoq və tarzən Əhməd Bakıxanov Seyid Şuşinskinin tövsiyəsi ilə 1956-cı ildə istedadı və muğam ifaçılığı ilə diqqət çəkən gənc xanəndəni, özünün rəhbəri olduğu xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiəti ilə radioda “Bayatı-Şiraz” və “Rəhab” muğamlarını yazdırır. Bu ifalar xanəndəyə daha artıq populyarlıq gətirir.

Əlibaba Məmmədov 1954-cü ildən başlayaraq mahnı və təsniflərin müəllifi kimi tanınmağa başlayır. O, ilk bəstəsi olan “Hümayun” təsnifini Azərbaycana neçə-neçə görkəmli musiqiçilər vermiş Asəf Zeynallı adına musiqi məktəbində oxuyarkən yazmışdı. Ümumilikdə Ə.Məmmədov 100-dən artıq mahnı, təsnif, rəng, dərəməd bəstələmişdir. Qəlblərə yol tapan bu musiqilər, özünün və başqa müğənnilərin repertuarında geniş yer tutaraq, bu gün də sevilə-sevilə oxunulur.

A.Zeynallı adına musiqi məktəbini bitirən gənc və populyar xanəndə Əlibabanı müəllimi Seyid Şuşinski iki il öz yanında asisstant kimi saxlamışdı. Bu, o dövrə təsadüf edirdi ki, Ağanın (S.Şuşinski) tələbələri gələcəkdə SSRİ-nin və Azərbaycanın əməkdar və xalq artistləri olacaqdılar. Elə bu vaxtdan da, yəni 1958-ci ildən onun müəllimlik fəaliyyəti başlayır. 1963-cü ildə A.Zeynallı adına musiqi məktəbində muğam müəllimi, filarmoniyada solist, radio və televiziya da canlı konsertlərdə muğamları, öz bəstələdiyi mahnı və təsnifləri ifa edən Əlibaba Məmmədov 33 yaşında əməkdar artist fəxri adına layiq görülür.

Ə.Məmmədov 1964-cü ildə “Dəşti” dəstgahını (təsnifləri ilə) ifa etməklə novatorluq etmiş, Seyid Şuşinskinin layiqli davamçısı, hər çıxışında yeni mahnı, təsnif ifa edən klassik və müasir şairlərin şeir və qəzəllərini aydın, mənalarını hər kəsin başa düşə biləcək diksiya və gözəl səslə ifa

etməklə 40 il populyarlığını saxlamış, bu gün də xalq arasında seçilən xanəndə olaraq qalır.



Tez-tez konsertlər verən, yeni-yeni mahnı və təsniflər ifa edən xanəndə üçün filarmoniyanın nəzdində maestro Niyazinin təqdimatı əsasında Ə.Məmmədovun rəhbərliyi ilə 1968-ci ildə “Hümayun” xalq çalğı alətləri ansamblının yaranması xanəndənin yaradıcılığında xüsusi mərhələ təşkil edir. Virtuoz musiqiçiləri bir yerdə toplayıb dəraməd, rəng, solo nömrələr, yeni mahnı, təsniflər, muğam dəstgahları ifa edən ansambl, qısa vaxt ərzində Azərbaycan və ondan kənarda xeyli məşhurlaşdı. Buna səbəb Ə.Məmmədovun özünə qarşı tələbkərliyi, təşkilatçılıq bacarığı, ətrafına istedadlı xanəndə və musiqiçiləri toplayaraq, hər birinin potensial imkanlarından maksimum istifadə edərək maraqlı proqramlarla çıxış etməsi olurdu. Ansamblıda çıxış edən gənc musiqiçi və xanəndələr Ə.Məmmədovun qayğısı və tələbkərliyi sayəsində gələcəyin görkəmli sənətkarlarına çevrildilər. Vaxtı ilə Seyid Şuşinskinin, Əhməd Bakıxanovun ona göstərdiyi diqqət və qayğıları kimi, o da böyük həvəslə bilik və bacarığını əsirgəmədən gənclərə öyrədirdi. “Hümayun” ansamblı bu gün də fəaliyyətini gənc musiqiçi və xanəndələrin xalqa tanıtılması yönündə, Azərbaycan xalq musiqisini geniş xalq kütlələri arasında sevilib, təbliğ olunmasında vacib iş görür.

Ə.Məmmədov uzun illərdir ki, Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbində, A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Kollecinə çalışmış, hal-hazırda Azərbaycan Milli Konservatoriyasında da müəllimlik fəaliyyətini davam etdirir. Nəticədə o, Azərbaycan muğam sənətinə neçə-neçə görkəmli xanəndə və müğənni vermişdir. Xanəndəliyin vacib şərti olan səsdən bacarıqla istifadəsini, sözün aydınlığı, qəzəl bəhrinin muğamın ölçüsünə

uyğun seçilməsi, əsasən harada oxuyursan, kimin üçün oxuyursan, nə oxuyursan, nə qədər oxuyursan prinsipinə əməl olunması onun tələbələrini başqalarından fərqləndirən cəhətlərdən biridir.

Əlibaba Məmmədovun mahnıları da özü kimi səmimi, insanpərvər, yüksək əxlaq prinsipləri, anaya, vətənə, xalqa, yaradana məhəbbət aşılayır, gələcək qələbələrə inam yaradır.

Əlibaba müəllim improvizə və modulyasiyanı mükəmməl bildiyi üçün sənət meydanında böyük uğurlar qazanırdı. Onun müxtəlif variantlarda ifa etdiyi musiqi nümunələri mənim şəxsi arxivimdə, maqnitofon lent yazılarında öz əksini tapmışdır. Bir nümunə göstərim: Bakı kəndlərinin birində keçirilən toy məclisi bir məqama yetir ki, iştirakçıların əsasını şairlər, ziyalılar, musiqi xiridarları və yaşlı kənd sakinləri təşkil etdiyindən Əlibaba müəllimdən “Şur” dəstgahının ifasını xahiş edirlər. “Şur”un “Mayə”sindən başlayıb, aramla “Bayatı-türk” şöbəsinə qədər adi qayda-da, özünəməxsus oxuma tərzində ifa edir. “Zəmin-xara”, “Mavərənnəhr”, “Şah Xətai” guşələrindən sonra “Şikəsteyi-fars” şöbəsinə qədəm qoyur. Məclisin diqqətini guşəxanlıqla öz əlində saxlayan xanəndə “Segah”, sonra “Sarənc” şöbələrinə keçid alır. Daha sonra “Aşiq guş” avazını oxuyaraq “Manəndi-muxalif” şöbəsinə keçir (“si bemol” tonallığında). Ardınca “Bayatı-Şiraz” (si bemol), “Çahargah” (si bemol), “Hisar” (sol) yenidən “Mayə-Şur” şöbəsinə qayıdır və bir saata yaxın davam edən dəstgah yeni qəzəl, təsnif və rənglərlə zənginləşdirildiyi üçün dinləyicilərin gurultulu alqışlarına səbəb olur. Həmin ifaya məclisdə iştirak edən şair Ələkbər Şahid bədahətən gözəl bir qəzəl də ithaf edir.

Ə.Məmmədov hər bir ifasına çox ciddi yanaşaraq, xanəndənin bacarmalı olduğu guşəxanlıq, qəzəlxanlıq, səsdən məharətlə istifadə etmə üsullarını sanki gələcək ifaçılar üçün bir dərs vəsaiti, qiymətli xəzinə olan muğamlarımızın nəyə qadir olduğunu hər dəfə sübut edərək, gələcək tədqiqatçılar üçün zəngin materiallar qoymuşdur.

60 il səhnə, 50 il müəllimlik fəaliyyəti, 45 il “Hümayun” ansamblının rəhbəri, 100-dən artıq mahnının müəllifi, poeziya xiridarı, Azərbaycan xalqının sevimli xanəndəsi Ə.Məmmədov Azərbaycan Respublikasının “Xalq artisti” fəxri adı, “Şöhrət” və “İstiqlal” ordenləri, prezident təqaüdü, AMK-nın “Fəxri professoru”, “Qızıl çinar” və başqa mükafatlarla dövlət tərəfindən təltif olunmuş, yeni mahnılar üzərində işləyən, ixtiyar yaşında gənclik həvəsi ilə gənc nəslə öz zəngin həyat və sənət təcrübəsini öyrətməkdədir.

85 illik yubiley münasibəti ilə sevimli və pədaqoq, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Əlibaba Məmmədovu AMK-nın professor və müəllim heyəti adından səmimi qəlbdən təbrik edir, yeni-yeni yaradıcılıq uğurları, müvəffəqiyyətlər və möhkəm can sağlığı arzu edirik.

Алибаба Мамедов – 85

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена народному артисту Азербайджанской республики, Мастеру мугама, автору многочисленных песен и таснифов, ценителю поэзии, почётному профессору, обладателю многочисленных государственных наград, старейшему корифею национальной музыкальной культуры, нашему современнику Алибаба Мамедову в честь его 85 летия.

Ключевые слова: трудолюбие, талант, исполнитель мугамов, 85 летие.

Sabir ALAKBAROV

Alibaba Mammadov – 85

SUMMARY

People's Artist of Azerbaijan Republic, venerable singer, author of about hundred music and tasnif, word's connoisseur, honorable professor, he was awarded different awards by the state, coryphaeus master of national musical culture owing to his industriousness and talent, our contemporary Alibala Mammadov's life and creativity is dealt at the article.

Key words: singer, pedagogue, talent, tasnif, 85 years

Rəyçilər: professor Malik Quliyev;
professor Rafiq Musazadə.

Muğamşünaslıq ❁ Myzamovedenie

Aynurə ABUŞOVA-İSMAYILOVA
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dissertantı

**“ÇAHARGAH” MUĞAMININ İFAÇILIQ VARIANTLARI
SƏS YAZILARINDA VƏ NOT NƏŞRLƏRİNDƏ**

Açar sözlər: Azərbaycan, muğam, not yazıları, ifaçılıq variantları, musiqi dili

Azərbaycanın musiqi irsində “Çahargah” muğamı çox sevilən və ifa olunan muğamlardan biridir. “Çahargah” muğamı həm dəstgah şəklində xanəndə və instrumental ansambl tərəfindən, həm də instrumental şəkildə solistlər tərəfindən ifa olunur. O cümlədən, müstəqil olaraq, “Çahargah”a aid “Mənsuriyyə” zərbli muğamı, “Çahargah” təsnifləri və rəngləri (muğamın bütün şöbələrinə uyğun olaraq) ifaçılıq təcrübəsində geniş yayılmışdır.

Əlbəttə ki, muğam ifaçılığı fərdi yaradıcılıq prosesidir və hər bir ifaçının repertuarında eyni nümunələrin bir neçə variantı meydana gəlir. Həmin variantlar ifaçıların qrammofon vallarında, lent yazılarında, audio-video disklərdə həkk olunmuş səs yazılarında qorunub saxlanılır. Demək olar ki, XX əsrin əvvəllərindən bu günə kimi Azərbaycan muğamlarının səsyazıları meydana gəlmişdir və bunun sayəsində çox zəngin musiqi irsi yaranmışdır.

Müxtəlif illərə aid olan, ayrı-ayrı ifaçılar tərəfindən yaradılmış və səsyazılarında qorunub saxlanmış muğam variantlarının müqayisəli öyrənilməsi olduqca mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu istiqamətdə araşdırmalar həm eyni bir ifaçıdan müxtəlif vaxtlarda yazılmış variantların öyrənilməsini, həm də fərqli ifaçıların təfsirlərinin müqayisəsini nəzərdə tutur.

“Çahargah” muğamının XX əsrə aid səsyazılarına bir neçə mənbədə rast gəlirik. Bunlar Azərbaycan Dövlət Səsyazıları Arxivində, Azərbaycan Dövlət Musiqi Mədəniyyəti Muzeyinin fondlarında saxlanan qrammofon valları, Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun “Qızıl fondu”nda saxlanılan lent yazıları, yerli və xarici studiyalarda yazılmış CD-DVD disklərdir. Hal-hazırda İnternet şəbəkəsində muğamların canlı ifadan yazılmış sonsuz sayda səsyazıları mövcuddur.

Bütün bu səsyazıları irsindən seçmə nümunələri özündə cəmləşdirən bir neçə layihələri də qeyd etməliyik ki, bunlar Heydər Əliyev Fondu tə-

rəfindən həyata keçirilmiş “Qarabağ xanəndələri”, “Muğam ensiklopediyası”, “Azərbaycan muğamı” layihələridir.

Əlbəttə ki, bütün bunlar olduqca böyük həcmli materialdır və onların araşdırılması, səsyazılarının sadəcə sadalanması və xarakterizə olunması bir məqalənin çərçivəsinə sığmaya bilər. Bu səbəbdən biz bu məqalədə araşdırmamızın çərçivəsini müəyyən hədudlar daxilində təqdim etmək üçün yalnız bir mənbəyə – “Muğam ensiklopediyası” nəşrinə istinad edirik.

XX əsrdə meydana gəlmiş səsyazılarının əksəriyyəti Heydər Əliyev Fondu tərəfindən yaradılmış “Muğam ensiklopediyası”nda öz əksini tapmışdır, bu da muğamın inkişafı və dünyada təbliği baxımından böyük əhəmiyyətə malikdir. “Muğam ensiklopediyası”na daxil edilmiş beş CD albom – 1. Qarabağ xanəndələri; 2. Muğam dəstgahları; 3. Gənc xanəndələr; 4. Ustad xanəndələr – I (kişi xanəndələr); 5. Ustad xanəndələr – II (qadın xanəndələr) muğam sənətinin XX əsr boyu tarixi inkişaf yolunu izləməyə imkan verir.

“Muğam ensiklopediyası”nın ayrı-ayrı bölmələrində “Çahargah” muğamının və onun ayrı-ayrı şöbələrinin, bu muğama əsaslanan “Mənsuriyyə” zərbli muğamının, təsnif və rənglərin bir neçə ifaçılıq variantları öz əksini tapmışdır.

Qarabağ xanəndələrinin 1903-1912-ci illərə aid səsyazılarında Cabbar Qaryağdioğlunun ifasında “Mənəndi-Müxalif” muğam şöbəsi və təsnifi, “Mənsuriyyə” zərbli muğamı; Məşədi Məhəmməd Fərzəliyevin ifasında “Hisar” muğam şöbəsi və təsnifi verilmişdir. Bundan əlavə, Şəkili Ələsgərin qrammofon vallarında “Çahargah”, “Bəstə-Nigar” təsniflərinə, “Mənsuriyyə” zərbli muğamına, Seyid Mirbabayevin ifasında “Müxalif” muğam şöbəsinin və təsnifinin oxunmasına rast gəlirik.

Bu səsyazılarının səslənmə müddəti çox kiçikdir, 2-3 dəqiqə arasında davam edir, bu da təbii ki, muğamın dəstgah şəklində oxunmasına imkan verməyərək, yalnız bir şöbəni və ona aid təsnifi əhatə edir.

1950-ci və sonrakı illərə aid səsyazılarında muğamın xronometraj baxımından daha iri həcmli səsyazılarını izləyə bilərik. Bunları ardıcılıqla qeyd edək. “Çahargah” muğamının ən mahir ifaçılarından hesab olunan xanəndə Seyid Şuşinskiyinin ifasından 1964-cü ilə aid səsyazısı dəyərlidir. Qeyd etməliyik ki, xanəndənin ifasında “Çahargah” muğamı Bəhram Mansurovun – tarda, Tələt Bakıxanovun - kamançada müşayiəti ilə 16.54 dəqiqə səslənir ki, bu da artıq səsyazısında muğamın əsas tərkib hissələrini nümayiş etdirir.

Əbülfət Əliyevin ifasında “Çahargah” muğamının 1958-ci ilə aid səsyazısı 18.13 dəqiqədən ibarətdir, bu ifa Hacı Məmmədovun rəhbərliyi ilə xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiəti ilə lentə alınmışdır. Ə.Əliyevin ifasında “Çahargah” muğamının daha bir səsyazısı 1962-ci ildə meydana

gəlmişdir (müşayiətçilər: Sərvər İbrahimov – tar, Elman Bədəlov – kamança, 15.07 dəqiqə həcmində). Səsyazılarının xronometrajı müxtəlif olsa da, burada muğamın əsas ənənəvi şöbələrinin oxunduğunu, ifada müxtəlif təsniflərdən istifadə olunduğunu qeyd etməliyik.

İslam Rzayevin də repertuarında “Çahargah” muğamı mühüm yer tutur. Göstərilən nəşrdə xanəndənin ifasında “Çahargah” muğam dəstgahının 1965-ci ilə aid səsyazısı öz əksini tapmışdır (30.10 dəqiqəlik, müşayiətçilər: Əhməd Bakıxanovun rəhbərliyi ilə xalq çalğı alətləri ansamblı, Həbib Bayramov – tar, Həbil Əliyev - kamança). Onu da qeyd etməliyik ki, İslam Rzayevin ifasında “Çahargah” muğamının daha bir neçə diqqətəlayiq variantları vardır ki, onlar da özünəməxsus xüsusiyyətlərə malikdir və müqayisəli təhlillər üçün çox maraqlı tədqiqat obyektinə ola bilər.

Digər xanəndələrin səsyazıları sırasında, Süleyman Abdullayev “Çahargah” muğamını 1965-ci ildə Əhsən Dadaşovun rəhbərliyi altında xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiətilə oxumuşdur (23.43 dəq.). Hacıbaba Hüseynovun maraqlı ifası 1959-cu ilə aiddir (19.22 dəq.). Qədir Rüstəmovun 1971-ci ilə aid səsyazısı (musiqişünas Baba Salahovun rəhbərliyi ilə xalq çalğı alətləri ansamblı) 33.05 dəqiqə davam edir.

“Çahargah” muğam dəstgahının diqqətəlayiq səsyazılarından Zeynəb Xanlarovanın (1960, 18.38 dəq.), İldırım Həsənovun (1959, 16.15 dəq.), Eynulla Cəbrayılının (1963, 19.56 dəq.), Nəriman Əliyevin (1969, 15.50 dəq.), Sabir Mirzəyevin (1967, 20.44 dəq.), Sabir Novruzovun (1971, 25.11 dəq.), Razi Şükürovun (1971, 23.19), Baba Mahmudoglunun (1988, 30.55 dəq.), Cənəli Əkbərovun (1999, 20.31 dəq.), Vəli Məmmədovun (2002, 19.04 dəq.) ifasının müxtəlif təfsirlərini qeyd etmək olar.

Qeyd edilən ifaların arasında xalq artisti Baba Mahmudoglunun ifa etdiyi “Çahargah” dəstgahı özünəməxsusluğu ilə seçilir. Onu rəhbərlik etdiyi “Dastan” folklor ansamblı, tardə Məhərrəm Nəcəfzadə, kamançada isə Abbasqulu Nəcəfzadə müşayiət etmişlər. Bəllidir ki, ölkəmizdə bir sıra folklor ansambları (“irs” – rəhbəri Sidqi Mustafayev, “Dügah” rəhbəri Ələkbər Əsgərov, “Qədim musiqi alətləri” – rəhbəri Məcnun Kərim və s.) fəaliyyət göstərmişlər. Lakin bu ansambların ifasında “Dastan” istisna olunmaqla heç biri “Çahargah” dəstgahını lentə almamışlar. İstər Baba Mahmudoglunun ifa tərzini, istərsə də ansamblın ifa etdiyi “Dəraməd”, rəng və təsniflər digər ifalardan seçilir. Burada istifadə edilən qədim çalğı alətləri (Qoşqar rübabı, tənbur, çəng, ney, sine, dümbək və s.) “Çahargah” dəstgahının səslənməsində yeni nəfəs, yeni yeni abu-hava gətirmişdir. Arzulayırıq ki, fəaliyyətdə olan folklor ansambları bu ənənəni davam etdirlərsinlər, digər dəstgahları da lentə alsınlar.

Zahid Quliyevin ifasından yazılmış “Çahargah” muğamı (1989) da maraqlıdır və Möhlət Müslümovun – tardə, Fəxrəddin Dadaşovun – kamançada müşayiətilə ifa olunur (32.44). 2007-ci ildə yazıya alınmış Qo-

çaq Əsgərovun ifasında “Çahargah” dəstgahının ifa müddəti 36.29 dəqiqədir. Bu səsyazıları araşdırdığımız nümunələr sırasında xronometrajına görə ən geniş həcmlidir. Burada klassik muğam ifaçılığı ənənələrinə əsaslanan xanəndənin rəngarəng ifaçılıq təfsirləri diqqəti cəlb edir.

Bütün bu səsyazılarının illər üzrə və səslənmə müddətinə görə nəzərdən keçirilməsi nəticəsində belə qənaətə gəlmək olar ki, həmin səsyazıları müxtəlif illərdə həyata keçirilmişdir və demək olar ki, yüz illik bir dövrü əhatə edir. Əgər ilk səsyazıları 1903-1912-ci illərin qrammofon vallarından götürülmüşdürsə, axırıncı səsyazıları artıq son illərə aiddir. Səsyazılarının xronometrajı da müxtəlifdir: üç dəqiqədən iyirmi – otuz beş dəqiqəyə kimi dəyişir ki, bu da səsyazısı texnikasının inkişaf yolunu və imkanlarını əks etdirir və muğam sənəti üçün çox əhəmiyyətlidir.

“Çahargah” muğamının ayrı-ayrı xanəndələr tərəfindən ifa olunmuş həm muğam üçlüyünün (xanəndə, tar və kamança), həm də xalq çalğı alətləri ansambllarının (Ə.Bakıxanovun, B.Salahovun, Ə.Dadaşovun və B.Mahmudoglundun rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun nəzdində fəaliyyət göstərən geniş tərkibli ansamblların) müşayiəti ilə səsyazıları toplanmışdır.

Eyni zamanda, nəzərdən keçirdiyimiz səsyazıları sırasında, Seyid Şuşin-skinin ifasında “Mənsuriyyə” zərbli muğamı (1964, 04.44 dəqiqə), Yaqub Məmmədovun ifasında “Mənsuriyyə” zərbli muğamı (1966, 03.50 dəqiqə) da mükəmməl ifalardandır. “Mənsuriyyə” zərbli muğamı Mürşüd Məmmədovun (1959, 02.59 dəq.), Qədir Rüstəmovun (1991, 06.06 dəq.), Təyyar Bayramovun ifasında (2007, 06.12 dəq.) da verilmişdir.

Həmin illərdə “Çahargah” təsniflərinin də oxunma müddətinin artdığını müşahidə edirik. Məsələn, Bülbülün ifasında “Çahargah” və “Müxalif” təsniflərini (1956-1958-ci illərin səsyazıları, Əliağa Quliyevin rəhbərliyi altında xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiətilə) qeyd edə bilərik. Əbülfət Əliyev tərəfindən “Müxalif” şöbəsi və təsnif 06.32 dəqiqə oxunmuşdur. İslam Rzayevin ifasında “Bəstə-Nigar” təsnifi 07.36 dəqiqəlik səsyazısında öz əksini tapmışdır. Teymur Mustafayevin oxuduğu “Çahargah təsnifi” (1968, 07.28 dəq.), Mürşüd Abbasovun “Çahargah təsnifi” (1969, 07.21 dəq.), Nisə Qasımovanın (1971, 08.38 dəq.) və başqa xanəndələrin oxuduğu “Çahargah təsnifləri” rəngarəng musiqi məzmunu ilə seçilir. Göstərilən səsyazılarında müxtəlif nəsilərə mənsub xanəndələrin ifaçılıq təfsirlərini izləmək imkanı əldə etmiş oluruq.

Əlbəttə ki, bütün bu səsyazıları “Çahargah” muğamının tədqiqi üçün çox maraqlı və zəngin materialdır. Lakin nəzəri tədqiqatlar üçün mütləq olaraq not yazılarının vacib şərt olduğunu da nəzərə almalıyıq. Bu baxımdan həmin səsyazılarının notlaşdırılması ilə muğamın ifaçılıq variantlarını əks etdirən çox sayda not yazıları əldə etmiş olarıq.

Azərbaycan musiqi ədəbiyyatında muğamların nota alınması müəyyən

dövlərdə həyata keçirilmişdir. “Çahargah” muğamının dörd not yazısının nəşrini qeyd etməliyik. Onlardan ikisi bəstəkar və musiqişünas Nəriman Məmmədov tərəfindən notlaşdırılmışdır.

N.Məmmədov 1962-ci ildə Əhməd Bakıxanovun ifasından “Çahargah” muğamını instrumental şəkildə nota yazmışdır. Burada bəstəkar muğam şöbələrini instrumental improvizasiya kimi, müşayiətdə dayaq pillələr saxlanılmaqla əks etdirmişdir. Həmçinin, şöbələr arasında bir sıra rəng və təsnif nümunələri də yer almışdır ki, bu da daha çox muğamın vokal-instrumental dəstgah şəklində ifası üçün səciyyəvidir.

1970-ci ildə Moskvada çap olunmuş “Çahargah” muğam dəstgahı N.Məmmədov tərəfindən vokal-instrumental şəkildə notlaşdırılmışdır. Bu not yazısı xanəndə Yaqub Məmmədovun və tarzən Həbib Bayramovun rəhbərliyi ilə instrumental ansamblın ifasından notlaşdırılmışdır. Burada muğam şöbələri səs və fortepianonun müşayiətinə uyğunlaşdırılmışdır. Bəstəkar tərəfindən təsnif və rənglər müvafiq olaraq, fortepiano üçün, həmçinin, səs və müşayiət üçün tərtib olunmuşdur.

Bu not yazılarında belə bir cəhəti qeyd etmək lazımdır ki, onlar xalq çalğı alətlərinin səslənməsindən və eləcə də xanəndənin oxumasından nota salınaraq, fortepianoda ifa olunmaq üçün işlənilmişdir. Yəni qeyri-müntəzəm temperasiyalı 17 pərdəli səs sırasına malik tarın aralıq pərdələri fortepianodakı bərabər yarımtonların – xromatizmlərin vasitəsilə qeyd olunmuşdur.

Adı çəkilən not yazılarında “Çahargah” muğamı üçün ümumi ənənəvi şöbələrlə (“Bərdaşt”, “Mayə”, “Bəstə-Nigar”, “Hisar”, “Müxalif” və s. kimi) yanaşı, ifaçılıq ənənəsindən gələn şöbə və guşələri də özündə cəmləşdirir.

“Çahargah” muğamının üçüncü not yazısı kamança ifaçısı və pedaqoq Arif Əsədullayevə məxsusdur (Bakı, 2009). Bu not yazısı tarzən Elxan Müzəffərovun ifaçılıq təfsirini təcəssüm etdirir, lakin burada kamança alətinin ifaçılıq xüsusiyyətləri ilə bağlı əlavələr də öz əksini tapmışdır. Not yazısında “Çahargah” muğamı aşağıdakı şöbə və guşələrdən ibarətdir: “Bərdaşt”, “Mayə” – “Balikəbutər”, “Cövhəri”, “Mayəyə əlavə” (kamança variantı), “Pəri-pərəstük”, “Bəstə-Nigar” – “Manəndi-müxalif”, “Muyə”, “Mayəyə ayaq” (kadensiya), “Hisar” – “Müalif”, “Qərrə”, “Müxalif” – “Övc müxalif”, “Naleyi-zənbur”, “Kadensiya”, “Mənsuriyyə” – “Üzzal”, Koda (“Məğlub”).

“Çahargah” muğamının dördüncü not yazısı tarzən və pedaqoq Əkrəm Məmmədlinin tərəfindən həyata keçirilmişdir (Bakı, 2010). Həmin variant görkəmli tarzən-pedaqoq Kamil Əhmədovun ifaçılıq ənənəsinə uyğundur. Bu not yazısında “Çahargah” muğamı aşağıdakı şöbələrdən ibarətdir: “Bərdaşt”, “Mayə-Çahargah”, “Bəstə-Nigar”, “Hisar”, “Müalif”, “Qərrə”, “Müxalif”, “Mənsuriyyə”, “Üzzal”, “Çahargaha ayaq”

(“Məğlub ayağı”).

Muğamın instrumental şəkildə ifasını əks etdirən A.Əsədullayevin və Ə.Məmmədlinin not yazıları yalnız muğam şöbələrindən ibarətdir və burada rəng və təsnif nümunələri öz əksini tapmamışdır. Bu iki not yazısını fərqləndirən cəhətlər də vardır: muğamın not yazısında mayə ucalığı yarım ton fərqlənir, eyni zamanda, şöbə və guşələrin mündəricəsində ümumi ənənəvi şöbələrlə yanaşı, fərqlər də özünü göstərir.

“Çahargah” muğamına aid rənglər və təsniflər də çap olunmuşdur. Səid Rüstəmovun iki dəftərdən ibarət “Azərbaycan xalq rəngləri” (Bakı, 1954-1956), Əhməd Bakıxanovun “Azərbaycan xalq rəngləri” (Bakı, 1964), “Azərbaycan ritmik muğamları” (Bakı, 1968) məcmuələrində “Çahargah” muğamının bütün şöbələrinə aid rənglərə, həmçinin, “Mənsuriyyə” zərbli muğamının rənglərinə rast gəlirik.

Ə.Bakıxanovun nota yazdığı “Çahargah” rəngləri tarzənin öz ifaçılıq ənənəsinə uyğun olub, onun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblının ifasında səsləndirilmişdir. Həmin ansamblın lent yazılarında da bu rənglərin bir çoxunun yer aldığını müşahidə edirik. S.Rüstəmovun notlaşdırdığı rənglər, məcmuənin girişində qeyd olunduğu kimi, Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental elmi əsərində verilmiş “Çahargah” məqamının nəzəri əsaslarının izahı üçün əyani vəsiqə kimi tərtib olunaraq, tədris-metodiki əhəmiyyət kəsb edir.

Ramiz Zöhrabovun “Azərbaycan təsnifləri” (Moskva, 1983) məcmuəsinə daxil olan “Çahargah”, “Bəstə-Nigar”, “Müxalif” təsnifləri müxtəlif ifaçılardan nota yazılmışdır. Həmçinin, R.Zöhrabovun “Zərbli-muğamlar” (Bakı, 2004) məcmuəsində “Mənsuriyyə” zərbli muğamının partitura şəklinə not yazısı öz əksini tapmışdır.

Göründüyü kimi, “Çahargah” muğamının rəng və təsniflərinin bir neçə variantda not yazıları mövcuddur. Bunlar müxtəlif bəstəkarlar və musiqişünaslar tərəfindən fərqli ifalardan nota alınıb.

Xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, muğamların not yazılarının böyük əhəmiyyəti vardır. Belə ki, onlar muğam sənətinin populyarlaşdırılmasına xidmət etməklə yanaşı, həmçinin, dərs vəsaiti kimi də istifadə olunur. Eyni zamanda, muğamın not yazıları elmi tədqiqat obyektinə çevrilir.

Beləliklə, “Çahargah” muğamının səsyazıları və not yazıları irsinin öyrənilməsi bu muğamın müxtəlif ifaçılıq variantlarını üzə çıxarmaqla yanaşı, onların hər biri üzərində təhlillər aparılması və onların müqayisə olunması muğamların inkişaf yollarının araşdırılmasına və görkəmli muğam ifaçılarının sənətkarlıq ənənələrinin tədqiqinə istiqamət verir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 219 s.
2. Muğam ensiklopediyası. Azərbaycan xanəndələri. Diskoqrafiya. 5 CD albom: I. Qarabağ xanəndələri; II. Muğam dəstgahları; III. Gənc xanəndələr; IV. Ustad xanəndələr-I (kişi xanəndələr); V. Ustad xanəndələr - II (qadın xanəndələr). // Redaksiya heyətinin sədri, baş redaktor M.Əliyeva. B.: Heydər Əliyev Fondu, 2008, 216 s.

Айнура АБУШЕВА.

Исполнительские варианты мугама «Чахаргях» в звукозаписях и нотных изданиях

РЕЗЮМЕ

В статье дается обзор граммофонных записей мугама «Чахаргях» в исполнении ханенде в период начала XX века по сегодняшний день. Автором характеризуются проекты, направленные на развитие мугамного искусства и сохранения звукового наследия, нотных записей мугама.

Ключевые слова: Азербайджан, мугам, нотные записи, исполнительские варианты, музыкальный язык.

Aynura ABUSHEVA.

Performing options of mugham “Chahargah” in sound recordings and sheet music

SUMMARY

In the article is given the review of gramophone records of mugham “Chahargah” performed by singers from the beginning of the twentieth century to the present day. The author characterises the projects directed on development of mugam art and preservation of the sound heritage, musical notations of mugham.

Key words: Azerbaijan, mugham, musical notations, the performing variants, musical language.

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Malik Quliyev;
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Cəmilə Həsənova.

Leyla CUMAYEVA
AMK-nın laborantı

AZƏRBAYCAN MUĞAM SƏNƏTİNİN TARİXİ TƏKAMÜL PROSESİNƏ BİR NƏZƏR

Açar sözlər: Azərbaycan professional musiqisi, şifahi ənənəli, muğam

Azərbaycan xalqının mədəniyyəti, incəsənəti və bədii yaradıcılıq irsi çoxəsrlik tarixə malikdir. Xalqımızın musiqi sənəti əsrlər ötdükcə təkmilləşmiş, özünəməxsus tarixi inkişaf yolu keçərək müasir dövrümüzdəki səviyyəsinə gəlib çatmışdır. Qeyd edək ki, xalq musiqimizin müxtəlif növləri, həmçinin şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi yaradıcılığı da təkmilləşərək bugünkü günümüzdə öz layiqli yerlərini tutmuşlar.

Həm xalq musiqi növləri, həm də şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi janrları bir-biri ilə qarşılıqlı proses zəminində inkişaf etmiş və daima sıx əlaqədə olmuşlar. Şifahi professional musiqi xanəndə və sazəndələr tərəfindən yaradılaraq yazısız şəkildə mövcud olmuşdur. Əsrlərdən keçərək təkmilləşmiş muğam sənətimiz şifahi şəkildə nəsil-dən-nəslə ötürülərək şifahi ənənəli professional musiqi janrı kimi formalaşmış və bu şəkildə adlandırılmışdır.

Onu da deməliyə ki, şifahi-professional musiqi janrlarının yaranması üçün məhz folklor musiqisi əsas mənbə olmuşdur [1]. Təbiidir ki, folklor nümunələri əsasında şifahi professional musiqinin janr nümunələri təkmilləşmiş, öz kamil inkişaf səviyyəsinə çatmışdır.

Folklor musiqi nümunələri ilə professional musiqinin janr nümunələrini müqayisə etdikdə belə professional musiqinin janr nümunələrinin mürəkkəb quruluşu, müxtəlif sənətkarların bu nümunələrə daxil etdikləri ifa üsulları və digər xüsusiyyətlər onları daha dolğun sənət nümunəsinə çevirmişdir.

Orta və Yaxın Şərq musiqi elmi Əbu Nəsr Fərabinin adı ilə bağlıdır. Onun musiqi haqqında müxtəlif fikir və mülahizələri müxtəlif elmi əsərlərində əks olunmuşdur. Ə.N.Fərabinin musiqi elminin inkişafına xidmət edən "Kitabül-Musiqi əl-Kəbir" ("Musiqi haqqında böyük kitab"), "Kitabül fi-ehsaül-İqa" ("Ritmlərin təsnifatı kitabı"), "Kitabül-Musiqi" ("Musiqi haqqında söz") əsərinin adlarını çəkmək olar [2].

İlk dəfə olaraq adları qeyd olunan elmi əsərlərdə Ə.N.Fərabî muğam məsələlərinə toxunmuşdur. Məhz muğamın nəzəri əsaslarla öyrənilməsi üçün bu kitablar elmi mənbəyə çevrilmişdir.

Ə.N.Fərabinin davamçısı hesab olunan İbn-Sina müxtəlif elm sahələrində öz qiymətli əsərləri ilə nəzər-diqqəti cəlb edir. Belə ki, o, astronomiya, riyaziyyat, fizika və digər elm sahələrində qiymətli kitabları ilə yanaşı, musiqi sahəsində də musiqi-nəzəri araşdırmaları da vardır.

Artıq XIII-XV əsrlərdə musiqi nəzəriyyəsinin təkmilləşmə dövrü Səfi-əddin Urməvi və Əbdülqadir Marağalının adı ilə bağlı olur. Onlar Orta və Yaxın Şərq xalqların musiqi nəzəriyyəsinin tədqiq olunması və öyrənilməsində əvəzsiz xidmətlər göstərmişlər. S.Urməvi Ə.N.Fərabî və İbn-Sinanın elmi əsərlərini dərinlən mənimsəyərək musiqi nəzəri sistemini daha da təkmilləşdirməyə nail olmuşdur.

Ə.Bədəlbəyli belə qeyd etmişdir: “Urməvi zəngin yaradıcılığı ilə Azərbaycan musiqişünaslığına qiymətli yeniliklər gətirmiş, yalnız Azərbaycan deyil, bütün Yaxın və Orta Şərqin musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm rol oynamış, özündən sonra gələn musiqiçilər üçün əsl təlim və tərbiyə məktəbi olmuşdur” [3].

Orta və Yaxın Şərq xalqlarının musiqi sənətinin inkişafında və zənginləşməsində musiqi nəzəriyyəçisi Xocə Əbdülqadir İbn əl-Hafiz Qeybi Marağalının adını da qeyd etmək lazımdır. Dahi mütəfəkkir öz əsərlərində Azərbaycan, həmçinin Şərq ölkə xalqlarının musiqi mədəniyyətinin təkmilləşməsində böyük xidmətlər göstərmişdir. Ə.Marağalı 24 şöbə sistemini təfəsilatı ilə şərh etmiş, “muğam”, ona rəğmə “pərdə” terminini işlədən 12 əsas lad nəzərdə tutulurdu. Ə.Marağalı özü bu haqda yazırdı: “Türklər “Üşşaq”, “Nəva”, “Busəlik” muğamlarında bəstələməyi üstün tuturlar” [4].

Adları qeyd olunan musiqişünas alimlər ilə yanaşı, XIV əsrdə yaşamış Əş-Şirazi, Əl-Amuli, XV əsrdə yaşamış Əbdürrəhman Cami, XVI-XVII əsrlərdə Orta Asiya alimlərindən Nəcməddin Kəvkabinin, Dərviş Əlinin və azərbaycanlı Mirzəbəyin traktat və əsərlərində muğamlar haqqında maraqlı bilgilərə rast gəlinir.

Artıq XIX əsrin II yarısından başlayaraq şifahi-professional musiqinin əsas janrı olan muğamın öyrənilməsində yeni dövr açılır. Bu sahədə şair, xəttat, ictimai xadim M.M.Nəvvabın adını xüsusi ilə qeyd etmək lazımdır. O, Şuşada yaşayıb-yaratmış və burada “Məclisi-xamuşan” adlı musiqi-şeyr məclisinə rəhbərlik edirdi.

M.M.Nəvvabın “Vüzühül-Ərqa” traktatında təkcə Azərbaycanın deyil, bütövlükdə Şərq ölkələrinin keçən yüzillikdə musiqi və muğam ifaçılığı kimi vacib məsələlərinə toxunulur [5].

M.M.Nəvvab qeyd olunan əsərində muğamların şöbələri, guşələri haqda söz açmış, həmçinin xüsusi dəstgahlar cədvəli yaratmışdır. O, 6 dəst-

gahın şöbə və guşələrin adlarını da qeyd edir.

Onu da qeyd edək ki, muğam termini və muğam sənəti birdən-birə yaranmamışdır. Muğam sözünün yaranması ilə bağlı daha bir mənbəyə nəzər salaq. Midiya dövrü musiqi mədəniyyətində b.e.ə. X-IX əsrlərdə 6 tayfanı özündə birləşdirən Midiya şahlığı dövründə muğ (mağ) tayfaları böyük nüfuza malik idilər. Onlar Azərbaycan türklərinin qədim tayfalarından olub Urmiya gölü ətrafında Muğanda yaşamışlar. Ərəb coğrafiyası İstəxəri (X) yazır ki, İranın şimalında Muğanda muğların yaşadığı çoxlu kəndlər var [6].

Şərq xalqlarının hər birinin özünəməxsus folkloru mövcuddur. Folklor musiqisi kollektiv musiqidir. Xalq kütlələri arasında yaranır, şifahi şəkildə ağızdan-ağıza keçərək, ötürülərək xalq arasında yaşayır və sevilir.

Muğam da şifahi ənənələrə söykənən bir sənətdir. Muğam sənəti də folklor musiqidən qidalanaraq, şifahi professional musiqi nümunələrində öz yüksək kamillik zirvəsinə ucala bilmişdir. Sadə quruluşlu folklor nümunələrinin yaradıcıları olan xalq kütlələrindən fərqli olaraq, şifahi professional musiqinin yaradıcıları xüsusi bəstəkarlıq istedadı olan xanəndə və musiqiçilər tərəfindən öz ifa üsullarını bu sənətə tətbiq etmişlər.

Muğam sənətinin ümumşərq sənəti olması baxımından bütün Şərq xalqlarının özünəməxsus muğamları mövcuddur. Hər bir xalqda muğam termini müxtəlif adlar şəklindədir. Belə ki, ərəb və Türkiyə makam, Azərbaycanda muğam, İranda dəstgah, Hindistanda raqa, Türkmənistanda mukam, Qazaxıstanda küy, Qırğızıstanda kü və s. adlarla mövcuddur.

İranda həm muğam, həm də dəstgah termini eyni məna kəsb edir. Ərəblərdə isə makamların ifası zamanı onları zərb alətləri müşayiət edir və bu ritmlər böyük əhəmiyyət daşıyır. Hindistanda isə raqa hamının rəğbətini qazanmışdır. İfa zamanı ifaçılar özünəməxsus nəfəs və ifaçılıq üsulları nümayiş etdirirlər.

Ümumiyyətlə, muğam poeziya ilə sıx bağlı olan sənətdir. Musiqi ilə söz bir-biri ilə sintez təşkil edərək vəhdətlik yaradır. Dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyli də muğamın ifası zamanı qəzəllərin düzgün seçilməsinə, qəzəllərin ifası zamanı düzgün tələffüzə xüsusi diqqət yetirirdi.

Azərbaycan muğamları tarixi inkişaf nəticəsində baş verən müxtəlif hadisələrin təsirindən püxtələşərək, öz ahəngdarlığı, rəngarəngliyi, fərqli ifaçılıq xüsusiyyətləri ilə bugünkü müasir formasını almışdır. Muğamlar onları ifa edən xanəndə və sənətkarların yaradıcılığında ifaçılıq məharətləri ilə zənginləşərək nəsil-dən-nəslə ötürülmüşdür.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 219 s.
2. Матякубов О.Р. Фараби об основах музыки Востока. Ташкент:.. ФАН, 1986, 88 с.
3. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248 s.
4. Агаева С.Х. Абдулгадир Маргаи. Б.: 1983, 98 с.
5. Сафарова З.Ю. Мир Мохсин Навваб. Б.: 1983.
6. Şükürov A.M. Mağlar kimdir? // Qədim dövr və orta əsrlərdə Azərbaycanın bədii mədəniyyətinin yaranması və inkişafının sosial aspekti. B.: Azərbaycan Respublikası Xalq Təhsil Nazirliyi, 1990.

Лейла ДЖУМАЕВА

Наблюдение по развитию истории Азербайджанского мугама

РЕЗЮМЕ

В представленной статье раскрывается роль мугама, как основного жанра азербайджанского профессиональной музыки устной традиции. Также дается обзор исторического развития мугама, раскрываются исследования известных музыкантов, проведенные в данной области музыки.

Ключевые слова: Азербайджанская профессиональная музыка, устная традиция, мугам

Leyla JUMAYEVA

Observation to the progress of history of Azerbaijan's mugam

SUMMARY

In this article says about mugham, which is the main genre of oral tradition of Azerbaijani professional music. There is also an overview of the historical development of mugham, commenting on the research of well-known musicians conducted in this area of music.

Key words: Azerbaijan professional music, oral tradition, mugham

Rəyçilər: professor M.Quliyev;
dosent M.Mansurov.

Möhlət MÜSLÜMOV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru

"MAHUR-HİNDİ" MUĞAMININ İFAÇILIQ XÜSUSİYYƏTLƏRİNƏ DAİR

Açar sözlər: muğam, "Mahur-hindi", dəstgah, "Rast" ailəsi, "Bərdaşt", "Üşşaq"

Muğam sənəti Azərbaycanın professional musiqi mədəniyyətinin şifahi irsinin mühüm qismini təşkil etməklə, Azərbaycan xalqının mədəni ənənələrində və tarixində dərin köklərə malikdir. Bu mədəni ənənənin Azərbaycanda köklərinin olması ölkədə onun daşıyıcılarının sayı, eləcə də ölkə bəstəkarlarının, rəssamlarının, heykəltəraşlarının və şairlərinin tükənməz ilham mənbəyi olan milli mədəniyyətdə mühüm rolu ilə təsdiqlənir. Bir sıra ümumi, bədii cizgiləri Azərbaycan muğamını İran dəstgahları, özbək-tacik şaşmakomları, uyğur mukamları, hind raqaları, ərəb nubaları, türk təqsimləri ilə qohumlaşdırır və bütün bunlar Şərq musiqisinin ümumi-bədii ənənələrini təşkil edirlər. Bununla yanaşı, muğam sənəti azərbaycanlılar tərəfindən milli özünüdərk və özünü eyniləşdirmənin əsasını təşkil edən başlıca mədəni dəyərlərdən biri kimi qavranılır.

Azərbaycan muğamlarından danışarkən muğam ailələri anlayışına rast gəlirik. Belə ki, milli musiqimizin 3 muğam ailəsi mövcuddur. Onlardan biri "Rast" muğam ailəsidir. Digər muğamlar yarandığı dövrlərdən bu günə kimi müxtəlif Şərq ölkələrində transformasiyaya uğrasalar da, "Rast" muğamı daha da inkişaf edərək həm özünü, tonallığını qorumuş, həm də böyük bir muğam ailəsi yaratmışdır. Təsadüfi deyil ki, "Rast" muğam ailəsi təkcə "Şur" muğam ailəsi ilə müqayisə oluna bilər. Ona görə də "Rast"-ı muğamlar arasında ən qocamanı sayırlar. "Mahur-hindi", "Orta Mahur", "Qatar", "Bayatı-Qacar", "Dügah" və "Heyratı" zərbli muğamı bu ailənin üzvləridir. Həqiqətən, adlarını çəkdiyimiz muğamlar öz quruluşu və musiqi məzmunu baxımından eyni lada – rast ladına əsaslanırlar.

Bu gün haqqında söhbət açacağımız muğam isə "Mahur-hindi" muğamıdır. "Mahur-hindi" dəstgahına gəldikdə ilk öncə onu qeyd edək ki, "Mahur"-un farsca hərfi mənası uçurum, dərin yarıqan deməkdir. "Mahur" qədim dəstgahlardan sayılır. Onun 3 min ilə yaxın tarixi olması ehtimal

edilir. Yazılı mənbələrdə deyilir ki, hindlilərdəki Mahuriya qəbiləsinin adı ilə bağlıdır [1, s. 82]. Hələ XIII əsrdə Səfiəddin Urməvinin tərtib etdiyi cədvəldə biz “Mahur” adına rast gəlirik. XV əsrdə Əbdürrəhman Caminin “Musiqi haqqında risalə”sində “Mahur” öz əksini tapır.

“Mahur-hindi” Şərqdə, həmçinin Azərbaycanda sevilən irihəcmli dəstgahlardan biridir. Rast dəstgahı kimi, Mahur-hindinin də rast ladına əsaslanması heç də o demək deyil ki, hər iki dəstgah eyni şöbə, guşələrdən ibarətdir və ya hər iki dəstgahın emosional təsir gücü eynidir. Muğam ifaçıları bilir ki, “Mahur-hindi” dəstgahının ifasında xüsusi səciyyəvi melodik dönmələr, “əyaq”lar var və məhz bunlar, eyni zamanda müxtəlif şöbə, guşələrdən təşkil edilmiş ardıcıl quruluşlu rədiflər hər iki muğam dəstgahını, melodik və emosional təsir baxımından fərqləndirir.

“Mahur-hindi” muğamının “Bərdaşt”ı “Mayə”nin tonikasından bir oktava zildə oxunan hissədir. “Bərdaşt”dan mayə pərdəsinə doğru gəzişməklə bərabər başqa bir guşə vasitəsilə də qayıtmaq mümkündür. Həmin guşənin adı “Zəngi-şütür”dür. Bu guşənin vasitəsilə “Bayatı-Qacar”ın “Bərdaşt”ından “Mayə” tonikasına qayıtmaq mümkündür.

“Mayə” “Mahur-hindi”nin mayası, əsası, köküdür. “Mayə”də həm xanəndə öz səsinə formalaşdırmalı, həm də hansı muğamı oxuyacağını təməşşəciyə çatdırmalıdır. Çünki bütün muğamların “Mayə”si var. Bir tək “Şüştər”də yoxdur.

“Rast” muğamından fərqli olaraq xalq artisti Hacıbaba Hüseynov “Üşşaq”a yenilik gətirdi. Ümumiyyətlə, oxu tərzini müxtəlif cürdür. Ölçülü oxuma, sərbəst oxuma, vəznli-ölçülü oxumaq növləri vardır. “Rast”da da bu belədir. “Mahur”da isə sərbəstdir. 4 cümlə və 4 misradan ibarət olan “Üşşaq” sanki 2 nəfər aşiq ilə məşuq arasında bir mükəllimə yaradır. Bəzən bu münaqişəyə çevrilir. Təsədüfi deyil ki, Üşşaq ərəbcədən tərcümədə aşıqlar deməkdir. Bəzi musiqişünas-alimlərin fikrincə, ona “üç şərqi” də deyilir. Üç şərqi üç şarkı anlamındadır. Coğrafiya elminə görə üç Şərq yoxdur. Quranın 55-ci “Ər-Rəhman” surəsində deyilir: “Mən 2 Şərqin və 2 Qərbin Allahıyam”.

“Üşşaq” guşəsi ritmik səciyyə daşıyır, eyni zamanda aram bir şəkildə çalınıb ifa olunan guşədir. Bu guşə rəməl bəhrinin eyniadlı bəhrində ifa olunur. “Mayə”yə daxil olan sonuncu guşə “Hüseyni” guşəsidir ki, keçid xarakteri daşıyır. Məsələn, “Hüseyni” guşəsində “Orta Mahur”a keçmək mümkündür. “Orta Mahur”un “Hüseyni” pərdəsindən isə “Bayatı-Qacar”ın tonallığına – “si bemol” notuna düşmək olar. “Bayatı-Qacar”ın “Hüseyni”sindən isə “Dügh”ə keçid mümkündür. Bundan sonra “Vilayəti” şöbəsi gəlir. “Vilayəti” “Şur” xarakterli şöbədir. “Vilayəti” “Rast”da “re” tonallığında, “Mahur-Hindi”də isə “sol”da ifa olunur. “Şikəsty-fars” “Rast”da “Xocastə” adlanır. “Mahur-Hindi”də isə

“Şikəstə”dir. Əslində bu eynilik təşkil edir. “Segah” muğamında da şikəstələrin xarakterində ahu-nalə, kövrəklik öz əksin tapır. Şikəstələrin ayaqları “Əşiranla” bitir. “Əşiran”la ayaq verib həm vəznə, yəni avazla, qəzəllə, ya da sözsüz ifadə vasitəsilə ayaq vermək olar.

“Mahur-hindi” muğamının kulminasiyası “Əraq”dır. “Əraq” “Mahur-Hindi”də “do” tonallığında çalib-oxunur.

Qeyd edək ki, “Mahur-Hindi” muğamını ifa edərkən Qəzənfər Abbasov ilk dəfə “Vilayəti” şöbəsində “Şüştər” muğamını ifa etmiş və “Mahur”a ayaq verib bitirmişdir.

Müasir şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqimizdə “Mahur”un iki növü intişar tapmışdır. “Mahur-Hindi” və “Orta Mahur”. Mir Möhsün Nəvvabın muğam cədvəlində “Mahur” dəstgahı aşağıdakı şöbələri özündə cəmləşdirir: Mahur, Şur, Əşiran, Dilkeş, Dügah, Zəngi-şütür, Hicaz, Mavəənnəhr, Şahnaz, Hacıyuni, Sarənc, Şüştər, Məsnəvi, Suzi-güdaz [3, s. 50].

Təəccüblüdür ki, həmin əsrdə, M.M.Nəvvabla bir dövrdə yaşamış tərzən Mirzə Fərəcin cədvəlində yuxarıda göstərilən şöbələrin çoxu yoxdur. Mirzə Fərəcin cədvəlində “Mahur-Hindi” dəstgahı 13 şöbə və guşə ilə verilmişdir: Bərdaşt, Mahur, Üşşaq, Hicri, İqbal, Vilayəti, Mübərriqə, Əşiran, Rak-hindi, Şikəsteyi-fars, Əraq, Heyratı-Kabili, Mahur-hindi [3, s. 50].

Onu da deyək ki, M.Fərəcin cədvəli Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliylə “Türk Musiqi Texnikumu” Şərq şöbəsi müəllimlər komissiyasının iclaslarında qəbul edilmiş proqrama daha yaxındır. Həmin proqramda “Mahur-hindi” dəstgahının siyahısı müəyyən qədər qısaldılmış və artıq 9 şöbə və guşəyə endirilmişdir. Bunlar Mahur-Hindi, Üşşaq, Mübərriqə, Əşiran, Şikəsteyi-fars, Əraq, Raki-Hindi, Heyratı-Kabili, Mahur-Hindi şöbələridir [4, s. 42].

Sonradan “Mahur-Hindi” dəstgahı müəyyən qədər dəyişdirilmişdir. Bu muğam müasir zamanda 8 şöbə və guşədən ibarətdir: Bərdaşt, Mayə-Mahur, Üşşaq, Hüseyni, Vilayəti, Şikəsteyi-fars, Əraq, Qərai. Xatırladaq ki, Ə.Bakıxanovun proqramında “Əraq”dan sonra “Pəncgah” da verilir. O, əsasən, instrumentalçılar nəzərdə tutmuşdur.

Göründüyü kimi, hazırda “Mahur-Hindi” məhz “Rast” dəstgahının şöbə və guşələrini özündə cəmləşdirir. Bu şöbə və guşələrdən ətraflı danışdığımızı nəzərə alaraq, biz həmin şöbə və guşələrdən söhbət açmayacağıq. Məhz buna görə də Məmmədsaleh İsmayılov “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” kitabında “Rast” və “Mahur”u müqayisə edərək yazır: “İstər məqam əsasında, istər melodiyaqların quruluşu, istərsə də şöbələrinin xüsusiyyətlərinə görə “Rast”a uyğun gələn muğamlardan biri “Mahur-hindi”dir. “Rast” haqqında dediyimiz sözləri eynilə bu muğama aid etmək olar” [2, s. 66].

Bu mülahizə ilə razılaşmamaq olmaz. Bütün bu müştərək cəhətlərə baxmayaraq “Rast”la “Mahur-hindi”nin fərqli xüsusiyyətləri də mövcuddur. O, birinci növbədə kök cəhətdəndir. Əgər “Rast” qəbul olunmuş kiçik oktavanın “sol” mayəli tonallığındadırsa, “Mahur-Hindi” isə “do” mayəli kökdə (tonallıqda) çalınıb oxunur.

İkincisi, hər iki muğam bir-birindən əhvali-ruhiyyəsinə görə də fərqlənir. Belə ki, “Rast” ağır, təmkinlə çalınıb-oxunursa, bir növ “nurani babanın nəsihətlərini” xatırladırsa, “Mahur-hindi” öz coşğunluğu, əzəməti ilə diqqəti cəlb edir, dinləyiciyə gənclik ehtirası aşılayır.

“Mahur” İran musiqisində də özünə geniş təşəkkül tapmışdır. Məlumdur ki, müasir İran musiqisində mövcud olan 7 dəstgahdan biri – “Mahur”dur. Onun tərkibinə vokal variantda 20, instrumental not yazısı variantında 58 guşə daxildir.

Qədim muğam dəstgahlarından biri olaraq “do” mayəli tonallıqda çalınıb oxunur. XIII əsrdə Səfiəddin Urməvinin tərtib etdiyi muğam risaləsində, həmçinin, XV əsrdə yaşayıb-yaratmış Əbdürrəhman Caminin “Musiqi haqqında risaləsində” təsadüf edirik.

“Mahur-hindi” muğam dəstgahı ümumiyyətlə, 8 şübə və guşədən ibarətdir. Mövcud dərs prosesində həmin şübə və guşələrdən istifadə olunur:

Bərdaşt – Bəzmigah, Mahur-hindinin istinad şübəsi – Mayə - Mahur, Üşşaq, Hüseyni, Vilayəti, Şikəsteyi-fars, Mübərriqə, Əraq. Bu şübə və guşələr müəyyən mahiyyət daşıyırlar. “Əraq”dan sonra oxunan “Qərai” guşəsi “Rast” muğam dəstgahındakı “Təsnif-Qərai” guşəsindən mahiyyət baxımından zəif olduğu üçün “Mahur-hindi” muğam dəstgahının ümumi ruhuna heç bir xələl gətirmədən kadanslaşdırıla bilər.

“Mahur-hindi” dəstgahı quruluşca “Rast”dan az fərqlənir. “Mahur”un mayəsi kvarta yuxarı yerləşdiyi üçün zildə “Pəncgah” və “Rak” şübələrinin icrası mümkün olmur. “Vilayəti”dən “Dilkeş”ə düşmək ənənəsi də “Mahur-hindi” dəstgahında yoxdur. Qalan hər şey, o cümlədən, şübələrin ardıcılığı belə “Rast”da olduğu kimi qalır [1, s. 83].

“Orta Mahur” dəstgahının mayəsi “Mahur-hindi”dən də kvarta yuxarı yerləşir. Buna görə də kulminasiya bu dəfə oktava deyil, kvinta yuxarı – Şikəsteyi-fars pərdəsinə düşür.

Dəstgahın “Bərdaşt”ı da oktava və ya kvinta yuxarı deyil, Hüseyni pərdəsinə (yəni mayədən kvarta yuxarı) təsadüf edir.

“Bayatı-Qacar” dəstgahının mayəsi kiçik oktavanın “si bemol” səsinə istinad olduğu üçün hər şey ənənəvi mövqeyinə qayıdır. Yenə “Bərdaşt” və kulminasiya bölməsi mayənin oktavasına, “Hüseyni” və “Şikəsteyi-fars”a uyğun olaraq, kvarta və kvintasına düşür.

Dəstgahın kulminasiya zonası geniş inkişaf mərhələsi təşkil edir. Buraya Zil Bayatı-Qacar, Zəminxarə, Dügah, Ruhül-ərvah, Mavərənnəhr şübələri və ən yüksək zirvə – Şah Xətai guşəsi daxildir.

“Mahur-hindi” muğamı ilə eyni mayə yüksəkliyi olan “Heyratı” və “Qatar” onunla müştərək səssirasına da malikdir. “Qatar”ın cəmi iki şöbəsi var: Bəm Qatar və Zil Qatar (II oktavanın “do” səsi).

Bildiyimiz kimi, “Mahur-hindi” dəstgahının lad əsasını “Rast” muğam dəstgahı təşkil edir. Muğamlarda laddan əlavə, musiqi fikrindən, onun məntiqi inkişafından, yəni obrazlı intonasiyaların vahid sujet ətrafında birləşdirilməsindən çox şey asılıdır. Məhz bu komponentlər, həmçinin vokal-instrumental dəstgahlarda qəzəlin muğamların ifasında bu və ya digər obrazın, intonasiya çeşidlərinin bərqərar olmasına böyük təsiri var. Bu baxımdan da “Mahur-hindi” dəstgahının ifasında artıq ənənə kimi qəbul olunmuş bir sıra spesifik xüsusiyyətlər, intonasiya çeşidləri, musiqi cümlələrinin əyaqları mövcuddur ki, ustad sənətkarlar, ifaçılar bu cəhətləri ifa zamanı hökmən nəzərə alırlar. “Rast-hindi”, “Mahur-hindi”yə “hindi” sözünə görə etimoloji cəhətdən çox uyğundur. Digər tərəfdən isə “Mahur-hindi” dəstgahının ifasında “Üşşaq” yox, məhz “Üşşaq-yeri” adlandırılması da təsadüfi deyil. Çünki adətən “Rast”da ifa olunan “Üşşaq”ı “Mahur-hindi”də ifa edilmir, “Üşşaq”ın elementlərindən istifadə edərək “Mahur-Hindi”yə uyğun yeni musiqi fikri ifa olunur.

“Mahur- hindi” muğamı təəssüflər olsun ki, klassik xanəndələrin ifasında lent yazıları qalmamışdır. Lakin bu muğam bir çox xanəndələrin ifasında bu günə qədər səslənməkdədir. “Mahur-hindi”nin ən maraqlı ifaçıları Hacıbaba Hüseynov, İslam Rzayev, Ağaxan Abdullayev, Alim Qasımov, Qəzənfər Abbasov və başqaları olmuşlar.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Əliyev İ. Muğam və zaman. // “Musiqi dünyası” jurnalı 2007, №3-4/33 s. 122.
2. Müslümov M. Azərbaycan muğam sənətinin inkişafı tarixindən. // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2011, № 2/47.
3. Nəvvab M.M. Vüzuhül-Ərşam. B.: Elm, 1989, 84 s.
4. Qəzənfər Abbasov. Muğamın 7 lad-məqamını fəth edən sənətkar. // “Xalq” qəzeti № 40 (26970) 19 fevral 2012-ci il.

Особенности исполнения мугама «Махур-хинди»

РЕЗЮМЕ

В представленной статье говорится о характеристике пения, знаменитого в Азербайджане и на Востоке мугама «Махур-Хинди». «Махур-Хинди» относится к семейству «Раст» и в данной статье исследуются история, развитие и его роль в современном вокальном исполнении.

Ключевые слова: мугам, Махур-хинди, дастгах, семьи Раст, Бердашът, Ушшаг

Mohlet Muslimov

“Mahur-Hindi” on the features of mugham performing

SUMMARY

The given article deals with the performing characters of “Mahur-Hindi” mugam, which is well-known in East and in Azerbaijan. Article also consists the history, the developing process, and the role of “Mahur-Hindi” mugam (which enters to “Rast” mugam family), in our modern performing history.

Key words: mugham, Mahur-Hindi, dastgah, Rast family, Basrdasht, Ushshaq

Rəyçilər: professor Rafiq Musazadə;
professor Ağasəlim Abdullayev.

Arzu DƏRYAHİ
AMK-nın disertantı

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPIANO ƏSƏRLƏRİNDƏ MUĞAM TƏFƏKKÜRÜ

Açar sözlər: fortepiano, muğam, bədii prinsip, sintezləşdirmə, bəstəkar yaradıcılığı

Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığında milli musiqimizin şah əsəri olan muğamın rolunu müəyyən etmək, muğam prinsiplərinin çoxcəhətli təzahürünü üzə çıxarmaq, bunların Avropa musiqisi üçün səciyyəvi olan prinsiplərlə sintezləşdirilməsi üsullarını, o cümlədən ən müasir yazı texnikası ilə əlaqələndirilməsi yollarını araşdırmaq olduqca aktual bir məsələdir. İndiyə kimi bəstəkarlarımızın fortepiano yaradıcılığına həsr olunmuş elmi tədqiqatlarda bu məsələ xüsusi olaraq irəli sürülməsə də, bu sahəyə, milli fortepiano sənətinə müraciət edən hər bir müəllif burada muğamdan gələn prinsiplərin əhəmiyyətli rol oynadığını vurğulamışdır.

Muğam xalqımızın şifahi ənənəli musiqi yaradıcılığının zirvəsi, kökləri tarixin dərinliklərinə gedib çıxan klassik sənət incisidir. Əsrlərdən bəri şifahi şəkildə inkişaf edərək nəsil-dən-nəslə ötürülən bu professional sənət nümunəsi Azərbaycan xalqının dünyagörüşü və fəlsəfəsini, estetikasını, mənəvi aləmini özündə cəmləşdirmişdir.

Ötən əsr bu unikal sənətin inkişafında mühüm mərhələ olmuşdur. XXI əsrdə isə Azərbaycan muğamı öz inkişafının yeni zirvəsinə çatmışdır, belə ki, bu gün muğam təkcə ənənəvi bir sənət nümunəsi kimi yaşamaqda davam etməsi ilə deyil, artıq millətlərarası əlaqələr və müxtəlif mədəniyyətlərin dialoqunda mühüm rol oynaması ilə öz inkişafının əlamətdar bir mərhələsini yaşamaqdadır.

XX əsr həm də milli musiqi sənətində dahi Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən əsas qoyulmuş yeni istiqamət – bəstəkar yaradıcılığının meydana gəlməsi ilə Azərbaycan muğamının yeni bədii sistemə daxil olmasını şərtləndirmişdir. Avropanın musiqi mədəniyyətində, bəstəkar yaradıcılığında əsrlərdən bəri intişar tapmış janrların mənimsənilməsi prosesində

milli opera və balet, simfonik, kamera, estrada musiqisini, caz sənətini bəhrələndirən bir mənbə kimi muğam mühüm rol oynamışdır.

Şübhəsiz ki, milli bəstəkar yaradıcılığının başlıca üslubunun formalaşmasına yalnız muğamın deyil, şifahi ənənəli musiqimizin digər janrlarının da güclü təsiri olmuşdur. Aşıq sənəti, xalq mahnı və rəqs musiqisi və xalqımızın şifahi musiqi yaradıcılığının başqa nümunələrindən gələn xüsusiyyətlər bəstəkar yaradıcılığının bütün sahələrində özünü parlaq büruzə verir. Bununla belə, milli musiqi təfəkkürünün ifadə vasitəsi olan musiqi dilini formalaşdıran başlıca mənbə – lad-məqamlarımızın zəngin intonasiya potensialı məhz muğamda optimal şəkildə gerçəkləşmiş və özünün ən yüksək bədii təcəssümünü tapmışdır. «Təsadüfi deyil ki... Ü.Hacıbəyli yaradıcılığında milli ənənə qismində ilk növbədə məhz milli musiqi təfəkkürünün qanunauyğunluqlarının ali ifadəsi olan muğam çıxış etmiş...», dahi klassikimizin özünün ilk əsəri «Leyli və Məcnun»da xalqımızın milli şifahi musiqi yaradıcılığının zəngin ənənələri içərisində məhz muğama müraciəti təsadüfi olmamışdı... Milli musiqi sənətində ən yüksək «status»a malik olan muğam Ü.Hacıbəyлідən sonra gələn bəstəkarların yaradıcılığı üçün də milli musiqi ənənələrinin əsas daşıyıcısı kimi xüsusi əhəmiyyətə malik idi. Milli məktəbimizin mövcud olduğu illər ərzində bu məktəbin keçdiyi inkişaf yolunun bütün mərhələlərində tükənməz bir qaynaq olaraq bəstəkar musiqisini qidalandıran, bəhrələndirən başlıca milli musiqi ənənəsi – xalqımızın bədii yaradıcılığının zirvəsi olan klassik muğam sənəti olmuşdur» (7, s. 105-106).

Məlum olduğu kimi, Üzeyir Hacıbəyli muğamın bədii prinsiplərini yeni sistemə daxil edərək, bunları Avropa musiqisinin janr və formaları ilə sintezləşdirmiş və bununla da möhtəşəm bir tarixi vəzifəni yerinə yetirmiş, yəni Şərqi və Qərbi fərqli musiqi sistemlərinin üzvi vəhdətinə nail olmuşdur.

Muğam ənənələrinin bəstəkar musiqisi janrlarında yeni keyfiyyətdə təzahürü Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı ilk milli opera nümunələrindən başlayaraq, sonradan bəstəkar yaradıcılığının digər sahələrində davam etdirilmişdir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Azərbaycan simfonizminin milli özünəməxsusluğunu müəyyən edən, eləcə də xor, kamera, estrada, caz musiqimizin bənzərsiz milli simasını şərtləndirən musiqi ənənələri içərisində ilk növbədə məhz muğamın əvəzsiz rol oynadığı şübhədən kənardır.

Qeyd etmək lazımdır ki, milli bəstəkar musiqisi üslubunun təkamülü muğam prinsiplərinin dünya (Avropa) musiqi mədəniyyətinin yeni ənənələri ilə birləşdirilməsi kimi dinamik bir proseslə sıx əlaqədə baş verirdi. Bu üzvi sintez musiqi yaradıcılığının müxtəlif səviyyələrində özünü ay-

dın bürüzə vermişdir. Yəni əsərlərin məzmun dairəsindən tutmuş, bunların mövzu və obrazlar aləmi, janr və formaların təfsiri, ifadə vasitələrinin tətbiqi və s.-də bilavasitə bu qovuşuğun şahidi oluruq.

Üzeyir Hacıbəylinin «təbii» şəkildə tətbiq etdiyi muğamların Avropa musiqisinin atributları, opera tamaşasının elementləri, xor və ansamblarla, simfonik orkestrin səslənməsi ilə sintezi yeni musiqili səhnə janrı olan muğam operasının meydana gəlməsi ilə nəticələndi ki, bu da Üzeyir Hacıbəylinin möhtəşəm bədii kəşfi idi. Milli bəstəkar yaradıcılığının tarixi bu uca zirvədən başlayırdı.

Dinamik prosessuallığı ilə səciyyələnən muğam təfəkkürü prinsipləri milli simfonizmin təşəkkülü və inkişafında mühüm rol oynamışdır. Bəstəkarlarımız tərəfindən simfonik musiqinin müxtəlif janrları mənimsənildikcə, muğamın özünə və onun Avropa simfonizminin ənənələri ilə qovuşdurulmasına münasibətdə də köklü dəyişikliklər baş vermişdir. Muğam qanunauyğunluqları ilə Avropa simfonizminin prinsiplərini özündə üzvi surətdə birləşdirən yeni janr – simfonik muğam meydana gəlmişdir.

60-cı illərdən başlayaraq, milli bəstəkarlıq məktəbinin yeni nailiyyətləri, Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən yeni kompozisiya texnikasının mənimsənilməsi ilə əlaqədar, muğam prinsiplərinin tətbiqi prosesi yeni mərhələyə qədəm qoymuş olur ki, burada Qara Qarayevin müstəsna şəxsi xidmətini qeyd etməliyik. Məhz onun bu istiqamətdə apardığı gərgin yaradıcılıq axtarışları nəticəsində milli bəstəkar yaradıcılığında ilk dəfə olaraq on iki tonlu sistem – seriya texnikası çəriçivəsində milli intonasiyanın tətbiqi və ilk növbədə muğam prinsiplərinin işlənilməsi mümkün olmuşdur.

Muğam prinsiplərinin tətbiqi prosesində müşahidə edilən təkamül Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığında da tamamilə aydın təzahür edir. Ümumiyyətlə, bəstəkarlarımızın fortepiano musiqisində muğam prinsiplərinin təzahürü olduqca maraqlıdır. Bu sahədə də muğamın Avropa musiqisi zəminində yetişib inkişaf etmiş ənənələrlə birləşdirilməsi prosesi elə ilk nümunələrdən başlayır.

XX əsrin ilk onilliklərindən, milli musiqimizin tarixinə ilk fortepiano əsərlərinin müəllifi kimi daxil olmuş Asəf Zeynallının «Çahargah»-ından başlayan bu proses yüksələn xətlə inkişaf etmişdir. Azərbaycan forepiano musiqisi tarixinin fərqli mərhələlərini izlədiyimiz zaman muğam prinsiplərinin müxtəlif sənətkarlar tərəfindən olduqca fərqli şəkildə tətbiqinin şahidi oluruq. İndiyə kimi bəstəkarlarımızın yaratdığı zəngin fortepiano ədəbiyyatında muğam və ya bunun fraqmentlərinin təmiz şəkildə, bəzi nümunələrdə isə tamamilə dəyişdirilmiş, transformasiyaya uğramış şəkildə istifadəsini görə bilərik; muğamın zəngin intonasiya məzmunu bir çox

əsərlərin tematizmini formalaşdıran əsas mənbə olmuşdur; muğam üçün səciyyəvi olan fazalarla gedən inkişaf prinsipi bəstəkar yaradıcılığının başqa sahələrində olduğu kimi, fortepiano musiqisində də bir çox nümunələrlə təmsil olunmuşdur.

Müxtəlif müəlliflər tərəfindən muğama yanaşma tərzinin fərqli olması bir sıra amillərlə şərtləndirilmişdir ki, bunların içərisində hər bir sənətkarın qarşıya qoyduğu yaradıcılıq vəzifələri, tutduğu mövqe, fərdi dəsti-xətti və s.-ni qeyd etməliyik. Bu və başqa səbəblərdən asılı olaraq, bəstəkar təfsirində muğam prinsipləri olduqca rəngarəng və çoxcəhətli şəkildə təzahürünü tapmışdır. Muğama xas olan cəhətlər, bunun məzmun və obrazlar aləmi, kompozisiya xüsusiyyətləri, dramaturji prinsipləri, quruluş əlamətləri, inkişaf üsulları və s. bəstəkarlarımızın fortepiano əsərlərində yeni bədii keyfiyyətdə təcəssüm olunmuşdur. Bir sözlə, muğam Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığının başlıca üslubunu müəyyənləşdirən son dərəcə mühüm bir amil kimi çıxış etmişdir. Ayrı-ayrı bəstəkarların fərdi üslubu, dəsti-xəttindən, eləcə də hansı yazı texnikasından istifadəyə üstünlük verməsindən, ənənəvi, yaxud müasir kompozisiya vasitələrinə daha çox müraciət etməsindən asılı olmayaraq, onlardan heç biri muğamdan yan keçməmiş, hansı müstəvidə isə bu sənətin zəngin imkanlarına arxalanmışdır. Ümumiyyətlə, muğam bütün Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığı üçün də möhkəm bir estetik bünövrə rolunu oynamışdır. Milli bəstəkar yaradıcılığının digər sahələrində olduğu kimi, bu gün Azərbaycan fortepiano musiqisində də muğamdan gələn prinsiplərin artıq ən müasir yazı texnikasının cəhətləri, aleatorika və sonor elementləri, «yeni musiqi»ni səciyyələndirən xüsusiyyətlərlə üzvi surətdə birləşdiyini görə bilərik.

Bütün bunlar Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığına muğamın göstərdiyi təsiri çoxcəhətliliyi ilə izləməyin vacibliyini, bəstəkar yaradıcılığının bu sahəsində muğamdan gələn prinsiplərin dərinədən araşdırılıb üzə çıxarılmasını musiqişünaslıq elminin mühüm və aktual bir məsələsi olduğunu göstərir. Nəzərdə tutduğumuz tədqiqatda məhz bu problemi irəli sürərək araşdırmaq qərarını verməyimiz bununla bağlıdır.

Bu tədqiqat üzrə təqdim etdiyimiz ilk məqalədə biz yalnız diqqət mərkəzinə çəkdiyimiz elmi problemi əsaslandırmaq məqsədini qarşıya qoyduğumuza görə, gələcək işimizdə nəzərdə tutduğumuz konkret vəzifələri, eləcə də məhz muğam prinsiplərinin təzahürü baxımından hansı fortepiano əsərləri üzərində dayanacağımızı geniş açıqlamağı zəruri hesab etməmişik. Lakin elmi tədqiqatın mövzusunun özü Azərbaycan fortepiano musiqisinin ilk nümunələrindən başlayaraq, bu günə kimi yaranan əsərlərin böyük əksəriyyətini nəzərdən keçirməyi tələb edir. Odur ki, gələcək

məqalələrimizdə ayrı-ayrı fortepiano əsərlərində muğam prinsiplərinin təzahürünü araşdırmağı nəzərdə tutmuşuq.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Əmirov F.C. Musiqi aləmində. B.: Gənclik, 1983.
2. Həsənova Ş. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında muğam ənənələri // “Mədəniyyət dünyası”. B.: 2010, 19-cu buraxılış.
3. Həsənova Ş. XX əsr Azərbaycan musiqisi: ənənə və müasirlik. B.: 2011.
4. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 219 s.
5. Абасова Э.А., Мамедов Н.Г. Об использовании мугамов в творчестве азербайджанских композиторов // Музыкаведение и музыкальная критика в республиках Закавказья. М.: Музгиз, 1956.
6. Сеидов Т.А. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Б.: Шур, 1992.
7. Сеидов Т.А. Азербайджанская фортепианная культура XX века. Б.: Азернешр, 2006, 272 с.

Арзу ДАРЙАХИ

Претворение мугамных принципов в фортепианных произведениях Азербайджанских композиторов

РЕЗЮМЕ

В творчестве азербайджанских композиторов большую роль сыграли художественные принципы, идущие от классического жанра национальной музыки устной традиции – мугама. В фортепианном творчестве композиторов претворение этих принципов имело свои особенности. В настоящей статье обоснована данная проблема, являющаяся темой самостоятельного исследования, акцентированы ее актуальность и значение для национального музыковедения.

Ключевые слова: Фортепиано, мугам, изобразительные принципы, синтез, творчество композиторов

**Manifestation of mugham principles in the work
of Azerbaijan composers.**

SUMMARY

In the artistic activity of Azerbaijan composers proactive principles coming from the oral traditions of classical janre as mugham have taken main role. These principles can be seen in their own extraordinary way in the piano created by our composers. This article gives total significance to the demonstrated problem as the theme of individual scientific investigation and its actuality shows essencity for national musicology.

Key words: piano, mugham, pictorial principles, synthesizing, composer creativity

Rəyçilər: dosent Ülkər Əliyeva;
dosent Baxşıyeva Gülcənnət.

Leyla MURADZADƏ

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının doktorantı

“ƏHSƏN ŞÜŞTƏR” A CAPELLA XOR ƏSƏRİNDƏ MUĞAMDAN İSTİFADƏ

Açar sözlər: Xor, muğam, şüştər, polifoniya

Azərbaycan bəstəkarları öz əsərlərində daim qədim tarixli muğamlardan bəhrələnmişlər. Bəzi müəlliflər muğam mövzularından sitat şəklində faydalanırsa, digərləri onun səciyyəvi lad intonasiyalarından istifadə edir və ya muğamın melodik xəttini müxtəlif üsullarla inkişaf etdirirlər.

Muğamlardan öz yaradıcılığında istifadə edən ilk bəstəkar Azərbaycan professional musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəyli olmuşdur. O, bu məsələni “Musiqidə xəlqilik” məqaləsində belə xarakterizə edir: “Azərbaycan musiqisini öyrəndikdə, ondan istifadə etdikdə, muğam sisteminə və muğamlara xüsusi diqqət verilməlidir. Çalışmaq lazımdır ki, bu muğamlar öz əhəmiyyətlərini itirməsin” (1, s. 193).

Təbii ki, Azərbaycan bəstəkarı, yaradıcılığının bütün dövrlərində, istər instrumental, istərsə də vokal əsərlərində öz milli köklərinə dayaqdanlıq, xalq musiqisinə istinad etməlidir. Bu baxımdan bəstəkarlarımızın xor yaradıcılığı, xüsusən də a capella əsərləri olduqca maraqlıdır. Onların arasında xor konsertləri, bayatı mətnləri əsasında xor məcmuələri, xalq mahnılarının işləmələri, hətta xor üçün muğam qəbilindən olan əsərlər yer aldığı kimi, kiçik həcmli miniatürlərə də rast gəlinir. Aqşin Əlizadə, Ramiz Mustafayev, Qalib Məmmədov, Faiq Nağıyev və başqalarının yaradıcılığında belə nümunələrlə qarşılaşırıq.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bir sıra Azərbaycan xormeysterləri də bu sahədə öz güclərini sınamışlar. Məsələn, istedadlı xormeysterlərdən Müsəvvər Əsgərovun həm uşaq xoru, həm də qarışıq xor üçün diqqətəlayiq əsərləri vardır. Onun müşayiətsiz qarışıq xor üçün bəstələdiyi “Əhsən Şüştər” miniatürünü də maraqlı musiqi nümunələrindən hesab etmək olar. Əsər heç bir mətnə əsaslanmadan, müxtəlif hecalar üzərində ifa olunduğundan, onu vokaliz janrına aid edirik. Əsasən, homofon-harmonik fakturada yazılmasına baxmayaraq, polifonik element və gedişlərdən

kifayət qədər istifadə olunub.

Qədim Azərbaycan ladlarından olan Şüştər (do mayəli), əsərin əsasını təşkil edir. Bu səbəbdən əsərin başlanğıcında hər hansı bir xalq çalğı alə-tində (məsələn, kamançada) “Mayə-Şüştər” şöbəsi ilə başlayıb, melodik xətti tonikaya çatdırmaqla əsərə giriş vermək daha məqsədəuyğun olar. Bu, əsərin dramaturji xəttini daha da dolğunlaşdırar və “Mayə-Şüştər” şöbəsinə başlanan kövrək melodiya muğamın məntiqi davamı rolunda çıxış edər. 5-ci xanədəki fa-lya bemol gedişi isə mayənin alt kvartasında dayanmaqla şüştər koloritini daha qabarıq ifadə edir. Bu gediş soprano, tenor və bass səslərində unison olaraq, forte nyuansında verilməklə, möv-zunu daha da dolğun şəkildə ifadə edir (nümunə №1).

Nümunə № 1:

Əhsən Şüştər

1

Andantino, ad libitum

M. Əsgərov

The musical score is for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) performing 'Əhsən Şüştər'. It is in 8/8 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is 'Andantino, ad libitum'. The score shows measures 2 through 5. The Soprano part has lyrics 'y...' and 'O...'. The Alto part has lyrics 'p' and 'sf > p'. The Tenor part has lyrics 'p' and 'sf > p'. The Bass part has lyrics 'M...'. There are also dynamic markings like 'p' and 'sf' throughout the score.

Əsəri şərti olaraq 3 hissəyə bölmək olar. I və III hissələr Andantino, ad libitum, orta hissə isə Allegremento con faceto tempində verilmişdir. Bu tempdə verilən orta hissəni rəqsvari adlandırmaq olar. Belə ki, bu hissənin ritmik şəkli və tempi buna tam hüquq verir. Bu məqamda xorun mətnindəki hecalar da dəyişir. Simli alətlərin pitcekatosunu (picccato) imitasiya edən “dum” hecası burada xüsusi əhəmiyyətə malikdir (nümunə №2a).

Nümunə: №2a



Miniatürün harmonik quruluşuna gəldikdə isə, qeyd etmək lazımdır ki, biz bu əsəri başdan-başa klassik harmoniya qaydalarına əsasən təhlil edə bilmərik. Çünki burada, müəyyən məqamlar istisna olmaqla Avropa major-minor lad sistemi deyil, Şərq lad sistemi ehtiva olunub (Nümunə №2b).

Nümunə: № 2b

Allegremento con faceto

16 17 18 19 20

dum...
mf

dum...
mf

This musical notation shows measures 16 to 20 across four staves. The tempo/mood is 'Allegremento con faceto'. Measures 16-20 are marked with 'dum...' and 'mf' (mezzo-forte). The notation includes various rhythmic patterns and rests across the four staves.

Müəllif buradakı mövzunu müxtəlif variasiyalarda göstərir, mayə pərdəsini saxlayaraq, onun üst mediantasına toxunur, onu soprano partiyasına verərək tersiya əmələ gətirir və beləliklə, muğamın çoxsəsli ifasına nail olur. Hətta 29-cu xanədə ikili tonikalı subdominantaya da rast gəlirik (Nümunə №3).

Nümunə №3:



Beləliklə, melodik xətt dalğavari hərəkət edərək, mayənin alt kvarta pərdəsini bir oktava yuxarıya aparmaqla əsərin kulminasiya nöqtəsinə yətişir (xanə №32). Qeyd etməliyik ki, burada müəllif şüştər ladı səs düzümündən kənara çıxaraq mi bemol əvəzinə mi bekar, yəni minor tonallığında major üçsəslisini verir və səslənmədə maraqlı kontrast yaratmış olur (Nümunə №4).

Nümunə №4:



Üçüncü hissədə yenidən əsərin əvvəlki axıcı, həzin melodik xətti və tempi qayıdır. Lakin bu dəfə bas, tenor və alt partiyaları sopranoya kontrapunkt təşkil edir. Burada hər bir səs ayrı-ayrılıqda sərbəst polifonik hərəkətə malikdir. Odur ki, burada muğamın polifoniyayla vəhdətini aydın şəkildə görə bilirik (Nümunə №5).

Нүмунə №5:

Tempo I

31 33 34 35

p

p

p

Qeyd etmək lazımdır ki, soprano, alt, tenor və bass səsləri üçün yazılan bu əsərdə əsasən, bass partiyasında divizi baş verir. Bütün partiyalarda tessitura ifa üçün rahat hesab oluna bilər.

Sonuncu cümlə fa-lyə bemol gedişinin unison səslənməsi ilə sual şəklində bitir. Bu miniaturun musiqisində dəstgahın yalnız “Mayə-Şüştər” şöbəsi istifadə olunub.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 219 s.

Лейла МУРАДЗАДЕ

Использование мугама в хоровой пьесе «Ахсан Шюштер» РЕЗЮМЕ

В статье исследуется произведение для хора а capella талантливого хормейстера Мусаввера Аскерова - «Эхсен Шуштер». Представленная миниатюра анализируется по форме, фактуре изложения и своему ладовому складу (в интонационном преломлении мугама Шуштер).

Ключевые слова: Хор, мугам, шуштер, полифония

Usage of the mugham in the choral piece “Ahsan Shushtar”

SUMMARY

This article explores the work for a capella choir by talented choir-master Musavver Askerov – "Ahsan Shushtar". This miniature is analyzed about its forme, composition and tonal arrangement (on the musical examples of mugham Shushter).

Key words: Choir, mugham, shushtar, polyphony

Rəyçilər: professor F.Xalıqzadə;
dosent Ü.Əliyeva.

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ

Azərbaycan Milli Konservatoriyası,
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, dosent
E-mail: a.najafzade@yahoo.com

DƏDƏM QORQUD – ƏLİHÜSEYN DAĞLININ ƏLYAZMALARINDA

Açar sözlər: Dədə Qorqud, Əlihüseyn Dağlı, “Ozan Qaravəli” əlyazması, ozan, qolça qopuz çalğı aləti

Məsələnin qoyuluşu. Dədə Qorqudun indiyə kimi də müəmmalı qalan məzar yerinin öyrənilməsi təhlilə cəlb edilmiş və bu məsələ elmi baxımdan araşdırılmışdır.

İşin məqsədi. Əsas məqsəd məsələnin qoyuluşunda göstərilən problemin əsl mahiyyətini çözməkdir.

“Ozan Qaravəli” əlyazması haqqında

Əlihüseyn Dağlı (02.09.1898, Xızı-28.01.1981, Bakı) XX əsrin tanınmış dövlət xadimi və siyasi-ictimai xadim, folklor tədqiqatçısı olub. Onun “Ozan Qaravəli” adlanan 5 hissəli əlyazması əsasən, 1924-1958-ci illəri əhatə edir.

Peşəkar inqilabçı, hüquqşünas və dövlət xadimi, Azərbaycanın ilk Hərbi Komissarı Ə.Dağlı elmi, ədəbi-bədii yaradıcılıq və jurnalistika sahəsində də qələmini sınayıb, yazıları bəyənilib. O, uşaqlar və gənclər üçün bir neçə kitab nəşr etdirib. Ə.Dağlının M.F.Axundov adına Azərbaycan Milli Kitabxanasında qorunan “Xalçaçı Pəri” (1) və “Qaragöz” (2) adlı kitabları bu baxımdan maraqlıdır. Kitablardakı hekayələrdə müəllif yeni quruluşa uyğunlaşan insanlarımızın iç dünyasını sadə dillə, incə bədii boyalarla təsvir edib.

Azərbaycan xalqının görkəmli şairi Mikayıl Müşfiqin başqa yaxın qohumları kimi, Ə.Dağlı da təqiblərə məruz qalıb, izlənmiş, şərhlənmiş, tutduğu vəzifələrdən azad edilərək 1937-ci ildən 1955-ci ilədək “millətçi-uklonist”, “pantürkist” damğası ilə həbsxana və sürgün həyatı yaşayıb.

“Ozan Qaravəli” əsərinin adına ilk dəfə sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Səadət Abdullayevanın əsərlərində rast gəlmişdim. Əsərdə olan zəngin və maraqlı bilgiləri orijinaldan əldə etmək üçün AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun keçmiş rəhbərliyinə rəsmi şəkildə müraciət etdim. Çətinliklə də olsa icazə aldıqdan sonra əsəri hissə-hissə köçürüb kompüterin yaddaşına saldım və daha sonra nəşr etdirmək qərarına gəldim.

Fikrimi filologiya elmləri namizədi Hacı Firudin Qurbansoya bildirdikdə sevindiyyindən sözümlü yarımçıq kəsib dedi: “Çox gözəl iş görürsən. Amma əlyazmanı min bir bəhanə edib sənə verməyəcəklər. Necə ki, bir vaxtlar Cəlil Bağdadbəyovun “Xatirələri”ni istədikdə utanmadan “itib” deyirdilər. Amma sənə bir şad xəbər verim ki, Ə.Dağlı mənim qohumumdur. Əsərin əski əlifba ilə yazılmış orijinalı yaxınlarında qorunur”.

Bir neçə gündən sonra Hacı Firudin saralmış vərəqlərdə yazılmış qovluğu mənə göstərdi. Əski, ərəb qrafikalı əlifbanı oxuya bilmədiyimdən Hacı Firudindən Ə.Dağlının ömrünün sonlarında əlyazmaya əlavə etdiyi səhifəni oxumağı xahiş etdim. O, uca səslə yazılanları oxudu: “Əzizlərim, bu əsəri möhkəm qoruyun. 1969-cu ildə kiril əlifbası ilə üzünü köçürüb Azərbaycan Elmlər Akademiyasının İncəsənət və Memarlıq İnstitutuna təhvil vermişəm. “Ozan Qaravəli”ni çox saymazıyana qəbul etdiklərindən məndə belə şübhə yarandı ki, əsəri “itirəcəklər”. Belə hallar həyatım boyu mənim başıma çox gəlib. Kimlərə yaxşılıq etmişəmsə, əvəzində çox zaman pislik, xəyanət görmüşəm...”

Əsərin ayrı-ayrı hissələrini (“Mahur”, “Mahni”, “Çahargahın təsviri”, “Ağı qaradan, qaranı ağdan ayırmaq” və s.) dövrü mətbuatda çap olunmaq üçün vermişəm, lakin heç biri işıq üzü görməyib. Əlyazmamı geri istədikdə isə cavab həmişə eyni olub: “itib”. Qorxuram ki, “Ozan Qaravəli” də “itəcək”. Əzizlərim, ona görə əlyazmamı qorumağı təvəqqe edirəm, deyirəm yazdıqlarım bəlkə gələcəkdə gərəkli oldu. Həm də əlyazmanı Əlihüseyn babanızdan bir “tutiyə” kimi saxlayın. Hər zaman babanızın əllərinin izi hopmuş vərəqləri oxuduqda məni xatırlayarsınız. Allah əmanəti, əlyazmadan muğayat olun”.

Sonradan əsərin Hacı Firudində olan variantın bəzi vərəqlərini də kitabə əlavə etdik. Ə.Dağlı əski əlifbadan əlyazmanı kiril əlifbasına köçürərkən artıq 71 yaşında idi... Bu səbəbdən köçürmə zamanı bir sıra anlaşılmaqlar əmələ gəlib. Müəllif ömrünün sonuna kimi evdəki nüsxənin üzərində işləyib, müəyyən əlavələr edib.

Son illərdə əlyazmanın I hissəsi nəşr olunub və geniş oxucu kütləsinin ixtiyarına verilmişdir (3).

Əsərin I hissəsi əsasən, musiqi haqqında araşdırmalardan ibarətdir. Həmin hissədə musiqinin fizioloji, psixoloji və tibbi təsirlərindən, çalğı

alətlərindən, muğamlarımızdan geniş söhbət açılır. Burada çoxşaxəli elmi araşdırmalar apararaq musiqimizin tipologiyası, təsnifatı, alətsünaslıq tədqiqatları peşəkar elmi tələblər səviyyəsində verilmişdir. Müəllif mütləq etdiyi, şəxsən gördüyü mətləblərdən səmimi söhbətlər açır, müxtəlif elm sahələrinin çoxsaylı məlumatından istifadə edərək nəzərdə tutduğu fikri oxucusuna hərtərəfli təqdim etməyi bacarır. Burada filologiyanın etimologiya, fonetika, əruz bəhsləri ilə yanaşı, istoqrafiyanın memuar, etnoqrafiya, etnogenez sahələri, incəsənətin rəssamlıq, xalçaçılıq, aktyorluq, coğrafiyaşünaslığın toponimika, biologiyanın botanika, zoopsixologiya, qədim idman növlərindən və kulinariyadan hərtərəfli dərin biliyi olan bir alim kimi məlumat verir.

Ə.Dağlının (C-1021/99 şifrəli) “Ozan Qaravəli” adlı əlyazması ilə yaxından tanış olmaq üçün şərait yaratdığına görə, AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun keçmiş direktoru, filologiya elmləri doktoru, mərhum Məmməd Adilovun (1953-2011) unudulmaz ruhu qarşısında baş əyirəm.

İndi isə “Ozan Qaravəli” adlı əlyazmada Dədə Qorqudla bağlı rastlaşdığım bəzi məqamlara diqqət yetirək.

Dədə Qorqudun Azərbaycanda izləri

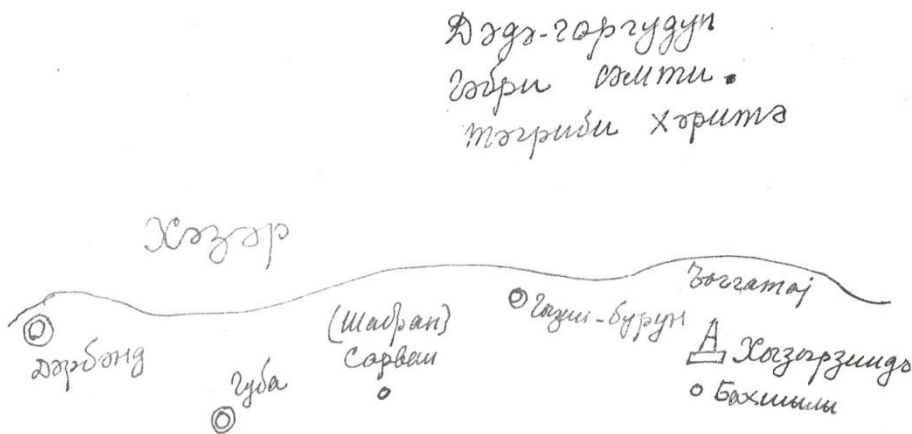
Əlihüseyn Dağlının “Ozan Qaravəli” adlı əlyazmasında (xüsusən də II-III hissələrdə) qorqudsünaslıq baxımından bir sıra maraqlı məqamlar vardır. Mənbədə Dədə Qorqudun qəbrinin 4 müxtəlif məkanda olduğu ehtimal şəklində verilir: 1. Türkiyənin Bayburt şəhəri, 2. İraq torpağı (Mosul); 3. Özbəkistanın Sır-dərya vilayəti; 4. Azərbaycan ərazisi.

Bu versiyalar müxtəlif tarixi məxəzlərdə öz əksini tapıb. Biz o fikirdəyik ki, bunlardan ən inandırıcısı Azərbaycan variantıdır. Çünki Azərbaycanda Dədə Qorqudun bir sıra digər izləri də qalmaqdadır. Bu izlər hansılardır?

Ə.Dağlı “Dədə Qorqud kitabı” dastanını rus dilinə tərcümə etmiş və nəşrə hazırlamış sovet şərqşünası, akademik Vasili Vladimiroviç Bartolda (1869-1930) istinadən (yəqin burada onun “Bermekidi” əsəri nəzərdə tutulur) Dədə Qorqudun qəbrinin Dərbənd yolunda olduğunu bildirir. O, Azərbaycan Elmlər Akademiyasında çıxışı zamanı bu haqda məlumat verir. Əlyazmada bununla bağlı Krım-tatar və Azərbaycan sovet dilçisi, ədəbiyyatşünas, şair, professor Bəkir Çobanzadə (1893-1938) ilə əlaqəli bir dialoq da təqdim edilir. B.Çobanzadə Dədə Qorqudun qəbrinin Dərbənddə olduğunu deyir. Ə.Dağlı isə bildirir ki: “qəbri Dərbənd yolunda axtarmaq lazımdır”. Orta əsr mənbələrində Təbriz yolu, Məkkə yolu, Saman yolu (səməvi yol), İpək yolu kimi, Dərbənd yolu ifadəsi də tez-tez işlədilir. Bu yol – Dərbənddən Xəzərətrafi ərazidən və Xızının Altıağac

kəndindən keçərək Şamaxıya qədər uzanır. Ə.Dağlı Dədə Qorqudun qəbrini məhz bu yerlərdə axtarmağa başlayır. Xızının Cığatay düzündə Giləzi kənd sakini Çoban Allahverdidən “bəlkə bu tərəflərdə adi qəbirlərdən xeyli uzun məzara rast gəlmisən?” deyər, soruşur (4). Ona “deyilənlərə görə Dədə Qorqud ucaboylu (3 metrə yaxın) olub” fikrini də söyləyir.

Çoban bir az fikirləşəndən sonra Aşağı Baxsılı kəndinin qəbirstanlığında belə bir qəbir olduğunu söyləyir. Ə.Dağlı bu qəbri axtarır tapır və mənbədə, əlyazmasında həmin yerin şərti “xəritəsi”ni çəkir.



Bu qəbirin həqiqətən Dədə Qorqudun olub-olmamasını mütəxəssislər, arxeoloqlar müəyyənləşdirməlidirlər.

Ə.Dağlı əlyazmasının III hissəsində oxucuya sual-cavab şəklində Dədə Qorquddan söz açır:

“Sual: Dədə Qorqudun qəbrini professor Çobanzadə Dərbənd yaxınlığında nişan verirdi, buna sən necə baxırsan?

Cavab: Çobanzadə Bakıya təzə gələndə ilk çıxışını Kommunist küçəsində, sabiq “Realny uçilişə”nin zalında etdi. Dədə Qorquddan dediyi sözləri mən bilavasitə eşitdim. İntəhası mən “yan” yox, Dərbənd yolunda göstərirəm. Bir də əgər Dərbənd yanında belə qəbir olsaydı, imam sifətində olan Dədə Qorquddan daimi mövhumi bir zərrə nişan qalmış olardı. Mənsə, bu nişanələri Cığatay torpağı, Xızır-zində örüşündə göstərirəm. Ölan da mən mətləbimə çatmışam. Dədə Qorqudun çaldığı qopuzun izini Zaqatalada – Qəbiz dərədə, Gəncədə – Kəpəzdə izləmişəm” (5).

Əsərin III hissəsinin “Dədə Qorquddan” başlıqlı məqaləsində də sual-cavab davam etdirilir:

“Sual: Sən ki, Xızır-zində dağını, Baxsılı kəndini, “qorqud” adlı xörəyi piş çəkərək onlar ilə Dədə Qorqudun və onun çaldığı musiqi aləti qopuzla əlaqəmənd edirsən, fikrini nə ilə əsaslandırır, nəyə arxalanırsan?

Cavab: Arxalanıram coğrafi qərar tutmuş yerlərə, V.V.Bartoldun Dərbəndi Dədə Qorqud qəbrindən ötəri səmt göstərməsinə, Azərbaycan ali-

mi, şair, maarifpərvər Abbasqulu xan Qüdsinin ¹ “Şirvan abidələrlə zəngindir” işarəsinə. Fikir isə özümündür. Mən Dədə Qorqudun İmam, Şeyx cəlalında olması və qopuzunu Azərbaycanda çalmasını müxtəsər, müəyyənləşdirmişəm. Əlbəttə bu, bütün Dədə Qorqud ilə əlaqəmənd yeni kəşfdir. Razi olmayanları da vaxt gələr, cavanlar mənim fikrimi daha da əsaslandırır, onları razı salar.

Qeyd: Mən Bartold ilə Abbasqulu xan Qüdsini qəsdə göstərdim. O da cahil tənqidçilər üçün. Bilsünlər ki, yazdıqlarım məntiqsiz, dipsiz, özülsüz degül.

Sual: Sən əsərində Dədə Qorqudu bir Övliya, İmam dərəcəsinə qaldırırsan. Onu Xızır peyğəmbərin ainəsi təki qələmə verirsən. Cığatay dünyəsində, Xızır-zində yaxınlığında qəbrinin olmasını göstərirsən və i.ə. Bunlardan başqa Dədə Qorqud barəsində yeni fikirlərin varmı?

Cavab: Dədə Qorqudun şəninə deyilənləri mən Azərbaycan, Qazaxıstan, Özbəkistan, Türkmənistanda ağızlardan eşitdiyim təki, olan tarixi əsərlərdən (Drezdendə və Vatikanı qorunan nüsxələrə işarə) almışam. Qəbrin Dərbənd sahəsində olması da əxz edilmiş məlumatdır. Lakin mən qəbrin yerini Dərbənddə yox, Xızır-zində müəyyənləşdirmişəm. Bu da keçmiş Dərbənd sahəsində, Cığataydadır. O ki qaldı Baxşılı kəndinə, onu mən Dədə Qorqud öləndən sonra ətrafına cəmlənən aşiq-baxşılar ocağı təki qələmə verməyi iki-üç söz ilə cəhd etmişəm. Dəlil, yeni dəlil. Çox maraqlıdır, Xızır-zində həndəvərində 1945-ci iləcən bütün kəndlərdə (Zərgərli, Fındığan, Siyəzən, Zarat, Kəş və qeyriləri) tateca biliblər. Amma Baxşılı kəndində dədə-babadan Azərbaycan türkcəsində danışılar” (6).

Ə.Dağlının yazdığına görə elmin sirlərinə yiyələnmək üçün Musa peyğəmbər dirilik suyu içmək üçün Makedoniyalı İsgəndər (Zülqərneyn) ² kimi, Dədə Qorqud da Xızır peyğəmbərin yanına gəlibmiş. O, ömrünün son illərini Xızır-zində ziyarətگاهی ətrafında keçirir ki, Xızır peyğəmbərlə görüşüb, ondan dirilik suyunun yerini soruşsun. Görünür, belə bir görüş, istək Dədə Qorquda nəsib olmayıb. O, xəstələnir, dünyasını bu dağlarda dəyişir və orada da dəfn edilir. Sonralar onu müşayiət edənlərin bir hissəsi bu məzarın ətrafında məskən salıblar. Orta əsrlərdə ozanlara baxşı ³ da deyiblərmiş. Türkmənistanda, Özbəkistanda, Xorasanda (İran ərazisi) indi də ozanı baxşı adlandırırlar. Bütün türk ellərindən baxşılar Dədə Qorqudun qəbrini ziyarətə gəlmiş və onların da bir çoxu geri dönməyib burada yurd salıblar. Beləliklə, bu yaşayış məntəqəsi onların şərəfinə Baxşılı adlandırılıb. Sonralar təbii fəlakət nəticəsində həmin kənd dağılıb, sakinləri isə Xızı-Altıağac yolunun üstündə məskunlaşıblar və bura bir

müddət Yuxarı Baxşılı adlanıb. Ə.Dağlıya görə Baxşılı kəndinin sakinləri Dədə Qorqud yadigarlarıdır.

Ə.Dağlı Siyəzən sözünün etimologiyası barədə də maraqlı fikirlər irəli sürür. Siyəzən sözünü bir çoxları “siyə” – qara, “zən” – arvad mənasında açırlar. Ə.Dağlı bu fikirlərlə razılaşmır. Xızı-Bərmək mahalında qadın, arvad adıyla bağlı heç bir yaşayış məntəqəsi yoxdur. Ə.Dağlı Siyəzən sözünü də Dədə Qorqudla bağlı yarandığını izah edir. Onun fikrincə, Siyəzən – “saya” (daha doğrusu, “sayaçı”) və “ozan” sözlərinin birləşməsindən yaranıb. Siyəzən kəndi vaxtilə Aşağı Baxşılı kəndinin bir neçə kilometrliyində olub. Ə.Dağlıya görə Dədə Qorqudun qəbrini ziyarətə gələn ozanların bir hissəsi də burada məskunlaşıb və kəndi Sayaozan adlandırdılar. Sonralar Sayaozan tələffüzdə Siyəzənə çevrilib.

Maraqlıdır ki, Xızı bölgəsində “qorqud” adlı xörək də vardır. Bu xörəyi Baxşılılar xüsusi ustalıqla, çox ləzzətli bişirirlər. Ə.Dağlı mənbədə “qorqud”un reseptini təqdim edir. Görünür, “qorqud” xörəyini Dədə Qorqud icad edib, ya da xoşladığı xörəklərdən biri olduğundan onun şərəfinə belə adlandırılıb.

Alman səyyah və təbiətşünası, İsveç səfirliyinin nümayəndəsi Engelbert Kempferin (1651-1716) çəkdiyi Xızır-zindənin rəsmi də çox maraqlıdır. Bilindiyi kimi, E.Kempfer 1683-1684-cü illərdə Azərbaycanda olub. Ə.Dağlının yazdığına görə bu rəsmdə Dədə Qorqudun qəbri görünür. Ə.Dağlı yazır: “Qazaxıstanda Çulak-tau deyilən yurdda mötəbər bir şəxslə söhbət zamanı müxtəsər də olsa, Dədə Qorquddan ⁴ da danışdıq. Müsahibim söhbətimizdən razı qaldı. Ovucunda nas silkələyib dilinin altına atdı və maraqlı bir söz dedi: “Dədə Qorqud ölünü görəndə qorxub qaçarmış”.

Həqiqətən, Dədə Qorqud barədə bu fikri ilk dəfə idi ki, eşidirdim. Azərbaycan ədəbiyyatında, tarixində Dədə Qorqud həm də bir şeir, poeziya məktəbinin başçısı kimi tanınır. Mən gələcək axtarış və şərhlərimdə Dədə Qorqudun həm də musiqiçi olduğunu müəyyənləşdirdim. Onun çaldığı musiqi alətinin adı qopuz imiş ki, telləri burulmuş at quyruğunun tüklərindən ibarət olmuşdur. Tarixi mənbələr Dədə Qorqudu Orta Asiya xətti ilə Türkmənistanı gətirib çıxarır. Amma əgər bu da həqiqətdirsə, oğuz eli Dərbənd ərazisində olub və buna nişanələr də var, eyni zamanda Dədə Qorqud da bu elin içində yaşamışdır. Onda qopuzun incə, şüurlu avazı vaxtı ilə Azərbaycan torpağında eşidilmişdir” (7).

Həşiyə: Ədalət Rzayev “El-oba yerlərimiz” adlı kitabında yazır: “Bu dağ yüksəklikləri arasında Xızı-Bərmək mahalında Baş Bərmək dağı, Xızır-zində piri kimi məşhur olan qədim bir ibadətqah da vardır ki, bu ərazidə Xızır və Musa peyğəmbərlərin görüşü haqda “Qurani Kərim”in

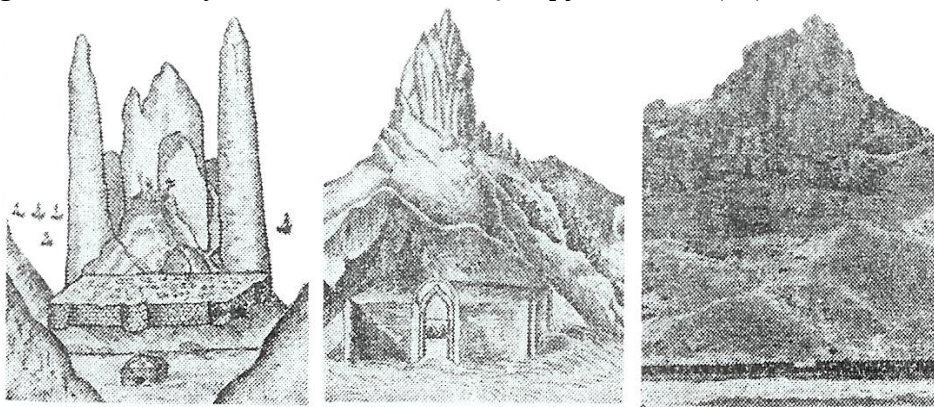
“Kəhf” surəsində 60-cı ayədən başlayaraq sonrakı ayələrində məlumat verilir. Buna da əsaslanaraq bəzi tarixi mənbələrdə bu dağa Musa və Xızır peyğəmbərlərin dağı da deyirlər.

Tanrı Musa peyğəmbərə vəhy göndərdi: Elm elə böyük nemətdir ki, bir nəfərin onu öyrənməsi kifayət deyil. Yer üzündə elə bir şəxs var ki, Tanrı onun elmini və ilhamına düşən payı səndən artıq edibdir.

Musa dedi: Pərvərdigara, onun yerini mənə göstər ki, görüşündən faydalanım və elminin, ilhamının nurundan bir çıraq yandırım.

Tanrı Musaya xəbər göndərdi ki, “Məcməul-Bəhreyn”də onunla görüşəcəksən” (8, s. 6).

Dədə Qorqudun Xızı-Beşbarmaq mahalında olması barədə tarix elmləri namizədi (indiki tarix üzrə fəlsəfə doktoru), professor Tərən Ağayev də “Azərbaycanın Xızı-Bərmək mahalının tarixi” (II hissə) adlı əsərində geniş məlumat verir (9, s. 3, 20-21). Kitabda bu mahalda olmuş alim və səyyahı Adam Olearinin (1603-1671) 1643-cü ildə qələmə aldığı xatirələri, yəni yerli camaatdan eşitdiyi Dədə Qorqudun Xızıya gəlişi haqda qeydləri verilir: “İmam Qorqudun qəbri dağda idi. Qorqud haqqında söyləyirlər ki, o, Məhəmmədin (s.ə.) dostu olmuş, həmişə onun ayaqları yanında oturmuş, ondan dərslər almış və onun ölümündən sonra 300 il yaşamışdır. Onun qəbri qayalıq bir dağda olmuş böyük bir mağara içindədir. Tabutun yanında bir qarı oturub gözetçilik edirdi. Şəhərdən və uzaq yerlərdən çoxlu qadın və qızlar gəlmişdilər. Dua etdikdən sonra onlar qarıya bir para pay verirdilər. O da müqəddəs bir adam sayılırdı və gecələr tabutun yanında söndürmədən çıraq yandırırdı” (10).



Xatırladaq ki, A.Oleari 1636-cı ildə Şlezviq-Holşteyn səfirliyi nümayəndə heyətinin tərkibində katib və daha sonra məsləhətçi kimi çalışmış, Şamaxı, Xızı və Ərdəbildə olmuşdur.

Ə.Dağlı əlyazmada Beş Beşmağın müxtəlif əsrlərə aid şəklini təqdim edir: Solda 1683-cü ildə Engelbert Kempferin (1651-1716) çəkdiyi, ortada 1770-ci ildə Samuel Qotlib Qmelinin (1745-1774) və sağda Beş Bar-

mağın müasir günlərdəki, yaxın keçmişdəki fotosu.

Bu şəkillər alman səyyahları E.Kempferin “Amoenitatum exoticarum politico-physico medicarum” (11, s. 740-745) adlı yol qeydlərində və S.Q.Qmelinin “Üç təbii aləmi tədqiq etmək üçün Rusiyaya səyahət” adlı xatirəsində öz əksini tapır (12).

E.Kempferin çəkdiyi Xızır-zində (Beş Barmaq) pirinin rəsmi də tarixi baxımdan çox maraqlıdır.

Nəticə olaraq deyə bilərik ki, Ə.Dağlının olduqca qiymətli əlyazması-na istinadən Dədə Qorqudun qəbrinin yerini müəyyənləşdirmək mümkündür.

Adam Oleariyə istinadən Dədə Qorqud həzrət Məhəmməd peyğəmbərlə görüşmüş və onun ölümündən sonra 300 il yaşamışdır. Məhəmməd (təqribən 17.08.570-08.06.632) peyğəmbər 632-ci ildə dünyasını dəyişib. Deməli, həmin fakta əsaslanaraq, Dədə Qorqud 300 il deyil, daha çox ömr sürmüş, 932-ci ilə qədər yaşamışdır. Hər halda Dədə Qorqud Məhəmməd (s.ə.) peyğəmbərlə görüşəndə də müdrik, el ağsaqqalı olub. Bu fakta əsasən, Dədə Qorqudun ən azı 340-350 il ömr sürdüyünü söyləyə bilərik.

Qeydlər:

1. Abbasqulu Ağa Bakıxanov (1794-1847) – Qüdsi ədəbi təxəllüsüdür, Bakı xanı II Mirzə Məhəmmədin oğludur.
2. İskəndər Zülqərneyn (e.ə. 356-323) – Şərq ədəbiyyatında, mifologiyasında, folklorunda və tarixi mənbələrdə Makedoniyalı İsgəndərin (Böyük Aleksandr) geniş yayılmış adı.
3. Türkmənistanda müasir dövrdə ozanı baxşı, Qazaxıstanda isə akın adlandırırlar.
4. “Kitabi Dədə Qorqud” dastanının ilk cümləsində – “Bismillahir-rəhmanir ir-rəhim”dən sonra Dədə Qorqudun (təxminən 580-932) Bayat adlı tayfadan çıxması bildirilir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.). Xalçaçı Pəri. B.: Azərsənətbirliyi, 1930, 30 s.
2. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.). Qaragöz. B.: Azərənəşr, 1936, 70 s.
3. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli (I kitab). B.: MBM, 2006, 192 s. (kitab müəllifin AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunda C-1021/9974 şifrəsilə qorunan əlyazması əsasında A.Nəcəfzadə tərəfindən tərtib edilib).
4. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli. 5 hissəli əlyazmanın II hissəsi,

“Yenə Dədə Qorquddan” məqaləsi. AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondu. C-1021/9974 şifrəli əlyazma.

5. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli. 5 hissəli əlyazmanın III hissəsi, “Dədə Qorqudun qəbri səmti, təqribi xəritəsi” məqaləsi. AMEA Əlyazmaları İnstitutunun fondu, C-1175/38009 şifrəli əlyazma.

6. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli. 5 hissəli əlyazmanın III hissəsi, “Dədə Qorquddan” məqaləsi. AMEA Əlyazmaları İnstitutunun fondu, C-1175/38009 şifrəli əlyazma.

7. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli. 5 hissəli əlyazmanın II hissəsi, “Dədə Qorqudun qopuzu” məqaləsi. AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondu. C-1021/9974 şifrəli əlyazma.

8. Rzayev Ə.Ə. El-oba yerlərimiz. B.: 2004.

9. Ağayev T.M. Azərbaycanın Xızı-Bərmək mahalının tarixi. II hissə. B.: Mütərcim, 2006, 134 s.

10. Олеарий А. Подробные описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. Пер. с нем. П.Барсова. М.: Ун-ская типография, 1870, 1033 с.

11. Kaempfer E. Amoenitatum exoticarum politico-physico-medicae. Fasciculus V. Lemgoviae, Typis & impensis H.W/ Meyeri, 1712, p. 740-745.

12. Гмелин С.Г. Путешествие по России для исследования трех царств естества (almançadan rus dilinə tərcümə, azərbaycanca: “Üç təbii aləmi tədqiq etmək üçün Rusiyaya səyahət” adlanır, 3 hissəli). СПб, Санкт-Петербург, Императорской Академии Наук, 1771-85.

Аббасгулу НАДЖАФЗАДЕ

доктор искусствоведения, доцент

E-mail: a.najafzade@yahoo.com

Деде Коркут в рукописи Алигусейн Даглы

РЕЗЮМЕ

В статье приводятся сведения о могиле Деде Коркут. Исследования пока не определили точное местоположение его могилы. В статье приводится объяснение данного факта.

Ключевые слова: Деде Коркут, Алигусейн Даглы, Рукопись "Озан Гаравели", озан, музыкальный инструмент голча гопуз

Abbasgulu NAJAFZADE
Doctor of study of Art, Associate professor
E-mail: a.najafzade@yahoo.com

Dede Gorgud in manuscript of Alihuseyn Dagli's

SUMMARY

Information about a grave of Dede Gorgud is provided in article. Research isn't defined exact location of its grave yet. In article partially explains about it.

Key words: Dede Gorgud, Alihuseyn Dagli, Manuscript of "Ozan Garaveli", ozan, musical instrument of a golcha gopuz.

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor Səadət Abdullayeva;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
professor Malik Quliyev.

*Bəyimxanım VƏLİYEVƏ
AMK-nın doktorantı*

XAN ŞUŞİNSKİNİN MAHNI YARADICILIĞI

Açar sözlər: Xan Şuşinski, "Segah", muğam, xanəndə, xalq mahnıları

Azərbaycan musiqisindən söhbət açarkən ilk növbədə muğam ifaçılığı, xanəndəlik sənəti göz önünə gəlir. Azərbaycan muğamları tarix boyu özünəməxsus inkişaf prosesində ictimai-siyasi hadisələrin təsiri altında təkmilləşmiş, müasir formaya düşmüşdür. Eyni zamanda muğamatda hər bir tarixi dövrün, zamanın, gərdaşın öz möhürü, əks-sədası öz təcəssümünü tapmışdır. Musiqi aləmində öz ahəngləri, rəngləri və ifaçılıq yolları ilə fərqlənən Azərbaycan muğamları zəhmətkeş xalqın həyat fəlsəfəsi, onun arzu və düşüncələri ilə sıx bağlı olmuşdur.

Xanəndələr xalqın mənəvi aləminin, zəkasının, arzu-istəyinin ifadəsi olan xalq musiqisini təbliğ etmiş, yaratmış və qoruyub saxlamışdır. Əsrlərdən bəri Azərbaycan musiqi yaradıcıları və xanəndələri milli bayramlarda, toy mərasimlərində misilsiz çıxışları ilə geniş kütlələrin rəğbətini qazanmışlar, şübhəsiz ki, xanəndəlik sənətinin inkişafı muğam musiqisi ilə sıx əlaqədardır. Əsl xalq yaradıcılığından ibarət olan bu musiqi əsrlər boyu şifahi halda nəsilən-nəslə keçərək böyük və zəngin irs yaratmışdır.

Azərbaycan xanəndələri təkcə vokal ifaçılığı ilə deyil, eyni zamanda özlərinin bəstəkarlıq fəaliyyətiylə də göz önündə olmuşlar. Ümumiyyətlə qeyd etməliyik ki, bu gün dillərdə əzbər olan xalq mahnıları, təsniflər bir zaman hansısa nəğməkarın yaradıcılıq fəaliyyətinin məhsulu kimi meydana çıxmış, ondan sonra bu bəstəni ifa edən digər sənətkarlar ona müxtəlif əlavələr və dəyişikliklər edərək, müasir səviyyəyə çatdırmışlar. Azərbaycan muğam ifaçılığı tarixində xanəndələr arasında Cabbar Qarayağdıoğlu öz bəstəkarlıq fəaliyyəti ilə seçilmişdir. XX əsrdə Əlibaba Məmmədov, Arif Babayev və Məmmədbağır Bağırzadə bu ənənəni mükəmməl şəkildə davam etdirmişlər. XX əsrin əvvəllərindən muğam sənətinin əvəzolunmaz xanəndəsi Xan Şuşinski də bəstəkar-nəğməkar xanəndələrimizdən biri olmuşdur. Milyonların sevimlisinə çevrilmiş, ilahi mistik səsin sahibi olan Xan Şuşinskinin incə səsi və böyük sənəti bir çox ədib və şairlərin diqqət mərkəzində olmuş, onlar da böyük sənətkar haq-

qında ürək sözlərini demişlər. Yazıçı Süleyman Rəhimov Xanı “milyonların sevimlisi”, Əli Vəliyev “əvəzsiz xanəndə”, Mirzə İbrahimov “gözəl sənətkar”, Süleyman Rüstəm isə Xanın səsinə “uzunömürlü səs” – deyib, tərif etmişlər. Böyük vokal ustası Bülbül isə Xanı “istedadlı sənətkar” adlandırmışdır [1, s. 25].

Xan Şuşinski daima xalq yaradıcılığından qidalanan xanəndə olmuşdur. O, xalq musiqi xəzinəsinin nadir inciləri olan nəğmələrin füsunkar ifaçısı olmaqla bərabər bir çox el sözlərinə, aşığı və şairlərin lirik şeirlərinə incə nəğmələr qoşmuşdur. Onun məşhur “Qəmər”im mahnısından sonra vətəni Şuşaya həsr etdiyi “Şuşanın dağları” mahnısı dillər əzbəri olmaqla yanaşı, yarandığı gündən bu günə kimi xanəndələrin repertuarından düşmür. Ümumiyyətlə, xanəndənin yaradıcılığında “Segah” muğamının xüsusi yeri olmuşdur. Onun repertuarında “Segah”ın bütün variantları səslənmişdir. Xüsusən də “Mirzəhüseyn segahı” və “Zabul-Segah” muğamlarının ifaçısı kimi şöhrətlənən Xan Şuşinski “Şuşanın dağları” mahnısını da məhz “Segah”dan bəhrələnərək yaratmışdır. Mahnının sözləri aydın, qısa, təsirli olmaqla bərabər musiqisi də rəvan və oynaqdır:

Şuşanın dağları başı dumanlı,
Qırmızı qoftalı, yaşıl tumanlı,
Dərdindən ölməyə çoxdur gümanlı
Ay qız, bu nə qaş-gözü, bu nə tel?
Ölərəm dərdindən onu bil,
Danışmasan da, bala, barı gül!

“Şuşanın dağları” mahnısının fraqment şəklində not nümunəsini təqdim edirik:

Moderato

1. Şu - şa - nın dağ - la - rı de - yil du - man - lı,
Qır - mı - zı qof - ta - lı, ya - şıl tu - man - lı,
dər - din - dən ö - lü - rəm xey - li za - man - dı,
dər - din - dən ö - lü - rəm xey - li za - man - dı.

Bəzi müəlliflər Xan Şuşinskinin bu mahnını 1918-ci ildə Şuşada dalğalanan üçrəngli bayrağımıza xitabən yazdığını iddia edir. İlk mısradə “başı dumanlı” yerinə “abı dumanlı” ifadəsinin işləndiyini və xanəndənin istifadə etdiyi “abı duman”, “qırmızı kofta”, “yaşıl tuman” ifadəsi bayrağımızın üç rəngini təsvir etdiyini söyləyirlər. Qeyd edək ki, Xan Şuşinski Cümhuriyyətimizin mövcud olduğu dövrdə respublikanın ictimai-siyasi mədəni həyatında yaxından iştirak etmiş, konsert proqramları, tədbirlərdə çıxış edərək əlindən gələni əsirgəməmişdir.

Bundan başqa nəğməkarın “Ay gözəl”, “Məndən gen gəzmə”, “Al ya-nağında”, “Dağlarda çiçək”, “Gözəl yarım”, “Ölürəm ay Ceyran bala” mahnıları uzun illərin yaradıcılıq axtarışlarının bəhrəsidir. Bu mahnılar uzun illər boyu xanəndələrimizin repertuarının bəzəyi olmuşdur.

“Ölürəm, ay Ceyran bala” mahnısı da “Şuşanın dağları” mahnısı kimi segah ladında yazılmışdır. Lirik, sevgi etirafını ifadə edən bu mahnı dinləyicidə xoş ovqat, nikbin əhval yaradır. Məhz bu səbəbdən də yarandığı gündən bu günə kimi həmin mahnı xanəndələrin repertuarının bəzəyi olub, musiqi incisi kimi mədəni sərvətimizə çevrilmişdir.

“Ölürəm, ay Ceyran bala” mahnısının not nümunəsi:

Allegretto
Solo

1. Bir yay - lı - ğım var - dır, gü - lü ö - zün - dən.

Coro *tr* *Solo*

Ay də - li ba - lam, ay də - li. Do - la - nım ba - şı - na, ö - püm

Coro *tr*

ü - zün - dən, ay də - li ba - lam, ay də - li.

Solo
tr[♯]
Mən nə de - dim, küs - dün mə - nim sö - zün - dən.

Nəqərat
Ö - lü - rəm, ay cey - ran, ay cey - ran, ba - lam,
Ya - nı - ram, ay cey - ran, ba - lam ey, ba - lam ey,
ba - lam ey, ba - lam. Hey ba - lam.

Xan Şuşinski bir musiqi xadimi kimi yaxşı bilirdi ki, nəğmə həyatımız üçün ən zəruri mənəvi bir qidadır. O, işdə, əməkdə, döyüşdə, həyatda bizə kömək edir, qəmli dəqiqələrdə belə bizə təsir edir, qəlbimizdə nikbin duyğular oyadır, bizi fədakarlığa, qəhrəmanlığa ruhlandırır, xüsusilə gənc nəslin estetik tərbiyəsində mühüm rol oynayır. Məhz buna görə də Xan Şuşinskinin oxuduğu nəğmələrin musiqisi kimi mətni də ahəngdar, aydın və dolğundur, müasir nəğməkarlarımız mahnıların məhz bu cür səslənməsinə nail olmalıdırlar. Bunun üçün isə nəğməkarın gözəl səsindən, fitri istedadından başqa özünəməxsus yolu-izi, fantaziyası və oxuduğu mahnıları cilalayıb zənginləşdirmək, ona yeni-yeni əlavələr, nəfəslər, xallar artırmaq işində dəyərli xidmətləri olmalıdır.

Xan Şuşinskinin bəstələdiyi musiqilərin arasında qızı Bəyimxanıma həsr etdiyi “Ay qəşəng Ceyran” mahnısı diqqətimizi daha çox cəlb edir. Xan bu mahnını 1959-cu ildə bir yaşlı Bəyimin təzəcə dil aşıb “dədə” deməsi münasibətilə bəstələmişdir:

Araqının mirvarı,
Ay qız, danış-gül barı
Evimizə gəlməsən,
Qonşumuza gəl barı.

Nəqarət

Ay qəşəng ceyran,
Gözləri qurban
Danış dilinə qurban
Qara telinə qurban.

Əzizinəm, ay gəlin,
Ulduz gəlin, Ay gəlin
Qardaşının toyudur
Nazik yuxa yay gəlin.

Əzizinəm yonqarı,
Dülgər yonar yonqarı.
Qızıma, qurban olsun,
Doqquz qoca, on qarı [2, s.74].

Məhz elə öz körpəsinə ithaf etdiyi bu mahnıdan Xanın necə ailə, övladcanlı biri olmasının da sübutu açıq-aydın görünür.

Xan Şuşinski bəstəkarlardan yalnız Üzeyir bəy Hacıbəylinin yaradıcılığına müraciət etmişdi. Məlumdur ki, dahi bəstəkar özünün “Qaragöz” adlı məşhur nəğməsini 1926-cı ildə bəstələmişdir. Bu gözəl, həmişəcavan mahnının ilk ifaçısı Xan Şuşinski olmuşdur. Qocaman sənətkarlar söyləyirlər ki, Üzeyir bəy Xanın ifasında bu mahnını dinləməkdən doymazdı [2, s. 76]. Təəsüf ki, müasir müğənnilər bu mahnını düz oxumur, mahnının həm mətnini, həm də musiqisini bayağılaşdırıb özlərindən qondarma əlavələr edirlər.

Xan Şuşinskinin yaradıcılığı çoxşaxəli olmuşdur. O, bəstəkar, xanəndə, ən yaxşı qaval ifaçısı kimi də muğam ifaçılığı tariximizdə iz qoymuşdur. Sənətkarın yaradıcılığı həmişə ictimaiyyət tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. 1971-ci ildə Azərbaycanın musiqi ictimaiyyəti Xan Şuşinskinin 70 illik yubileyini keçirmişdi. Sənətkarın uzun illər səmərəli fəaliyyətini nəzərə alaraq ona respublikanın xalq artisti kimi yüksək ad verilmiş, eləcə də “Şərəf nişan”ı ordeni və bir çox medallarla təltif olunmuşdur. illər keçməsinə baxmayaraq bu böyük sənətkarın yaradıcılığı hər zaman diqqət mərkəzində olmuşdur. Hal-hazırda görkəmli xanəndənin yaradıcılığı gənc nəsil tərəfindən tədqiq edilir, öyrənilir, onun ifa xüsusiyyətləri araşdırılır. Sözsüz ki, musiqi sənətinə olan diqqət ümummillidir. Hal-hazırda möhtərəm prezidentimiz İ.Əliyev və onun xanımı – H.Əliyev fondunun prezidenti, YUNESKO VƏ İSESKO-nun Xoşməramlı səfiri M.Əliyeva tarixə, mədəniyyətə, ənənələrə, musiqiyə bağlılıq, mənəvi sərəvətlərimizin hifz olunaraq gələcək nəslə ötürülməsi, dünyada tanınması

uğrunda bu siyasəti uğurla davam etdirirlər. Görülən tədbirlərin, gərgin zəhmətin bəhrəsidir ki, muğam sənətimiz və onun görkəmli nümayəndələrinin yaradıcılığı bu gün də aktualdır, sevilir və yaşayır.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Azərbaycan xalq mahnıları. B.: 2009.
2. Məmmədov V.M. Muğam, söz, ifadə. B.: Işıq, 1981, 144 s.
3. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.
4. Şuşinski F.M. Musiqişünasın düşüncələri. B.: Gənclik, 1995, 352 s.
5. Şuşinski F.M. Xan Şuşinski. B.: Işıq, 1989, 99 s.
6. R.Musazadə. Instrumental muğam tədrisi. B.: 2014.

Бейимханум ВЕЛИЕВА

Песенное творчество Хана Шушинского

РЕЗЮМЕ

В представленной статье раскрывается не только исполнительское творчество великого ханендэ – Хана Шушинского, но его композиторское творчество – песни, автором которых он является.

Ключевые слова: Хан Шушински, “Сегях”, мугам, певец, народные песни

Bayimkhanum VALIYEVA

Song creativity of Khan Shushinski

SUMMARY

This article is not only about great songster Khan Shushinski as performer, but at the same time about his activities as composer and about the songs authorized him.

Key words: Khan Shushinski, “Segah”, mugam (eastern melody), singer of mugam, (national rhythmical melody), popular songs

Rəyçilər: professor Arif Babayev;
professor Rafiq Musazadə.

Nəzakət TEYMUROVA
Dosent

XANƏNDƏLİK SƏNƏTİNİN İNKİŞAF YOLLARI HAQQINDA MÜLAHİZƏLƏR

Açar sözlər: Xanəndə, sənət, muğam, Mehriban xanım Əliyeva, Ə.Vahid

Atalar yaxşı deyib: "Keçmişini unudanın, gələcəyi olmaz". Bu atalar sözündə tam bir həqiqət var. Həmin atalar sözü ilə məqaləni başlamağım heç də təsadüfi deyil. Məqaləni yazmazdan öncə bir qədər əvvəlki illərə qayıtmaq, nəzər yetirmək istərdim.

Xanəndəlik sənətinin inkişaf yollarından düşünüb yazırıqsa, ilk öncə korifeylərimizin adlarını sadalamalı, onların bu sənət aləmində gördükləri işləri, xalq musiqi sərvətimizi gələcək nəslin inkişafı üçün necə inkişaf etdirib, hansı səviyyəyə çatdırdıqlarını qeyd etməliyik.

Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Rübabə Muradova, Şövkət Ələkbərova, Sara Qədimova, Yaqub Məmmədov, Gülağa Məmmədov, Nəzakət Məmmədova və b. kimi korifey sənətkarlarımızı çətin ki, tanımayan olsun. Bu korifey sənətkarları unutmaq qeyri-mümkündür.

Xanəndəlik sənəti – sözün əsl mənasında çətin, məsuliyyətli, tariximizə, incəsənətimizə həkk olunan, yaddaşlarda qalan, qəlbimizdə daim yaşayan sənət aləmidir. Bu sənət aləminə düşənlər öz səhnə davranışları ilə, muğam ifaçılığı ilə dinləyiciləri heyran edir, bəzən şən ovqat yaradır, bəzən kədərli notlara toxunaraq onların kədərinə həmdəm olurlar. Burada Ə.Vahidin bir beyti yadıma düşdü:

Musiqi zövqünə ol kəski, deyildir Vəqif,
Bu büsatın nə bilir ki, nə şərəfətləri var.

Musiqi qəm dağıdırsa, insana zövq verirsə, deməli, insan musiqi ilə yaşayır. Elə bir insan yoxdur ki, musiqiyə qulaq asmasın. Deməli, musiqi özü bir dərmandır, məlhəmdir.

Çox sevindirici haldır ki, Heydər Əliyev Fondunun Prezidenti, YUNESKO-nun Xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyeva muğamla-

rımıza yenidən nəfəs verərək, onu bütün dünyaya bir daha tanıtdırdı. Bir çox gənclərimiz muğamlarımıza dövlət səviyyəsində belə qiymət verməsindən ruhlanaraq, xanəndəlik sənətinə meyl saldılar. Bir məqamı da etiraf edək ki, çoxlu savadlı gənclərimiz də var. Hal-hazırda da xanəndəlik sənətini, muğamlarımızı dünya miqyasında digər dövlətlərdə tanınması üçün möhtərəm prezidentimizin xanımı Mehriban xanım Əliyeva bu yolda durmadan çalışır, gənc nəslin yetişməsi, istedadlı gənclərin üzə çıxarılması üçün tez-tez muğam müsabiqələrinin keçirilməsini tövsiyə edir. Bunun özü də, mən deyərdim ki, xanəndəlik sənətinin inkişaf yollarından biridir.

Biz fonotekamızın “Qızıl fondun”da xanəndələrimizin qorunan lent yazılarına nəzər saldıqda, görürük ki, doğrudan da xanəndələrimiz Sovet ideologiyasının sərt qanunlarına tabe olublar: istər oynaq hava olsun, istər şux bir mahnı, xanəndənin heç bir hərəkət etməyə ixtiyarı yox idi. Lakin ustad xanəndələrimiz o şux, oynaq mahnını öz baxışları ilə bizə çatdırırdı. İndi isə müstəqil bir dövlətdə müğənnilərimiz mahnıları ifa edəndə öz hərəkətləri ilə (hətta qısa rəqs formasında oynayaraq) bizə geniş şəkildə mahnının avazını sözləri ilə və tam təfərrüatı ilə dinləyicilərə çatdırmaq imkanına malikdirlər. (...) Xanəndəlik sənətinin Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında oynadığı rolu alimlər tərəfindən araşdırılmış onun geniş əhatəli dairəsi xüsusi tədqiqat obyektinə çevrilmişdir (2, s. 21).

Bu gün Azərbaycan musiqisinin özəyi olan muğamlarımızın inkişaf etdirilməsi, dünyada şöhrət qazanması hamını düşündürməyə məcbur edir. “Xanəndəlik” - bu sözün arxasında nə qədər məsuliyyət, nə qədər çalışqanlıq var. “Xanəndəlik” dedikdə, ifaçıda ilk növbədə səhnə mədəniyyəti, gözəl səs və qamət olmalı, muğamın bütün şöbə və guşələrini, təsnif və dəramədləri, muğama aid olan mahnıları, qəzəlləri, poeziyanı bilməli, ən əsası isə onda sənətkar ürəyi özünü bürüzə verməlidir. Bir də xanəndədə musiqi duyumu, qavrama qabiliyyəti güclü olmalıdır. Əgər xanəndə bir və yaxud iki dəfə eşitdiyi muğamları və onun şöbələrini, eləcə də xalq mahnılarının melodiyalarını duyub, qavrayıb yaddaşında saxlaya bilirsə, deməli, o, xanəndə ola bilər. Xanəndəlik sənətinə gələn mənə elə gəlir ki, müəllimdən eşidib, öyrənməklə yanaşı muğam və xalq mahnılarını özü öz üzərində işləyib, cilalayıb dinləyicisinə çatdırmalıdır. Bunlar nədən ibarətdir: ən əsas disklərə qulaq asaraq, muğamda olan guşə və təsnifləri öyrənməli, televiziya da muğam verilişlərini (istər müsabiqə olsun, istər konsert, istərsə də muğam gecələrini) izləməlidir. Bütün deyilənlər xanəndəlik sənətinin inkişafı və püxtələşməsi üçün geniş yollar açır.

Rafael Musayev xanəndə sənətinə qoyulan tələbləri belə müəyyən etmişdir:

1. Xanəndə mahir musiqiçi, ifaçı sənətkar olmalıdır ki, sazəndələri öz arxasınca apara bilsin. Bunun üçün onun gözəl, məlahətli səsi ilə yanaşı o, muğam, bir sözlə ənənəvi musiqimizin rəngarəng çalarlıqlarının bilicisi olmalıdır (2, s. 21).

2. Xanəndə eyni zamanda möhkəm ritmə malik olub mahir dəf çalmaq qabiliyyətinə sahib olmalıdır ki, sazəndə üçlüyünün tərkibində özünü müşayiət edə bilsin. Bunun üçün yüksək istedadla malik olmaq lazımdır. Çünki təcrübə göstərir ki, xanəndələrin çox az hissəsi bu qabiliyyətə malikdir.

3. Xanəndə poeziyanın, xüsusən də qəzəl janrının dərin bilicisi olmalıdır ki, oxuduğu qəzəli bəhlərə görə düzgün bölə bilsin. Musiqi sənətinin bu sahəsi üzrə aparılan araşdırmalar göstərir ki, sözün musiqi ilə vəhdətindən olduqca çox şey asılıdır. Bu baxımından ümumi ahəng qanununun pozulmaması üçün xanəndə Şərq, xüsusən də Azərbaycan poeziyası nümunələrini, qanunauyğunluqlarını dərinlən bilməlidir.

4. Xanəndə yaradıcı sənətkar olduğu üçün musiqi nəzəriyyəsinin bəzi xüsusiyyətlərini məsələn: ladları, modulyasiya formalarını, elementar musiqi nəzəriyyəsini bilməlidir.

5. Xanəndə müxtəlif məclislərdə oxuduğu üçün psixologiya elmini və muğamların emosional təsir vasitələrini dərinlən bilməlidir. Bunun üçün xanəndə kamil elmi bilikli, zəngin təcrübə sahibi olmalıdır. Xanəndəlik peşəkar sənət növü olduğu üçün yuxarıda adları çəkilən sahələrin sintezinin yüksək formada həyata keçirilməsinin böyük əhəmiyyəti vardır” (2, s. 21-22).

Əlibaba Məmmədov, Arif Babayev, Alim Qasimov, Cənəli Əkbərov, Zabit Nəbizadə, Aygün Bayramova, Nəzakət Teymurova, Mələkxanım Əyyubova, Səkinə İsmayılova, Qəndab Quliyeva kimi xanəndələrimiz bu sənətdə öz möhürünü vurmuş ustad sənətkarlarımızdandır. Onların yetişdirdiyi gənclər xanəndəlik sənətinin inkişafı üçün bir yoldur.

Burada böyük rus bəstəkarı M.İ. Qlinkanın sözləri yadıma düşdü. O, demişdir: “Musiqini xalq yaradır, biz bəstəkarlar isə onu aranjman edirik”. Mən deyərdim ki, muğamlarımızı, bəstəkarlarımızın bir çox mahnılarını, xanəndələrimiz gözəl səsləri ilə oxuyaraq, hər dəfə yeni nəfəs verərək, onların ömrünü sanki əbədləşdirmişlər və bu əbədləşdirmə ömürlük yaddaşlara həkk olunmuşdur.

Muğamları nəsil-dən-nəslə çatdıran, onlara yeni-yeni guşələr və xallar əlavə edib zənginləşdirən xalq xanəndələri olmuşlar (4, s. 12).

Azərbaycanda xanəndəlik sənətinin mənşəyi və inkişaf yolları az tədqiq olunmuşdur. Bu sahədə məlumatın azlığı hər addımda hiss olunur. Lakin əldə etdiyimiz bəzi mənbələrə və məxəzlərə istinadən demək olar ki, xanəndəlik sənəti Orta əsrlərdə şəhərlərin inkişafı ilə əlaqədar meydana gəlmişdir. O, zamanlar xanəndələr əsasən şəhər əyanlarının düzəlttik-

ləri ziyafətlərdə, toy şənliklərində, karvansaralarda, çayxanalarda və yarmarkalarda çıxış etmişlər. Xanəndələr əsasən, fars dilində yazılmış qəzəlləri və təsnifləri oxuduqlarına görə kəndlilər xanəndələri öz məclislərinə dəvət etməzdilər. Kənd məclislərinin yaraşığı ya aşığılar, ya da zurnaçılar dəstəsi olardı (4, s. 12).

Onu da milli iftixar hissi ilə qeyd etməliyik ki, muğam musiqisinin əzəmətli və nikbin təranələri, onun mahir ifaçılarının ölməz sənəti təkcə Şərqi deyil, həm də Avropanın bir çox elm, mədəniyyət və incəsənət xadimlərini məftun etmişdir. Dünyanın xalq musiqisi pərəstişkarları klassik xanəndələrimizi heyrlətlə dinləmiş, onların sənətinə yüksək qiymət vermişlər (4, s. 11).

Burada F.Əmirovun çox gözəl dediyi kəlamlarını nəzərinizə çatdırmaq istəyirəm. “Musiqi mədəniyyətimizin yeni yüksəlişi, yeni böyük nailiyyəti naminə ifaçılıq sənətinə tələbkarlığı artırmaq, həqiqi istedadları qayğı ilə tərbiyələndirmək, onları qocaman ifaçılarımızın zəngin təcrübəsi ilə silahlandırmaq lazımdır. Sənətkarlıq, yüksək tələbkarlıq bizim ən müqəddəs vəzifəmizdir. Bunsuz əsl sənət və əsl sənətkar yoxdur” (3, s. 70).

Qeyd edək ki, xanəndələr çox vaxt öz istək və arzularına görə istər rəngi, istərsə də təsnifləri seçirlər. Bəzən isə elə olur ki, bəstəkarlıq qabiliyyətinə malik olan xanəndələrimiz özləri (məsələn, Cabbar Qaryağdıoğlu, Xan Şuşinski, Əlibaba Məmmədov, Hacıbaba Hüseynov, Arif Babayev) yeni təsnif, rəng, mahnılar bəstələyirlər. Deməli, belə nəticəyə gəlmək olar ki, xanəndəlik sənəti durmadan inkişaf edir və pərvazlanır. Ümumiyyətlə, son zamanlar xanəndəlik sənətinə axın, muğamlarımıza meyillik, onun təbliği, gənclərimiz arasında geniş yayılmışdır. İnanırıq ki, muğamlarımız bundan sonra da inkişaf edəcək, xalqımızın estetik zövqünün formalaşmasında öz bəhrəsini verəcəkdir.

Bir məsələyə də toxunmaq istərdik. Uzun illərdir ki, muğam ifaçılığı iki qismə bölünüb: zilxanlar, pəsxanlar. Muğam ifaçılığından söhbət gedərkən bu bölgü ilə razılaşmaq müəyyən mənada çətin olur. Əsl muğam ifaçısının səsi gərək tarın 22 pərdəsini maneəsiz gözə bilsin. Əks halda, muğamın tam ifasından söhbət gedə bilməz. Muğamın bütün şöbələrini öz kökündə, öz pərdəsində oxumağa iqtidarı çatmayan, bəhrli muğamlarımızın birini belə oxumayan xanəndəni necə muğam ifaçısı adlandırmaq olar? Bəzi xanəndələrimiz bir qayda olaraq “Rast”ı “Əraq”la, “Çahargah”ı “Muxalif”lə, “Şur”u “Şikəsteyi-fars”la, “Segah-Zabul”u “Mübarriqə” ilə tamamlamaqla bitkin sənət inciləri haqqında, onların ifa tərzini barədə dinləyicilərdə natamam, səhv təsəvvür yaradırlar. Axı, nə vacib olub ki, muğamı yarımçıq oxuyasan? Yaxşı olmaz ki, həmin müğənnilər bu və ya digər muğamın səslərinə uyğun gələn, gücləri çatan şöbələrini ifa etsinlər. İstər klassik, istərsə də müasir nəğməkarlar belə təşəbbüslər etmişlər. Zülfü Adıgözəlov, Hacıbaba Hüseynov, Arif Babayev

kimi ustad xanəndələrin ifasında “Çahargah”ın “Hisar-müxalif”, “Rast”ın “Vilayəti-Dilkeş” şöbələri lentə yazılmış və eşidənlərin rəğbətini qazanmışdır (1, s. 138).

İstedadlı gəncləri, ənənə və orijinallığı ilə seçilən ifaçıları – istər hər hansı bir musiqi alətində çalan olsun, istərsə də oxuyan olsun – belələrini təbliğ etmək nəinki lazımdır, hətta vacibdir (1, s. 138).

Bir sözlə xanəndələr öz sənətlərinə tələbkərliklə yanaşmalı, dinləyiciləri isə mənəvi cəhətdən qidalandırmalıdır.

Məqalədə xanəndə sənətinin inkişafı naminə onun qarşısında çox ciddi vəzifə və tələblər qoyulmuşdur. Bu vəzifə və tələblər ayrı-ayrılıqda müəyyən hissələrə bölünmüşdür. Həmin tələb və vəzifələrin öhdəsindən xanəndələrimiz layiqincə gələrsə, peşəkar ifaçıya çevrilə bilərlər. Belə olmazsa, əlbəttə, biz heç bir nəticə əldə edə bilmərik. Mən inanıram ki, illər keçdikcə, xanəndələrimiz durmadan artacaq, bu sənət aləmini daim yaşadacaqlar. Tam əminliklə deyə bilərik ki, muğamlarımız etibarlı əllərdədir. Yaşadığımız, etibar etdiyimiz gələcəyə gedən bu yolda (xanəndəlik sənətinin inkişaf yollarında) onlara yorulmadan, durmadan çalışmalarını tövsiyə edək!

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Məmmədov V.M. Muğam, söz, ifaçı. B.: İşıq, 1981, 144 s.
2. R.Musayev. // “Qobustan” jurnalı, №2, 2002, s. 21-22.
3. Əmirov F.C. Musiqi səhifələri (çıxışları və məqalələri). B.: İşıq, 1978, 144 s.
4. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.

Nezaket TEYMUROVA

A view of the ways of development in Khanande`s (singer`s) art.

SUMMARY

The paper deals with the historical ways and modern position of the Azerbaijani Khanande`s art. The most necessary duties and demands which should be fulfilled at present are emphasized by the author.

Keywords: Khanande (a singer), art, mugham, Mrs Mehriban Aliyeva, A.Vahid

Назакет ТЕЙМУРОВА

Взгляд на пути развития искусства певцов - ханэндэ .

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются исторические пути и современное состояние искусства ханэндэ в Азербайджане. Подчёркиваются самые необходимые обязанности и требования, которые должны быть выполнены в настоящее время.

Ключевые слова: ханэндэ (певец), искусство, мугам, первая леди Мехрибан Алиева, А.Вахид.

Rəyçilər: professor A.Babayev;
professor M.İbrahimov.

Natavan HƏSƏNOVA
AMK-nın müəllimi

QANUN ALƏTİ S.ABDULLAYEVANIN TƏDQIQATLARINDA

Açar sözlər: *qədim Azərbaycan musiqi alətləri, qanun, musiqi alətsünaslığı, tədqiqat*

Sənətsünaslıq doktoru, professor Səadət Abdullayeva respublikamızda xalq çalğı alətlərinin tədqiqi sahəsində ən görkəmli alim-mütəxəssisdir. Ötən əsrin 60-cı illərindən başlayaraq, Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin elmi tədqiqi ilə məşğul olan musiqişünas S.Abdullayeva, bu sahədə zəngin elmi irs yaratmış, alətsünaslığın inkişafında böyük rol oynamışdır. Görkəmli alim və pedaqoqun tədqiqatları Azərbaycan musiqişünaslığını xalq çalğı alətlərinin elmi şəkildə öyrənilməsi, tədrisi və təbliği aspektlərində zənginləşdirmiş, bu sahədə yeni mərhələ yaratmışdır. Xalq çalğı alətlərinə dair bir çox tarixi, yazılı, ədəbi, folklor mənbələrin aşkar edilməsində, alətlərin tarixi təşəkkül, inkişaf, quruluş, akustika, morfologiya, ifaçılıq baxımından araşdırılmasında, onların təsnifatlaşdırılmasında, etimoloji izahında, müqayisəli öyrənilməsində S.Abdullayeva demək olar, ilk addımları atmış, alətlərin bu aspektlərinə dair maraqlı məqalələr, monoqrafiyalar yazmışdır. O, respublikamızda xalq çalğı alətlərinə dair mənbələri, araşdırmaları sistemləşdirərək, bir araya gətirmiş, bununla da musiqi alətsünaslığı kimi mürəkkəb bir sahədə yeni tədqiqatlara elmi-metodoloji zəmin yaratmışdır.

Azərbaycanın qədim musiqi alətləri ilə bağlı bir çox aktual məsələlər də S.Abdullayevanın elmi yaradıcılığında öz həllini tapmışdır. Onlardan biri də qədim musiqi aləti olan qanun haqqında araşdırmalardır. Qanun aləti Orta və XIX-XX əsrlərdə Yaxın və Orta Şərq xalqlarının musiqi ifaçılığında geniş tətbiq olunmuşdur. Lakin respublikamızda qanun alətinin musiqişünaslıq tədqiqatlarına cəlb olunması, alət haqqında ilk məqsədyönlü tədqiqatların aparılması 1960-cı illərdən başlayaraq məhz S.Abdullayevaya məxsusdur. Bu fəaliyyətin daha bir uğurlu nəticəsi qanun aləti haqqında yeni tədqiqatların meydana gəlməsidir. Bu xüsusda tanınmış qanun ifaçısı və təcrübəli pedaqoq, Əməkdar artist, sənətsünaslıq üzrə

fəlsəfə doktoru, dosent Təranə Əliyevanın maraqlı və dəyərli dissertasiyasını nəzərdə tuturuq [5]. Qeyd edək ki, T.Əliyeva dissertasiyanı professor S.Abdullayevanın elmi rəhbərliyi ilə yazmış və uğurla müdafiə etmişdir. Bununla belə, şübhə yoxdur ki, digər alətlər kimi, qanun alətinin də məqsədyönlü araşdırılması davam etməlidir.

S.Abdullayevanın qanun alətinə dair ilk məqalələri ötən əsrin 60-70-ci illərinə aiddir. “Çalğı alətlərimizin sorağı ilə” [2], “Həyata qaytarılmış musiqi alətləri (ud, qanun)” [3], “Zərb və simli xalq çalğı alətlərimiz” [4] və başqa məqalələri nümunə göstərə bilər. Bu məqalələrdə qanunun tarixindən, musiqişünaslıq və ədəbi mənbələrindən, onun ifaçılıq sənətində, orkestr və ansamblarda öz layiqli yerini tutmasından, alətin ifaçılığında yeni kadrların meydana gəlməsindən bəhs olunur.

S.Abdullayevanın bu dövrdəki ardıcıl araşdırmaları xalq çalğı alətlərinə dair dissertasiyanın meydana gəlməsi ilə nəticələndi. Onun 1967-ci ildə rus dilində yazdığı «Азербайджанские народные музыкальные инструменты» (“Azərbaycan xalq çalğı alətləri”) adlı tədqiqatı milli alətlərə həsr olunan ilk musiqişünaslıq dissertasiyasıdır [6]. 1972-cü ildə ildə həmin dissertasiya əsasında “Народные музыкальные инструменты Азербайджана” (“Azərbaycanın xalq çalğı alətləri”) monoqrafiyası nəşr olunmuşdur [7]. Kiçik həcmli olsa da, bu, xalq çalğı alətlərimiz haqqında ilk musiqişünaslıq nəşridir. 1984-cü ildə ildə isə yenə də rus dilində «Современные народные музыкальные инструменты Азербайджана» (“Müasir Azərbaycan xalq çalğı alətləri”) monoqrafiyası işıq üzü görmüşdür [8]. İstər dissertasiyada, istərsə də bu monoqrafiyalarda qanun alətinə də yer verilmişdir.

Sənətsünaslıq doktoru, professor Səadət Abdullayevanın xalq çalğı alətləri haqqında elmi araşdırmaları, yeni tapıntıları və fikirləri onun “Azərbaycan xalq çalğı alətləri” fundamental monoqrafiyasında öz davamını tapmışdır. O cümlədən, S.Abdullayeva qanun aləti haqqında araşdırmalarını da bu monoqrafiyada davam etdirmişdir. S.Abdullayevanın qanun haqqında fikirlərinə həmin monoqrafiyası əsasında nəzər salmağı məqsədəuyğun hesab edirik.

Monoqrafiyanın I fəslı “Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin tarixşünaslığı” adlanır. Bu fəslin bölümlərindən biri də “Çalğı alətlərinin təsnifatı”-dır. Maraqlıdır ki, S.Abdullayeva Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin təsnifatını apararkən, qanun alətini “simli alətlər” qrupunun I yarımqrupuna, yəni “mizrabla çalınan simli alətlərə” aid etmişdir [1, s. 122-124]. Məlumdur ki, hazırda bəzi tədqiqatçılar qanun alətini milli alətlər sırasında “yatıq simli alət”, “yatıq alət” kimi səciyyələndirirlər. Qanun alətinin “yatıq alət” adlandırılması isə əsasən, Türkiyə musiqişünaslığından və alətsünaslığından irəli gəlir. Lakin S.Abdullayeva belə təsnifata alternativ fikir mövqeyindən yanaşaraq, qonşu respublikanın mənbələrindən əxs edil-

miş bu ifadəyə qəti şəkildə etiraz etmir, əksinə, belə təsnifata alətə olan alternativ münasibət kimi yanaşır. Bizim fikrimizcə, “yatıq alət” ifadəsi qanun alətinin quruluşunu və çalğı qaydasını düzgün səciyyələndirsə də, bu alət barədə ətraflı təsəvvür yarada bilmir. Digər tərəfdən, XX əsrdə Türkiyə musiqişünaslığı tərəfindən qanuna verilən bu tanıtmə heç də hansı isə mənbəyə əsaslanmır və sadəcə, alətin müəyyən quruluşuna, görünüşünə istinad edir. Buna görə də, hələ ki S.Abdullayevanın təsnifatı daha məqbul sayıla bilər: “Musiqi alətlərinin ölçüsü, quruluşu, səs tembrinə və başqa xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən fərqlənməsinə baxmayaraq, onları sistemləşdirməyə imkan verən ümumi əlamətlər mövcuddur” [1, s. 122].

II fəsil “Azərbaycanın ənənəvi xalq çalğı alətləri” adlanır. Bu fəsildə ənənəvi alətlərə morfoloji və erqoloji aspektlərdən baxılmışdır. Müəllif “Simli alətlər” bölümündə qanun alətinin morfoloji və erqoloji quruluşu haqqında da dəqiq və maraqlı bilgi vermişdir: “Qanunun gövdəsi trapesiyaya oxşar yastı qutu şəklində olub, taxta parçalarından quraşdırılır. Onun üst səthi əsasən, çinar, alt və yan tərəfləri isə qoz və ağcaqayın ağaclarından hazırlanır” [1, s. 156]. Daha sonra isə hər bir alətin səslənmə qanunun ölçüləri və quruluşu üzərində dayanılır: “Alətin uzunluğu 800-900 mm, eni 370-400 mm, hündürlüyü isə 60 mm təşkil edir. Qanunun dekası (üzü) çoxhissəli ağacdandır və səslənməni yaxşılaşdırmaq məqsədilə onda rezonator dəlikləri açılır. Üzün aşağı hissəsinə isə mal ürəyinin pərdəsi və ya balıq dərisi çəkilir. Dəri pərdənin üzərində üç və ya dörd ayaqcıqla ona söykənən xərk yerləşir” [1, s. 156].

Qanunun səslənməsində ən vacib vasitə olan simlər alətin quruluşunda necə yerləşmişlər? Bu barədə S.Abdullayeva belə yazır: “Xərk və dekanın üzərindən 24 üçər bağırısaq sim (son zamanlar onlar kapron saplarla əvəz olunub) keçir. Simlərin ümumi sayı 72-dir. Gövdənin aşağı tərəfində yoğun (1,0 mm), yuxarı tərəfində isə ən nazik (0,6 mm) simlər yerləşir. Simlərin bir ucları gövdənin düzbucaq əmələ gətirən tərəfinə düyün şəklində bərkidilir, o biri ucları isə gövdənin çəp tərəfində yerləşən aşx-lara (payalara) bağlanır. Aşxlar xüsusi bürünc açarla burulur. Onlara yaxın, hər bir simin altında bürüncdən hazırlanmış bir və ya iki qatlanan ling (manda) yerləşir. Bunları yuxarı qaldırmaqla və ya endirməklə simlərdən alınan səslərin ucalığını bir ton yüksəltmək və ya azaltmaq mümkün olur.

Simlər hər iki əlin şəhadət barmağına keçirilən üsküklə (barmaqlıq) saxlanılan buynuz və ya metal lövhəciklərlə dartılaraq səsləndirilir” [1, s. 156]. Daha sonra müəllif alət haqqında bu bilgiləri qrafik təsvirlər vasitəsilə əyanişləşdirmişdir. Beləliklə, Azərbaycan musiqişünaslığında ilk dəfə professor S.Abdullayeva qanun alətinin morfoloji quruluşu və erqono-

mik özəlliği haqqında məlumat vermiş, alətin quruluşunu dəqiq ölçülərlə təsvir etmişdir.

Monoqrafiyanın III fəslı alətşünaslıqda çox mühüm məsələlərdən birinə həsr olunmuşdur: “Çalğı alətlərinin texniki və bədii ifadə imkanları”. Bu fəslin əvvəlində qədim milli alətlərdən tar və sazın texniki və bədii ifadə imkanlarını əhatəli bir şəkildə şərh edən müəllif, daha sonra digər qədim simli alətin – qanunun üzərində müfəssəl dayanır. Əvvəlki monoqrafiyalarında bu alət barədə verdiyi bilgiləri daha da genişləndirir. Müəllif ilk dəfə olaraq, qanun alətinin tutulması, diapazonu, transpozisiyası, səsdüzümü, registrləri, barmaqların qaydası, texniki və bədii ifa imkanları haqqında məlumat verir. “Çalğı zamanı qanunun üz hissəsi ifaçıya tərəf olmaqla dizlərin üzərinə qoyulur. Onun tembri çox incə və yumşaqdır. Qanun üçün notlar kaman və bas açarında yazılır və yazılışından bir ton yuxarı səslənir:



Qanun alətinin diapazonu böyük oktavanın “sol” səmindən üçüncü oktavanın “si” səsinə qədərdir:



Alətin diapazonunun əhatə etdiyi diatonik səsdüzümü üç registrdən ibarətdir:



Çalğı zamanı alətdə barmaqların vəziyyəti, qamma, qlissando, passaj, arpecio, akkord, interval imkanları və kökü haqqında oxuyuruq: “Not yazısında sağ əlin şəhadət barmağı 1, sol əlin müvafiq barmağı 2, sağ əlin baş və orta barmaqları müvafiq olaraq 3 və 4, sol əlin baş və orta barmaqları – 5 və 6 rəqəmləri ilə göstərilir. Arpecio, akkordlar və zəif səslənmədə hər iki əlin bütün barmaqları iştirak edir.

Simlərin səs ucalığını linglər vasitəsilə yarımton artırmaq və ya azaltmaq mümkün olduğuna görə, qanunda bütün bemollu və diyezli qammalardan istifadə edilir.

Çalınma texnikası arpecio, qlissando, passaj və başqa üsullardan istifadə etməyə imkan verir:



Sekunda, tersiya, kvarta və kvinta intervallarını asanlıqla ifa etmək olur:



Qoşanotlar, seksta, septima və oktava intervalları tremolo ilə alınır. Oktavadan böyük intervalları, üç və dördsəsli akkordları götürmək mümkündür:



Orkestrdə, ansambllarda və solo çalanda alət in D köklənir” [1, s. 227-228].

Monoqrafiyanın IV fəslini S.Abdullayeva çalğı alətlərinin xalq və peşəkar musiqi ifaçılığındakı yerinə və roluna həsr etmişdir. Bu fəsil əsasən, xalq çalğı alətlərinin ifaçılıq praktikasına ilə əlaqəsi, alətlərin ifaçılıq ilə bağlılığı məsələləri haqqındadır. Bu fəsildə xalq çalğı alətləri orkestrləri və ansambllarında milli alətlərdən istifadə olunması məsələlərinə geniş yer verilmişdir. Belə məsələlər isə alətsünaslığın ayrıca istiqamətini təşkil edirlər. Alətsünaslıqda alət və ifaçılıq sənəti arasında əlaqələrin araşdırılması aktual məsələ olduğu üçün S.Abdullayevanın da monoqrafiyasının müvafiq fəslə böyük maraq doğurur [1, s. 289]. “Azərbaycan xalq çalğı alətləri eynitipli növləri sırasında” adlanan V fəslində isə milli alətlərimizin dünyanın ayrı-ayrı ölkələrində və xalqlarında eynitipli nümunələri araşdırılmışdır. Azərbaycanın qanun alətinin eynitipli nümunələrinin ərəb ənənəvi musiqisində mövcudluğu, bu alətin Yunanıstanda “kanonaki” adı ilə tanınması ilk dəfə verilən maraqlı bilgilərdir. “Ölçüsündən asılı olaraq qanunun əsasən, üç növü var. Kiçik qanun – türk, orta Bağdad və iri – Misir qanunu adlanır. Adının oxşarlığına görə, onun antik kanondan, yəni bir siminə hələ qədimlərdə əlavə simlər bağlanan monoxorddan yarandığı güman edilir” [1, s. 364].

Beləliklə, məqaləmizin mövzusu ilə əlaqədar belə nəticə çıxarıyıq ki,

qədim Azərbaycan çalğı alətlərindən biri olan qanun haqqında respublikamızda musiqişünaslar tərəfindən araşdırmalar aparılmışdır. Bu alət haqqında ilk elmi və məqsədyönlü araşdırmalar professor S.Abdullayeva-ya məxsusdur. S.Abdullayeva ilk dəfə olaraq, qanun alətinin tarixi mənsəyi, quruluşu, hissələri, simləri, diapazonu, transpozisiyası, ifa qaydası, kökü, xalq və ənənəvi peşəkar ifaçılıq sənətində yeri, texniki və bədii ifa imkanları, orkestr və ansambllarda istifadəsi, eynitipli növləri haqqında dəyərli məlumat vermişdir. S.Abdullayevanın bu araşdırmaları qanun alətinin gələcək tədqiqatlarına, tədrisdə geniş tətbiq olunmasına müsbət təsit göstərmiş, Azərbaycanda alətsünaslıq elminin inkişafına ciddi zəmin yaratmışdır.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
2. Abdullayeva S.A. Çalğı alətlərimizin sorağı ilə. // “Qobustan” jurnalı, 1971, №1, s. 69-70.
3. Abdullayeva S.A. Həyata qaytarılmış musiqi alətləri (ud, qanun) // “Elm və həyat” jurnalı 1966, №7, s. 31-32
- 4.. Abdullayeva S.A. Zərb və simli xalq çalğı alətlərimiz. // “Elm və həyat” jurnalı, 1969, №9, s. 26-28.
5. Əliyeva T.M. Azərbaycan qanunu yatıq simli çalğı alətləri sırasında: sənəts.ü.f.d...dis. avtoreferatı. B.: Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın kitabxanası 2011, 24 s.
6. Абдуллаева С.А. Азербайджанские народные музыкальные инструменты: Автореф.дис...канд.иск. Б.: Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın kitabxanası 1967, 21 c.
7. Абдуллаева С.А. Народные музыкальные инструменты Азербайджана. Б.: Азернешр, 1972, 36 с.
8. Абдуллаева С.А. Современные азербайджанские музыкальные инструменты. Б.: Ишыг, 1984, 76 с.

Натаван ГАСАНОВА

Музыкальный инструмент *ганун* в исследованиях С.Абдуллаевой

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается вопрос о музыковедческом исследовании древнего азербайджанского музыкального инструмента «ганун». Данный вопрос имеет актуальность в аспектах исторического, эволюционного, морфологического, исполнительского и сравни-

тельного изучения древнего музыкального инструмента. Отмечается что, первые исследования об этом инструменте принадлежит доктору искусствоведения, профессору Саадат Абдуллаевой. В статьях и монографиях С.Абдуллаевой исследуется исторические корни, морфология и эргология, диапазон, конструктивные и акустические особенности, технические и художественно-исполнительские возможности инструмента «ганун», а также его применение и функционирование в народной и профессиональной музыке, однотипные варианты в разных музыкальных культурах. В этих исследованиях впервые выявляются средневековые источники о древнем музыкальном инструменте «ганун».

Ключевые слова: древние музыкальные инструменты Азербайджана, ганун, музыкальная органология, исследование

Natavan HASANOVA

Music instrument *qanun* in Caadat Abdullayeva's investigations

SUMMARY

The article by Natavan Hasanova devoted to ancient Azerbaijani music instrument “qanun”. This topic have scientific relevance in the study of ancient musical instruments. The musicological investigations about of ancient instruments is considered in this article. This ancient musical instruments of the first studies have been carried out by professor, doctor of art Saadat Abdullayeva. He has studied history, ethnographical, morphological, constructive, acoustic, artistic-performance and practical aspects of qanun in his articles and monographs.

Key words: ancient Azerbaijani music instrument, qanun, musicology, research

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor Səadət Abdullayeva;
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru,
dosent Abbasqulu Nəcəfzadə.

Siyavuş KƏRİMİ

Xalq artisti, professor

Şirzad FƏTƏLİYEV

AMK-nın müəllimi

Məmmədəli MƏMMƏDOV

AMK-nın laboratoriya müdiri

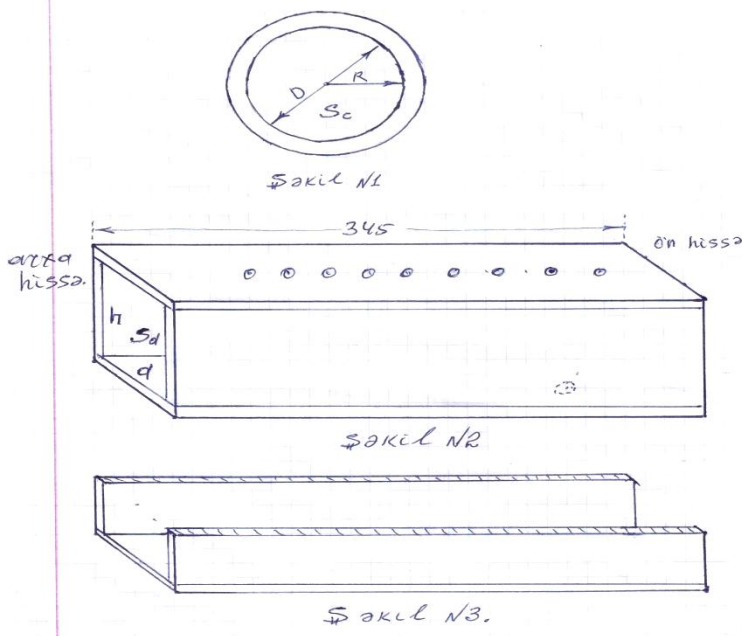
DÖRDBUCAQ FORMALI BALABANIN LAYİHƏSİ

Açar sözlər: balaban, alətin strukturu, səs diapazonu, alətin forması

Layihənin məqsədi: Dairəvi gövdəyə malik olan balabanın bütün xarakterik xüsusiyyətlərini və ölçülərini hazırlayacağımız dördbucaq formalı balabana tətbiq olunması.

Balabanın iç dairəsinin sahəsi S — ; R – balabanın borusunun iç radiusu.

$R = 8$ mm D balabanın borusunun iç diametri $D = 16$ mm



Dördbucağın sahəsi $S = A \times H$; $A = H$ olduğundan $S = A^2$

Balabanın borusunun iç diametrini 16 mm qəbul edək $D = 16$. Bu halda dairənin radiusu $R = 8$ mm olacaq. Beləliklə, dairənin sahəsi S_d

Şəkil № 1.

S_d – dairənin sahəsi

P dairənin uzunluğunun diametrinə olan nisbətidir. Yəni $P = \frac{S_d}{D^2}$. Bu əmsal alimlər tərəfindən 3,14 qəbul olunmuşdur.

R – dairənin radiusudur. Bu dairə üçün $R = 8$ mm. $P = 3,14$

$S = \frac{D^2}{4P} = \frac{16^2}{4 \times 3,14} = 100,48 \text{ mm}^2$ deməli, balabanın iç en kəsiyinin sahəsi $= 100,48 \text{ mm}^2$. Fərz edək ki, 1 saniyə ərzində bu sahədən keçən havanın həcmi $= 10^3 \text{ mm}^3$ -ə bərabərdir.

Dördbucaq balabanda nəyi əsas götürmək lazımdır? Əlbəttə iç dairənin sahəsi dördbucağın sahəsinə bərabər olmalıdır. Yəni $S_{\text{dairə}} = S_{\text{dördbucaq}}$; dördbucağın sahəsi $S_d = A \times H$ Şəkil №2. Dördbucağın tərəfləri bərabər olduğundan $a = h$; daha doğrusu, $A \times A = A^2$ deməli, $S_{d,b} = a^2$.

S_d – dairənin sahəsi

$S_{d,b}$ – dörd bucağın sahəsi

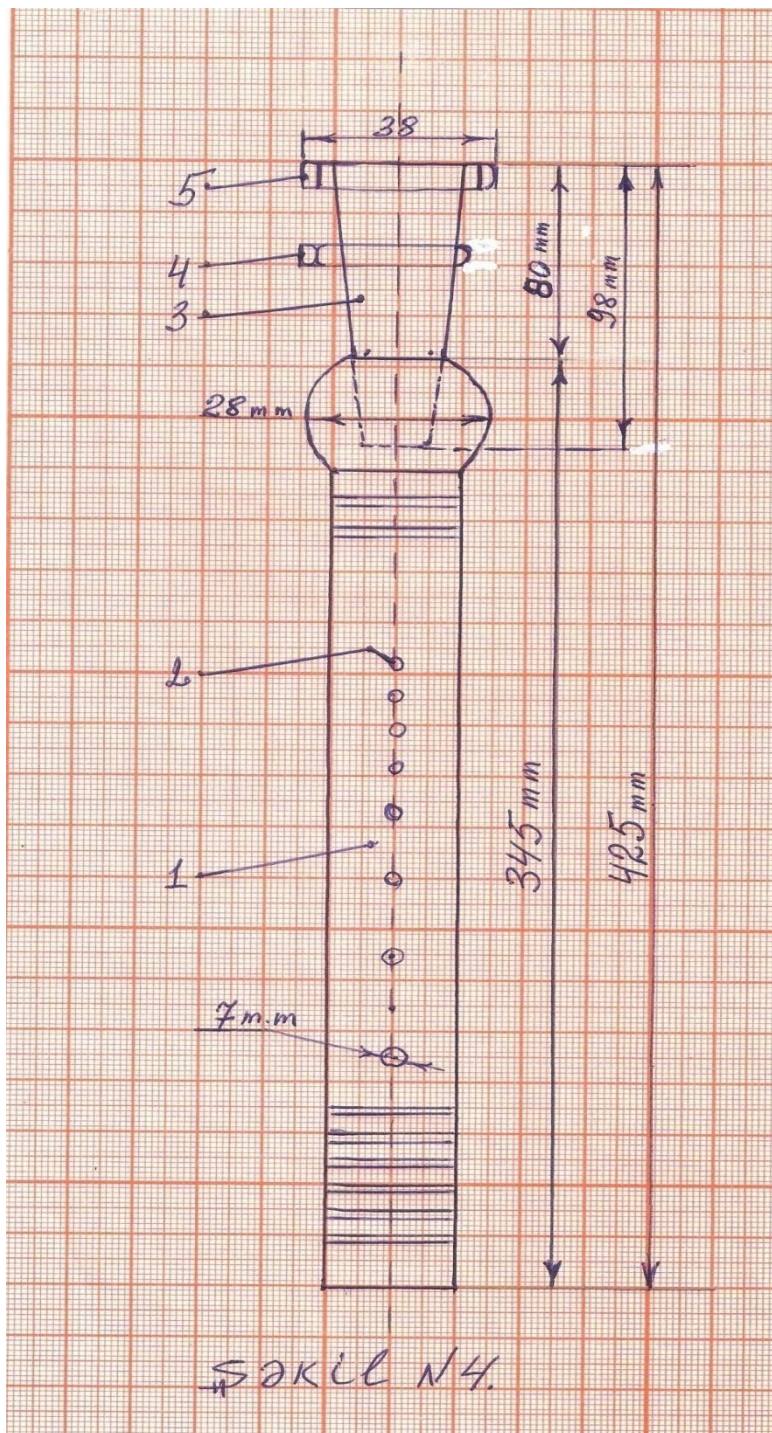
$S_{d,b} = S_d$ olduğundan $S_d = 100,96 \text{ mm}^2$ $S_{d,b} = 100,96 \text{ mm}^2$. Şəkil №3 dördbucaq balabanın kəsilmiş formasıdır. Deməli, dördbucağın sahəsi $= 100,96 = a^2$ $a = 10,04788534$ mm. Əgər en kəsik sahələrini bərabərləşdirə bilsək, bu halda qeyd etdiyimiz zaman kəsiyində və stabil 1 atmosfer təzyiqdə keçən suyun həcmi, həm dairədə, həm də dördbucaqda bərabər olacaq. Keçiricilik və həcmilər bərabər olduğundan, not üçün dairəvi balabanda açılan dəliklərin sayı və dəliklər arasındakı məsafələr eynilə dördbucaq balabanda da həmin sayda və həmin məsafədə olmalıdır.

Dördbucağın sahəsi:

$S_d = A \times H$ olduğundan a -nın və h -in qiymətlərini tənlikdə yerinə qoysaq alırıq. S_d məlumdur $= 100,96$.

$S_d = 10,0478853 \times 10,0478853 = 100,96$ - deməli, burada sahələrin bə-

rabərliyi əldə edilir və alətin düzəldilməsi üçün ölçü parametrləri müəyyənləşir.



Balabanın hissələri

1. Gövdə;
2. Dəlikər (üst dəlik 8 ədəd, “sinə” dəlik 1 ədəd);
3. Qamış (səs mənbəyi);
4. Kökləyici;
5. Qamış ağızlığı.

Balabanın ölçüləri:

1. İç diametr 16 mm;
2. Çöl diametr – 21 mm;
3. Korpusun uzunluğu – 345 mm;

Dördbucaq balabanın üstün cəhətləri:

1. Musiqi alətini daha tez hazırlamaq mümkündür;
2. Ağac itkisi az olur;
3. İstənilən uzunluqda musiqi alətini hazırlamaq problem yaratmır;
4. Alətdə asanlıqla bəzək işarələrini aparmaq mümkündür.

Bu layihəni icra etməkdən ötrü nəfəs alətlərinin hazırlanması üzrə mü-təxəssis Teymur Hüseynovla məsləhətləşmələr aparılmış və yekdil fikrə gəlinmişdir.

İnanırıq ki, layihənin uğurlu həlli və icrası nəfəs alətlərinin təkmilləş-məsində və inkişafında böyük uğurlara çıxır açacaq.

Сиявуш КЕРИМИ

Народный артист Азербайджана, профессор

Ширзад ФАТАЛИЕВ

Заслуженный артист, преподаватель АНК

Мамедали МАМЕДОВ

Руководитель научно-исследовательской лаборатории АНК

Проект балабана четырехугольной формы

РЕЗЮМЕ

В статье предлагается проект по изготовлению балабана четы-рехугольного строения и приводится несколько веских аргументов в пользу изменения обычной округлой формы данного инстру-мента.

Ключевые слова: балабан, структура инструмента, звуковой диапазон, форма инструмента

Siyavush KERIMI
People's Artist of Azerbaijan, professor
Shirzad FATALIYEV
Honored Artist of Azerbaijan, lecturer of ANC
Mammadali MAMMADOV
The head of the research laboratory of ANC

The project of balaban of a quadrangular shape

SUMMARY

In article a value of the project a balaban's quadrangular structure is offered and some telling arguments in favor of change of the usual roundish form of the given music instrument is proposed.

Key words: balaban, structure of the instrument, sound's diapason, form of the instrument.

Rəyçilər: dosent Lalə Hüseynova;
dosent Ülkər Əliyeva.

Zedan MONA

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı

MİSİR XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ

Açar sözlər: Misir xalq çalğı alətləri, simli musiqi alətləri, ağacdan hazırlanmış nəfəs musiqi alətləri, zərb musiqi alətləri, rababa, simsimiyə, tanbura, sulləmiyyə, mizmar, məqrünə, urğul, darabukkə, riq, mizhər, dəf, cənazə təbili, mizmar təbili

Min illər öncə insanlar müxtəlif ifadə və cümlələrdən istifadə etməklə sadə və yığcam, lakin müəyyən tərtibat və ölçü daxilində mahnılar ifa etməyə başladılar. Zaman ötdükcə öz hisslərini ifadə etmək və çatdırmaq üçün insanlar digər vasitələrdən – musiqi alətlərindən istifadə etməyə başladılar (9, s. 11).

Xalq çalğı alətləri aşağıdakı qruplara bölünür: 1. Simli musiqi alətləri; 2. Ağacdan hazırlanmış nəfəs musiqi alətləri; 3. Zərb musiqi alətləri.

Simli alətlər. Min illər bundan əvvəl insanlar öz səsləndən istifadə edərək cümlələr deməyə, mahnılar ifa etməyə başladılar və zaman keçdikcə sözlərin onların daxili aləminin dərinliklərində qərarlaşan hiss və arzularını ifadə etməkdə aciz olduğunu duyduqda yeni vasitələr axtarmağa başladılar. Belə vasitə yalnız və yalnız musiqi alətləri ola bilərdi. Beləliklə də insan musiqili məclislərdə, mövsümi mərasimlərdə daxili hisslərin izhar edilməsində sözlərin aciz qaldığı zaman onun köməyinə çata biləcək musiqi alətlərinə böyük ehtiyacının olduğunu dərk etdi (7, s. 157).

Min illər öncə bəşər övladının istifadə etməyə başladığı xalq çalğı alətlərinin insan həyatında böyük rolu vardır. Nəinki hər bir regionun, hətta həmin region daxilində mövcud olan ayrı-ayrı tayfaların da özünə-məxsus musiqi alətləri mövcuddur. Misirin hər bir regionu özünəməxsus musiqi alətlərinə malikdir. Müəyyən hallarda xalq musiqisinin ifası zamanı musiqi alətlərindən istifadə olunmur. Məsələn, sürüsünü Nil vadisinin bərəkətli çöllərində otaran çoban heç bir musiqi alətinin müşayiəti olmadan onun könlünü oxşayan bir xalq mahnısı ifa edir. Ümumiyyətlə, Şərqiyyə rayonunda yaşayan əhali xalq mahnılarını musiqi alətlərindən istifadə etmədən ifa edirlər, yalnız nadir hallarda xalq mahnılarının ifası

zamanı məqrunədən istifadə edirlər (3, s. 41).

Simli musiqi alətləri qrupuna aşağıdakı çalğı alətləri daxildir:

Rababa, simsimiyyə və tanbura.

1. Rababa. Çox qədim simli xalq çalğı alətlərindən biri olan rababa sadə quruluşa malikdir. Dünyanın bir çox ölkələrində yayılan simli musiqi aləti rababa müxtəlif formalara və adlara malik olmasına baxmayaraq vahid prinsip və vahid proyekt üzərində yaradılmışdır. Rababa kiçik səs qutusunda ibarətdir ki, bu səs qutusunun çıxıntısı üzərinə metaldan və at tükündən hazırlanan bir və ya iki, nadir hallarda, hətta üç sim bərkidilir ki, bu simlər də qarşı tərəfdəki aşıxlarla birləşdirilir. Rababa simlərin bambuk ağacından hazırlanan və üzərinə at tükü dolanan yayla sürtünməsi və sol əlin barmaqları ilə yuxarı hissədə simlərin sıxılması ilə səsləndirilir (6, s. 148-149).

Rababın yaranma tarixi. Rababın yaranma tarixi və ilk dəfə hansı məkanda musiqi aləti kimi istifadə edilməsi haqqında müxtəlif mülahizələr mövcuddur. Onun bizim eradan 3000 il əvvəl Hindistanda yaradılması və “Refana St-ron”, sonralar isə “Seyr Ən-de” adlandırılması mütəxəssislərin böyük əksəriyyəti tərəfindən ən düzgün rəy kimi qəbul olunur. Bu musiqi alətinin mənşəyi ilə bağlı irəli sürülən digər bir versiya da ondan bir musiqi aləti kimi ilk dəfə olaraq Kiçik Asiya və ya Orta Asiyada istifadə edilməsindən və farsmənşəli musiqi aləti olmasından söhbət açılır, amma tədqiqatçılar tərəfindən rababın Hindistanda yaranması, sonra farslar, daha sonra ərəblər tərəfindən istifadə edilməsi fikri daha çox qəbul edilir (4, s. 99-100).

İlk dövrlərdə fars və ərəb rababları bir simdən ibarət olsa da, zaman keçdikcə onlara səsi gücləndirmək üçün eyni uzunluqda və qalınlıqda daha bir sim əlavə edilmişdir. Daha sonralar rababaya əlavə iki sim də əlavə olunaraq onun simlərinin sayı dördə çatdırılmışdır.

2. Simsimiyyə. Simsimiyyə misdən hazırlanmış boşqab şəkilli və üzərinə zərif dəri çəkilmiş boş qutudan ibarətdir. Bu boş qutunun hər tərəfində ağacdan hazırlanmış bir çıxıntı var. Həmin çıxıntıları kəsən üçüncü bir çıxıntıya açarlar vasitəsi ilə simlər bərkidilir. Simsimiyyənin yeddi simi var ki, hər sim də sərbəst olaraq öz xüsusi səsinə malikdir. Simsimiyyə xalq musiqi və rəqsərini müşayiət etmək üçün istifadə olunur.

3. Tanbura. Tanbura ilk baxışdan belə bir təəssürat yaradır ki, o, elə simsimiyyə musiqi alətinin özüdür, lakin simlərin bərkidilməsində müəyyən fərqlər mövcuddur. Tanburadan da xalq mahnılarının müşayiəti üçün istifadə olunur (2, s. 81; 83).

Ağacdan hazırlanan xalq nəfəs çalğı alətləri. Ağacdan hazırlanan Misir xalq nəfəs çalğı alətlərinə aşağıdakı musiqi alətləri daxildir:

Sulləmiyyə, mizmar, məqrunə və urğul.

1. Sulləmiyyə. Ağacdən hazırlanan Misir xalq nəfəs çalğı alətləri əsən, bambuk ağacının gövdəsindən hazırlanır. O, dörd buğumdan ibarət hər iki tərəfi açıq olan və üzərində altı deşik olan boş bir borudan ibarətdir. Sulləmiyyə çox lirik, mülayim və həzin bir səsə malikdir. İfaçının məharətindən və ustalığından asılı olaraq sulləmiyyənin səs diapazonu tam bir oktavaya və ya daha yüksəyə çata bilər.

2. Mizmar. Ağacdən hazırlanan Misir xalq nəfəs çalğı alətlərindən biri də mizmardır. Uzun illər bundan əvvəl mizmar Misirdə başqa bir adla – sərnə və ya sər-neq kimi tanınırdı. Maraqlıdır ki, hələ də Misirin bəzi bölgələrində qeyd edilən adlardan istifadə olunur. Mizmar da mürəkkəb quruluşu ilə səciyyələnir ki, bu da onun səsinin təbiətinə təsirsiz ötürşür. O, hər iki tərəfdən içərisi oyulmuş ərik ağacından düzəldilmiş, üzərində bir xətt boyu 8 dəliyi olan ovalşəkilli borudan ibarətdir. Borunun alt hissəsində isə yalnız bir dəlik var.

Borunun bir tərəfi tədricən genişlənən zəngə bənzəyir. Borunun digər ensiz tərəfinə isə iki bir-birinə birləşdirilmiş bambukdan hazırlanan səs-oyadıcı bərkidilib.

Mizmarın hazırlanma prosesi ərik ağacının içərisinin yonulması yolu ilə aparılır. Müxtəlif ölçülərlə hazırlanması səbəbindən bu alət fərqli adlar almışdır: Kiçik həcmə malik olan mizmar – kiçik sibilis və ya kiçik əbə; orta həcmi olan mizmar – şələbiyyə; böyük həcmi olan mizmar isə böyük sibilis adlandırılır.

Mizmar adətən xalq rəqslərinin müşayiəti zamanı istifadə olunur. Lakin az da olsa xalq mahnılarının ifasında da bu nəfəs aləti səsləndirilir. Maraqlıdır ki, xalq mahnılarının ifasında məhz orta həcmə malik mizmardan – şələbiyyədən istifadə olunur (8, s. 50; 52).

Mizmarın növləri: Mizmarın həcmi və səsinə görə 3 müxtəlif növü vardır: mizmar əl-bələdi, şələbiyyə və sibilis kiçik əbə.

1. Mizmar əl-bələdi. Bu mizmar 45-50 sm uzunluğa malikdir. O, Nil çayının deltası boyunca yaşayan əhəlinin musiqi məclislərində ən çox istifadə olunan nəfəs xalq çalğı alətlərindən biri hesab olunur. Bu ad həmçinin həmin qrupa daxil olan bütün alətlərə də şamil edilə bilər (3, s. 53).

2. Şələbiyyə: Bu nəfəs xalq çalğı aləti orta həcmli musiqi alətidir. Onun borusunun uzunluğu 38-42 sm-ə çatır. Bəzi bölgələrdə haqqında bəhs etdiyimiz musiqi aləti "mizmar əl-Səid" adı altında da tanınır.

3. Sibilis kiçik əbə. Sibilis və ya kiçik əbə adlanan başqa bir nəfəs aləti mizmarın yuxarıda qeyd edilən növlərinin ən kiçiyidir. Səsi çox aydın olan bu musiqi alətinin uzunluğu 30-32 sm-ə çatır. Bu musiqi aləti ilə demək olar ki, ifa olunan musiqi parçasının əsas hissəsi səsləndirilir və digər tərəfdən məhz bu alətdə ifa edən musiqiçi ansamblın rəhbəri və ya solisti hesab olunur (5, s. 74).

4. **Məqrünə.** Urğul, turmay və qarmə kimi musiqi alətlərini özündə birləşdirən ərgül fəsiləsinə məxsus və bambukdan hazırlanan iki borudan ibarət məqrünə musiqi aləti nəfəs alətləri qrupuna daxildir. Çox aydın və zil səsə malik alətin iki borudan ibarət olması sanki elə bir təsəvvür yaradır ki, məqrünə iki müxtəlif musiqi alətindən ibarətdir. Bir-birinin qarşısında düzülmüş dəşikləri barmaqların köməyi ilə açıb bağlamaqla məqrünəni səsləndirmək olar. Məqrünəni başqa bir sadə üsulla da səsləndirmək mümkündür: sağ əlin barmaqları ilə sağ borudan üzərində yerləşmiş dəşikləri, sol əlin barmaqları ilə sol borunun üzərində yerləşən dəşikləri açıb bağlamaqla bu alətdə ifa etmək mümkündür. Bu musiqi aləti vasitəsi ilə müxtəlif xalq mahnılarını və rəqslərini də müşayiət etmək olar. Xüsusilə, bədvi rəqslərini müşayiət etməkdə məqrünədən daha çox istifadə olunur (1, s. 37).

5. **Urğul.** Urğul bambuk ağacından hazırlanan, biri digərindən qısa olan bir-birinə birləşdirilmiş iki borudan ibarətdir. Bu musiqi alətinin üzərində bir düz xətt boyu altı dəlik var. Urğulun yuxarı hissəsində iki səsuyadıcı mövcuddur ki, onlar da ağız boşluğuna yerləşdirilərək nəfəs verməklə ifa olunur.

Urğul müxtəlif ölçülərə malikdir və onun hər bir həcmdə olan növü müxtəlif rəqəmlər altında tanınır. Məsələn, 12 rəqəmli urğul ən kiçik, 24 rəqəmli ərgül isə ən iri həcmə malik urğul kimi tanınır.

Urğul onu təşkil edən hissələri bir-birinə birləşdirilmiş mürəkkəb alətlərdən hesab olunur. Qeyd etdiyimiz kimi, urğul iki borudan ibarətdir. Lakin onun səsinə dəyişdirmək, yəni zilləşdirmək və ya bəmləşdirmək üçün bəzən onun sol borusuna bir və ya bir neçə başqa boru birləşdirmək olar. Urğul bir qayda olaraq mahnıları müşayiət etmək üçün istifadə olunur (6, s. 154).

Müxtəlif zərb musiqi alətləri. İnsan həyatında ritmlərin böyük əhəmiyyəti var. Belə ki, insanın musiqi təcrübəsi inkişafı tarixində önəmli rol oynayan ritmlər insanın həyatı ilə sıx təmasda olaraq bəşər övladının ictimai həyatının, adət-ənənələrinin məişətinin ayrılmaz bir hissəsinə çevrilmişdir.

Zərbli xalq çalğı alətləri insanların bütün ictimai həyatı və onların adət-ənənələri ilə sıx bağlıdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, müxtəlif növ ağaclardan, daşlardan və qurudulmuş bitkilərdən hazırlanan zərb musiqi alətləri qədim insanların müraciət etdiyi ilk musiqi alətlərindən hesab olunur (9, s. 19).

Misirin bəzi məntəqələrində, xüsusilə ərəb Şərqiyyədə bu günümüzdə kimi dəf, nağara, təbil və s. kimi zərb musiqi alətlərindən melodiyaaların ölçüsünün tənzimlənməsində geniş istifadə olunur (4, s. 120).

Zərb musiqi alətlərinə aşağıda qeyd edilən musiqi alətləri daxildir: Darbukkə, riq, mizhər, dəf, cənazə təbili və mizmar təbili.

1- Darbukkə: Bütün ərəb dünyasında və Misirdə ən çox yayılan zərb musiqi alətlərindən biri də darbukkədir. Ovalşəkili darbukkə farfordan (bişmiş gil, yəni saxsıdan) hazırlanır. Alətin üzəri keçi və ya balıq dərisi ilə yapışqan vasitəsi ilə örtülür. Bu məqsədlə istifadə olunan həm balıq dərisi, həm də keçi dərisi əvvəlcə odun üzərində mükəmməl şəkildə qurudulur (5, s. 85). Bu alətin metaldan hazırlanan növünə də rast gəlmək mümkündür. Metaldan hazırlanan darbukkələrdə səsi nizamlamaq və dərinin daha böyük gərginlik altında çəkilməsi üçün açarlardan istifadə edilir (1, s. 42). Qeyd etmək lazımdır ki, darbukkələrə üç ölçüdə təsadüf olunur:

1. **Təbil – ən kiçik ölçülü darbukkə.** Onun uzunluğu 40 sm-ə, dəri çəkilən hissəsinin radiusu isə 20 sm-ə çatır.

2. **Orta ölçülü darbukkə.** Bu darbukkənin uzunluğu 40 sm-ə çatır, onun radiusu isə 20 sm-ə çatır.

3. **Dəhlə.** Bu ölçüsünə görə ən böyük darbukkədir ki, onun uzunluğu 80 sm-ə çatır.

Darbukkə Misir xalq musiqi kollektivlərində əsl xalq ruhlu, həzin mahnıların səsləndirilməsində ən çox müraciət olunan musiqi alətlərindən biridir. Haqqında bəhs etdiyimiz bu musiqi alətindən həm də müxtəlif fərdi və kollektiv rəqsləri də müşayiət etmək üçün istifadə olunur.

Darbukkə də müxtəlif ölçülərdə hazırlanır. Onun orta ölçüsü belədir: uzunluğu 40 sm, kiçik ağzılılar üçün diametri 12 sm və böyük ağzılılar üçün diametri 21 sm. Darbukkə də rəqs və xalq mahnılarını müşayiət etmək üçün istifadə olunur (7, s. 166).

Xalq musiqi qruplarında darbukkənin rolu. Qeyd etmək lazımdır ki, ərəb Şərqiyyədə daha çox istifadə olunan darbukkə xalqın məişəti ilə sıx bağlı olan musiqi aləti kimi el şənliklərində, xüsusilə toylarda, körpələrin anadan olmasının yeddi günlüyü münasibəti ilə keçirilən şənliklərdə və dini bayramlarda daha çox səsləndirilir. Darbukkə olmazsa qeyd etdiyimiz şənlik və mərasimlərdə taxta yeşik, stul və digər bənzər səse malik əşyalardan istifadə olunur (10, s. 92).

2. Riq. Misir xalq çalğı alətlərinin arasında ən çox sevilən alətlərdən biri də riqdır. O, Azərbaycan xalq çalğı alətlərindən biri olan qavala bənzəyir. Dairəvi çərçivəsi ağacdən hazırlanan və radiusu 23-25 sm-ə bərabər olan riqin üzəri dəri ilə örtülmüş və çərçivəsinə müəyyən olunan melodiyaların səsləndirilməsi üçün dörd və ya beş cüt dairəvi mis lövhələr bərkidilmişdir. Onun səsi də ölçüsündən asılı olaraq artır və hər dəfə ölçüsü artdıqca onun səs tembri daha da artır. Misir xalq musiqilərinin, xalq mahnılarının və ümumiyyətlə, ərəb mahnılarının və dini musiqilərin ifası zamanı bir zərb aləti kimi bu musiqi alətindən istifadə olunur. Maraqlıdır ki, Misirdə məddahlar və şairlər də öz şeirlərini söyləyərkən riqdən istifadə edirlər (6, s. 68).

Bəzi regionlarda, xüsusilə ərəb Şərqiyyədə darbukkə ilə müqayisədə riqdən az istifadə olunur ki, bunun da əsas səbəbi məhz qeyd edilən regionda və kəndlərdə bu alətin satılmaması ilə əlaqədardır. Əhali adətən riqi Misirin böyük şəhərlərindəki musiqi alətlərinin satışının reallaşdığı marketlərdən ala bilər (3, s. 61).

3. Mizhər. Mizhər musiqi aləti əslində böyük dəf anlamındadır, yəni böyük dəf, başqa sözlə məzhər adlanır. O, ağacdən hazırlanmış ovalşəkilli çərçivəsi olan böyük bir musiqi alətidir. Onun bir tərəfinə dəri çəkilmiş, digər tərəfi isə açıqdır. Ovalşəkilli çərçivə daxildən zəncir formasında bir-birinin ardınca düzülən 18 ədəd mis həlqədən ibarətdir.

İfa zamanı dəfi hərəkət etdirən ifaçı bu həlqələrin köməyi ilə müxtəlif səslərin yaranmasına nail olur. Uca Allahı zikr etmək məqsədilə keçirilən məclislərdə və Həcc ziyarətindən qayıtma münasibəti ilə təşkil edilən dini mərasimlərdə və digər dini ayinlərin icrası zamanı məzhər musiqi alətinin müxtəlif növlərindən istifadə olunur (10, s. 92).

Mizhər bir ritmik alət olaraq Misirdə və eləcə də bütün ərəb dünyasında xalq şənliklərinin, xüsusilə toy mərasimlərinin bəzəyi olaraq xalq rəqslərinin müşayiət olunmasında istifadə olunur.

4. Dəf. Dəf musiqi alətinin yaranma tarixi Misirdə fironların yaşadığı dövrə aiddir. Qədim Misirdə dəf musiqi aləti həm dördbucaq, həm də çevrə şəklində mövcud olaraq müxtəlif həcmə malik olmuşlar. Qədim misirlilərdən sonra babillər, assuriyalılar və türklər də dəfdən musiqili mərasimlərinə istifadə etmişlər. Təsədüfi deyil ki, iki min il bundan öncə Orta Asiyada, Hindistanda, Çində və Yaponiyada bu musiqi aləti musiqiçilər tərəfindən səsləndirilmişdir. Sonralar haqqında bəhs etdiyimiz bu musiqi aləti Əndəlusuya vasitəsi ilə Avropaya keçmiş və orada tamburin adlandırılmışdır. Daha sonralar isə dəf Amerika qitəsində yerli əhali ilə yanaşı, eskimoslar və qırmızı hindlilər tərəfindən istifadə edilmişdir. Onun səsləndirilməsinə gəlincə burada da müxtəlif əl hərəkəti üsullarından istifadə olunur: Ən çox istifadə olunan forma sağ əllə dəfin çalınması, sol əllə isə onun tutulmasıdır.

Dəf alətlərinin quruluşunda da müəyyən fərqli cəhətlər vardır. Belə ki, bəzən bu alətləri hazırlayarkən onların sağanağını daha qalın edirlər. Sağanağı qalın olan dəflərdə onu əldə saxlamaq üçün dəstəklərdən də istifadə olunur.

Nil cayının deltasındakı regionlarda və Səid regionunda dəfdən şairlər və məddahlar şeir söyləyərkən istifadə edirlər. Xalq musiqi kollektivləri el mahnılarını və xalq rəqslərini ifa etdikdə bu zərb alətinə müraciət edirlər (6, s. 64; 67; 70).

5. Cənazə təbili: Ərəb xalq çalğı alətlərindən biri də cənazə təbilidir. Bu alətin hər iki tərəfi diametri 55-75 sm və çərçivəsinin eni 35–40 sm olan camış dərisi ilə örtülmüşdür. Qeyd edilən alət səndirilərəkən bu,

ancaq cənazə qaldırılarkən icra edilir – yalnız onun bir üzünə vurulur (7, s. 170).

Yuxarıda qeyd edilən ölçülərə malik təbil Misirin şərq regionlarında xüsusilə Bəhsdə, Minyə Əl-Qəmhda və Əbu-Hamməddə dünyasını dəyişən şəxsin cənazəsi dəfn olunmaq üçün qəbiristanlığa doğru aparıldıqda və ya vəfat edən bir kəsin vəfat etməsini elan etmək üçün istifadə olunur. Bu zaman cənazə təbili elə xüsusi bir tərzdə səsləndirilir ki, hamıya kiminsə rəhmətə getdiyi bəlli olur. Bu günümüzdə qədər də Bəhs regionunun Şəybəhə və Nukə-riyyə kəndlərində cənazə təbilindən istifadə olunur (3, s. 64).

6- Mizmar təbili. Bu musiqi aləti Əl-Seyyid təbili adlanan musiqi alətləri qrupuna daxildir. Əl-Seyyid adı təbilin bu növünün Tantada Əl-Seyyid Əl-Bədəvi təriqətinə aid sufi hərəkatı ilə bağlılığından yaranıb. Bu təbilə böyük təbil də deyilir (7, s. 171).

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. T.El-Məlləh. Kanalətrafi regionda xalq nəğmələri irsində ritm və ton xüsusiyyətləri. Əsər tədqiqatı, Ətraf mühit üzrə ilk elmi konfrans, Birinci hissə, Qahirə, 2001.

2. H.Ənvər. Şərqiyyədə xalq mahnılarını oxuma formaları. // “Xalq mədəniyyəti” jurnalı, Qahirə, 2014.

3. S.Zəğlul, S.Cabir və Z.Abul-Həsən. Əl-Şərqiyyə rayonu haqqında xüsusi nömrə, // “Xalq sənəti” jurnalı, Ərəb Mədəniyyət Mərkəzi, Qahirə, 1968.

4. S.Ə.Rəşid. İslam dövrü musiqi alətləri. Bağdad, Azad nəşriyyat evi, 1975.

5. F.A.Əl-Sanfavi. İnsan və melodiylar: Dünya və ərəb musiqisi əsərləri və formaları. Kitablər üzrə Baş İdarə, Qahirə, 1993.

6. F.A.Əl-Sanfavi. Xalq musiqi alətlərinin tarixi (b). Misirlilərin tarixi seriyası, 194-cü say, Kitablar üzrə baş idarə, Qahirə, 2000.

-

7. M.İmran. Xalq musiqisi alətləri, Birinci nəşr, Hümanitar və sosial araşdırmalar, tədqiqatlar mərkəzi, Qahirə, 1994.

-

8. M.Q.Əl-Bəqlə. Xalq ədəbiyyatımızdan şəkillər (Misir folkloru), Anqlo-Misir kitabxanası, Qahirə, 1999.

-

9. M.Ə.Əl-Hifni. Musiqi alətləri elmi. Kitablar üzrə Misir Baş İdarəsi, Qahirə, 1987.

-

10. M.S.Şirani. Ərəb musiqisi və alətlərinin tarixi. Ərəb İnkişaf İnstitutu, Beyrut, Livan, 1987.

Зедан МОНА

Египетские национальные музыкальные инструменты

РЕЗЮМЕ

Египетские национальные музыкальные инструменты занимают особое место в жизни людей, которые с помощью музыки выражали свои чувства и чаянья. В статье повествуется о национальных музыкальных инструментах Египта, которые делятся на следующие группы: струнные инструменты, инструменты изготовленные из дерева и ударные инструменты. Каждая из групп музыкальных инструментов в свою очередь становится объектом исследования, перечисляются его свойства и характеристики.

Автор статьи приводит названия основных инструментов, входящих в состав струнных: рабаба, симсимийя, танбура. Сулямийя, мизмар (есть три вида мизмара – мизмар ал-балادي, шалабийя и сибс или ал-аба-с-сагир), маргуна и ургул (они в свою очередь относятся к инструментам, изготовленным из дерева). К ударным инструментам относятся: дарабукка, ригг, мизхар, бубен,

похоронный барабан и “таблит ал-мизмар”.

Ключевые слова: Египетские национальные музыкальные инструменты, струнные инструменты, инструменты изготовленные из дерева и ударные инструменты, Рабаба, Симсимийа, Танбура, Сулямийа, Мизмар, Магрун, Ургул Дарабукка, Ригт, Мизхар, Бубен, похоронный Барабан и Барабан мизмара.

Zedan MONA

Egyptian national musical instruments

SUMMARY

Egyptian national musical instruments occupy a special place in the lives of people who are using the music expresses their feelings and aspirations. The article tells about the Egyptian national musical instruments, which are divided into the following groups: stringed instruments, instruments made of wood, and percussion instruments. In its turn each of the groups of musical instruments becomes the object of the study, and lists its properties and characteristics. The author provides the names of the main tools that make up the the strings: Rababa, Simsimiya, Tanbura. Sulyamiya, Mizmar (there are three kinds of Mizmar: Mizmar Al-baladi, Shalabiya and Sibs or El-Aba El-Saghir) Urgul and Marquna (they in turn relate to the tools made of wood). Darbuka, Riq, Mizhar, Tambourine, and funeral drum "El-Mizmar Tablet" includes to the percussion instrument.

Key words: Egyptian national musical instruments, Stringed instruments, Woodwind instruments, Percussion instruments, Rababa, Simsimiya, Tanbura, Sulyamiya, Mizmar, Maqrana, Urgul, Darabukka, Riq, Mizhar, Tambourine, Funeral drum, Mizmar drum.

Rəyçilər: professor Gülnaz Abdullazadə;
professor Ceyran Mahmudova.

İfaçılıq sənəti ❁ Исполнительское искусство

Əhsən RƏHMANLI

ADMİU-nun müəllimi

Milli Konservatoriyanın dissertantı

Eiçin NAĞİYEV

Milli Konservatoriyanın baş müəllimi

XX ƏSRDƏ AZƏRBAYCANDA YARANMIŞ MUSIQİ ÜÇLÜYÜ

Açar sözlər: muğam, Azərbaycandakı musiqi üçlükləri, ifaçılar, melodiylar

Mövzumuza keçməzdən əvvəl bəzi fikirlərimizi bölüşməli oluruq. Bütün yazılı mənbələrdə "Ənənəvi klassik Şərq üçlüyü", "Şərq muğam üçlüyü" şəklində göstərilən və dilimizdə işlədilən bu termin fikrimizcə, "muğam üçlüyü" adlansa, daha məntiqli və əsaslı olar. Sonuncu ad məntiqə daha uyğundur.

Qeyd edək ki, bütün Şərq ölkələrində muğam ifaçılarının, xanəndələrin musiqi heyəti üzvlərinin sayı müxtəlifdir. Yəni farsların, kərküklərin, özbəklərin, taciklərin, türkmənlərin, uyuğurların, hindlilərin, pakistanlıların, Ərəb ölkələrinin (həmçinin Şimali Afrika ölkələrində yaşayan ərəblərin) muğam ifaçıları qruplarının üzvləri müxtəlif saylarda olur. Bizdə muğam adlanan musiqi janrı farslarda dəstgah, ərəblərdə və türklərdə makam, Pakistanda xəyyal, Hindistanda raqa, uyuğurlarda və türkmənlərdə makom, Şimali Afrika ölkələrində istixbar, nuba adlanır və s. və i.ə.

Hər xalqın dialektinə uyğun ayrı-ayrı adlarla adlanan, lakin Qoca Şərqin ortaq musiqisi və aparıcı janrı olan muğam hər bir xalqın öz musiqi alətləri ilə müşayiət olunur. Nəzərə çatdırırıq ki, adları çəkilən xalqların muğam oxuyanını bir, iki və ya üç musiqiçi deyil, daha çox üzvü olan heyətlər müşayiət edə bilirlər. Belə heyət beş, altı, yeddi, səkkiz nəfərdən ibarət ola bilər.

Qəbul olunduğu, ənənəvi şəkil aldığı kimi "muğam üçlüyü" xanəndə (ritm də icra edir, qaval çalır), tarzən və kaman ifaçısından ibarətdir. Belə bir məntiqə nəticə çıxır ki, bizdə bu ifadə "Ənənəvi Şərq üçlüyü" deyil, "muğam üçlüyü" adlanmalıdır. Məlum olduğu kimi, Şərqin muğam qruplarının üzvləri bizdəki kimi üç nəfər deyil, sayı daha artıq olan ifaçılardan

ibarətdir.

Qədim musiqi mədəniyyətinə və zəngin ənənələrə malik Azərbaycanda muğam üçlüyündən başqa zurnaçılar dəstəsi də mövcud olmuşdur ki, belə heyətlər bu günə qədər qorunub saxlanmışdır. Zurnaçılar dəstəsi müharibə zamanı döyüşdən öncə, möhtəşəm idman tədbirlərində, yarışmalarda “Cəngi”lər çalır, bütün xalq şənliklərində və bayram tədbirlərində çıxış edir, toyların aparıcı musiqi dəstəsi olurdular. Belə üçlükdə iki zurnaçı; solist və müşayiətçi (dəmkeş), nağara ifaçısı olur. Bəzi bölgələrdə, əsasən, Muğanda zuy tutana, “zuyçu” (züyçü) deyilir. Cənub bölgəsində zurnaçılar qoltuqda tutulub, əllərlə, Azərbaycanın digər bölgələrində çomaq-çubuqla çalınan nağara ilə müşayiət olunur. Bir daha qeyd edirik ki, “zurnaclar üçlüyü” Azərbaycanın bəzi bölgələrində bu gün də fəaliyyət göstərir. 1988-ci ildə Qərbi Azərbaycandan (Ermənistandan) deportasiya olunan yurddaşlarımızın əksəriyyətinin Bakıda məskunlaşması, Qədim türk torpaqlarından, Borçalı, Başkeçid, Qaraçöp və Qarayazıdan ölkəmizin paytaxtına köçən soydaşlarımızın köçüb gəldikləri ellərin adət-ənənələrini qoruyub saxlamaları, toylarda zurna üçlüyündən istifadə etmələri belə musiqi qruplarının yaşamasına şərait yaratmışdır.

Azərbaycanda “balabançılar üçlüyü” də olmuşdur. İki balabançıdan; solist və dəmtutan (dəmkeş, züyçü) balaban ifaçısından və nağaraçalandan (bəzən ritm müşayiətçisi qaval və ya dəfçalandan) ibarət olan belə üçlüklərin yaranması qədim dövrlərə gedib çıxır. Belə qruplar yalnız əyalətlərdə deyil, ölkənin baş kəndində və digər şəhərlərdə də fəaliyyət göstərmişdir. Əllərlə çalınan ritm alətləri çırtmalarla ifa olunurdu ki, solo balabanın səsi aydın eşidilsin. Balabançı dəstələri əsasən toy çadırlarında, salonlarda və otaq şəraitində keçirilən şənliklərdə fəaliyyət göstərirdi. Balaban qrupları həm də aşiq dəstələrində çalırdılar. Aşiq dəstəsində qavalın ritminə qoşanağara da əlavə olunurdu. Belə ki, aşığın dəstəsində zurnalar ifa olunarkən qavalın səsi gur, möhtəşəm səslərin fonunda zəif olur. Qoşanağara ilə qavalın birlikdə səslənməsi isə daha güclü və əzəmətli səslənir. Bəm səsə malik qavalla qoşanağaranın zil səsi birlikdə səslənərkən bir-birini tamamlama baş verir və gözəl ritm ahəngi yaranır.

XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq nəfəs aləti klarnetin Azərbaycanda bir çox virtuoz ifaçıları meydana gəlmişdir. İlk əvvəllərdə balaban dəstəsində olduğu kimi, klarnetin müşayiətçisi dəmkəş balabançı, ritm ifaçısı nağaraçalan olmuşdur. Bu heyətlər irili-xırdalı şadyana məclislərdə və toy şənliklərində çalib-çağırardılar. Həmçinin belə “üçlük”lər dövlət bayramlarına aid nümayişlərdə, parklarda, meydanlarda keçirilən tədbirlərdə şən ovqat yaradırdılar. Belə qruplar 1941-1945-ci illər müharibəsinə qədər və sonrakı dövrlərdə əsasən, Bakı şəhərində və ona yaxın kənd və qəsəbələrdə şadlıq mərasimlərinin çarçısı idilər. Qarmon isə qavalla müşayiət olunurdu.

Mövzumuzun əsas məqsədinə gələk. Respublikamızda ilk dəfə 1939-cu ildə Lənkəran şəhərində yeni bir “musiqi üçlüyü” yaradılıb. Həmin üçlüyü klarnet ifaçısı Nəsir Qasimov, qarmonçalan Mahmud Xaloğlu və nağaraçı Nurəddin Həbibov birləşib yaradaraq ortaya çıxarmışlar. Bu heyət Lənkəran bölgəsinin şənliklərində, yığıncaqlarda, bayram tədbirlərində və toy-nişan məclislərində çalırdı. 1941-ci ildə başlanan müharibə 1945-ci il sona yetənə qədər bu “trio” (üçlük) fəaliyyətini dayandırmışdı. Müharibənin ağır illəri məşəqqətlər, ölüm-itim gətirmişdi. SSRİ ərazisində yaşayan bütün əhali kimi xalqımızın da maddi, mənəvi, psixoloji vəziyyəti müharibəyə bağlı idi. Belə bir şüar höküm sürürdü: “Hər şey cəbhə üçün, hər şey qələbə üçün”.

Müharibə bitəndən, dinc quruculuq dövrü başlandıqdan sonra Lənkərandakı həmin musiqi üçlüyü yenə də ürəkdən xalqın çal-çağırina qoşulmuş, toy-büsata rəvnəq vermişdir. Beləliklə, bu üçlük 1970-ci illərə qədər fəaliyyətdə olmuşdur. Sonra həmin dəstədə qarmonçalan Mahmudun oğlu Ağəmi çalışmışdır. Çünki artıq Mahmud Xaloğlu dünyasını dəyişmişdi.

1950-ci illərdə Bakının klarnet ifaçıları da bəzi hallarda toy-nişana öz-lərilə qarmonçalan aparırdılar. Lakin burada əsasən klarnet, dəmkeş balabançı və nağaraçalardan ibarət heyətlər üstünlük təşkil edirdi. Belə üçlüklərin nağaraçalanları həm də oxuyur, xanəndə vəzifəsini yerinə yetirirdilər. Qeyd etmək yerinə düşər ki, həmin qruplarda çıxış edən bir-sıra müğənni-nağaraçalanlar sonralar məşhur sənətkarlara çevrilmiş, dövlət sənətçisi olmuş, ustadlıq zirvəsinə çatmış və xalq artisti fəxri ada qədər yüksəlmişlər.

Bir misal çəkək. Azərbaycanın dövlət başçısı olmuş Mircəfər Bağirovun (1896-1956) bacısı oğlunun toyu 1950-ci ilin payızında Quba şəhərində keçirilərkən məclisin musiqiçiləri tanınmış klarnet ifaçısı, ustad sənətkar Suliddin İsmayılov (1923-1983), qarmonçalan Bədəl Bədəlov (1907-1982) və müğənni-nağaraçı Teymur olmuşdu.

Lənkəranda yaranan musiqi üçlüyünün səsi-sorağı Bakıdan öncə ətraf rayonlara da yayılmışdı. Odur ki, 1960-cı illərin əvvəllərindən Salyan, Neftçala bölgəsində artıq belə heyətlər yaranmışdı. Belə qrupları tez-tez toy-büsatda görmək mümkün idi. Az sonra belə üçlüklər Əlibayramlı (hazırkı adı Şirvan), Sabirabad, Göyçay, Ağstafa və Gəncə də yarandı. Adı qeyd olunan rayonlarda belə heyətlər qız toylarında da çalırdılar. Belə ki, bölgələrdə qadın musiqiçi dəstələri mövcud deyildi. Bakıdan qadın musiqiçilər dəvət etməyə də hər adamın imkanı çatmırdı. Digər tərəfdən Bakının özündə də qadınlardan ibarət musiqiçilər az sayda idi. Adlarını qeyd etdiyimiz rayonların kişi məclislərində qarmon, klarnet və nağara ifaçılarından ibarət üçlüklər xanəndənin dəstəsi olur və onu müşayiət edirdilər. Bəzən xanəndənin muğam oxumalarının daha rahat və zəngin

müşayiəti üçün dəstəyə tarzən də əlavə edilirdi.

Həmin dövrdə Quba, Xaçmaz və Siyəzəndə də belə üçlüklər yaranaraq toy būsətin, el şənliklərinin sevimlisinə və aparıcı qüvvəsinə çevrildilər.

Klarnetlə qarmonun xalq havalarını birlikdə ifa etməsi həm yenilik, həm də təsirli, könül oxşayan və cəzbedici idi. Televiziyada, radioda müntəzəm səslənən bəstəkar mahnılarının şənliklərdə klarnet-qarmon dəstəsində çalınması elə bir xoş ovqat yaratmışdı ki, məclislərə gələnlər belə musiqilərin sədasına və ritminə qol götürüb oynamağı, rəqs etməyi xoşlayırdılar.

Çox sonralar, 1960-1970-ci illərdə gənc, mahir və yenilikçi ifaçılar; qarmonçalan Avtandil İsrəfilov, klarnetçi Vəli Qədimov (1940-2009) və nağaraçı Tahir Hüseynovdan ibarət üçlüyün ifasında rəqs havalarının Azərbaycan radiosunda tez-tez səslənməsi belə qrupların yaranmasına, artıb çoxalmasına həvəs, istək və şərait yaratdı. Bölgələrdəki musiqiçilər də bir araya gəlib hərə öz rayonunda, kəndində, qəsəbəsində belə musiqi üçlükləri meydana çıxardılar. Beləliklə, Azərbaycanın əksər rayonlarında toy-büsəta qarmonçu, klarnetçi və nağaraçı üçlükləri çağırıldı.

A.İsrəfilov, V.Qədimov və T.Hüseynov üçlüyünün lentə alınaraq fonda qəbul olunub radioda səslənən “Nətiqi”, “Siyəzən”, “Xəzər”, “Bahar”, “Arzu”, “Qazaxı”, “Xoşbəxti”, “Toy rəqsi” (C.Cahangirov) adlı oyun havaları o qədər gözəl, mələhətli, məharətli, cəzbedici və könül oxşayan idi ki, bu qrup az zaman kəsiyində tamam məşhurlaşdı. Onların ifasında sevilən və populyarlıq qazanan bütün melodiylar konsertlərin və toyların repertuarına daxil oldu.

Avtandilgilin ifaları o qədər sevilmiş və uğur qazanmışdı ki, artıq gənc musiqiçilərdən bəziləri belə üçlük şəklində ifalarını radioya yazdırmışdılar. Onlar da A.İsrəfilov və V.Qədimovun ifa etdikləri rəqs havalarının bir neçəsini ifa etmişdilər.

1972-ci ildə məşhur klarnetçalan Əşrəfağa Əşrəfzadə (1940-1973), Avtandil İsrəfilov və nağara ifaçısı Rafiq Budaqov üçlüyünün qrammofon valına yazılan və radiomuzun fonduna daxil edilən “Həyatı”, “Fikrəti”, “Mürşüdü”, “Vağzal” və “Qoçəli” rəqs havaları müntəzəm səsləndirilərək sevilirdi. Bu ifaları qrammofon valına Ümumittifaq “Melodiya” firması Leninqradda (hazırda Sankt-Peterburq) yazmışdı. Həmin ərəfədə adı çəkilən musiqiçilər orada səfərdə idilər.

Ə.Əşrəfzadənin dəstəsində mahir qarmonçalan Teyyub Teyyuboglu da çalışmışdır.

Vituoza qarmon ifaçısı Zakir Mirzə usta solist olsa da dövrün tələbinə uyğun olaraq haqqında söhbət açdığımız üçlüklərdə nümunəvi sənət nümayiş etdirmişdir. 1967-ci ildən başlayaraq Z.Mirzə, ustad klarnet ifaçısı Ələkbər Əsgərov (1933-1995) və mahir nağaraçalan Zöhrab Məmmədovla mərhələlərlə fəaliyyətdə olmuşdur. Onlar konsertlərdə və toy şənliklə-

rində maraqlı ifalarla, bədahətən gələn çalğılarla musiqisevərləri sevin-dirmişlər. İfa zamanı onlar həm birlikdə, həm də solo ifalarla möcüzələr yaradırdılar. Yüksək səviyyəyə malik üç nəhəng sənətkarın bir-birinin həvəsinə, bir-birinin sənətinə hörmət əlaməti olaraq sual-cavab, bitkin musiqi çümlələrilə, həm də bahəm elə çalırdılar ki, hər bir ifa yetkin ifa şəklini alırdı. Bunları sözlə ifadə etmək çətindir. Bunu o anları yaşayan, görən, şahid olan və dinləyənlər bilir. Əgər bugünkü texniki avadanlıqlar o zaman olsaydı Z.Mirzə, Ə.Əsgərov, Z.Məmmədov üçlüyünün möcüzəli ifaları qorunub saxlanar və gənc musiqiçilər üçün ustad dərsləri sayıla-bilərdi. Musiqiçilər həmin ifalardan bəhrələnər və çox şey əxz edə bilərdilər. Bədahətən meydana çıxan nadir ifalar həmişə alınmır axı...

Həyatda, cəmiyyətdə, dünyada hər şey sadədən mürəkkəbə, asandan çətinə doğru getdiyi, inkişafın təkamülə yol aldığı kimi 1939-cu ildə Lən-kəranda klarnetçi Nurəddin Qasimov, qarmonçu Mahmud Xaloğlu və na-ğaraçalan Nurəddin Həbibovla yaranan musiqi üçlüyü Azərbaycanda ge-niş intişar taparaq, nəhayət 1970-ci illərdə Zakir Mirzə, Ələkbər Əsgərov və Zöhrab Məmmədov qrupu ilə zirvəyə çatdı.

Z.Mirzə həmçinin məşhur klarnet ifaçıları Bəhrüz Zeynalov (1926-1998), Adil Bayramov (1932-1975), Məhərrəm Zeynalov (1932-2005), Yaşar Həsənov (1937-1997) və Vəli Qədimovla da birlikdə çalışmışdır.

Zakir Mirzə, Adil Bayramov və Tahir Hüseynov üçlüyünün ifasında “Sevinci” və “Bəxtəvəri” oyun havaları 1970-ci ildə radio fonduna qəbul olunaraq səsləndirilmişdir. Melodiyalar Z.Mirzənin bəstələridir. Bu rəqs havaları da o dövrdə çox populyar olmuşdur.

Ələkbər Əsgərov, Hüseyn Həsənov və Zöhrab Məmmədovdan ibarət üçlük də çox məşhur və sevilən idi. Onlar 1968-ci ildən ustad xanəndə Əlibaba Məmmədovun rəhbərlik etdiyi “Hümayun” xalq çalğı alətləri an-samblında çalışırdılar. Konsertlərdə, el şənliklərində bu üçlüyün gözəl, bənzərsiz, virtuoz ifaları olmuşdur. Həmin qrupun ifasında “Qazaxı”, “Natəvanı” və “Zöhrabı” rəqs havaları radio fondunda qorunur və səslən-dirilir.

Qarmon, klarnet və nağaraçalandan ibarət musiqi üçlüyü XX əsr Azər-baycan musiqi mədəniyyətinin yeni təhffəsi, zəngin səhifəsi olaraq xalq musiqimizin inkişafına xidmət etmişdir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Mirzəyev Z. Azərbaycan qarmonu. B.: Adiloğlu, 2005, 159 s.
2. Sadıqov F. Masallı folkloru. B.: Adiloğlu, 2013. 447 s.
3. Rəhmanlı Ə. Azərbaycanda klarnet ifaçılığı sənəti. B.: MBM, 2010, 988 s.
4. Rəhmanlı Ə. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. B.: MBM, 2014, 704 s.

**Ахсан РАХМАНЛЫ
Эльчин НАГИЕВ**

Музыкальное трио, созданное в XX веке

РЕЗЮМЕ

В статье рассказывается о музыкальном трио в азербайджанской музыке. В начале статьи предоставляется информация о различных названиях этого жанра, где существовал мугам, а также о составе мугамного трио в нашей стране и за рубежом. Имеются обширные и подробные сведения о трио (исполнителях на гармонии, кларнете и нагара), созданных в XX веке. Основа исследования – возникновение, становление и развитие музыкального трио в Азербайджане.

Ключевые слова: мугам, музыкальное трио в Азербайджане, исполнители, мелодии

**Ahsan RAHMANLI
Elchin NAGHIYEV**

Musical trio appearing in XXth century

SUMMARY

The article tells about the musical trio in Azerbaijan. It is given information about this genre, also the members of staff of mugham groups in Azerbaijan and other countries. In the article there is large and detailed knowledge because of dealing the musical trio consisting of garmon, clarinet and drum performers appearing in XXth century in Azerbaijan.

Key words: mugham, musical trio in Azerbaijan, performancers, melodies

Rəyçilər: Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,
professor Səadət Abdullayeva;
pedaqoji elmlər doktoru,
professor Fərahim Sadiqov

Lalə HÜSEYNOVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

FƏLƏK - ŞƏRQ XALQLARININ İNANCLARINDA, POEZİYA VƏ MUSIQİSİNDƏ

Açar sözlər: fələk, zərdüştilik, sufilik, fələk musiqi janrı

Bəşəriyyəti daim düşündürən, həyəcanlandırıran əbədi mövzular sırasında tale, qədər, fələk mövzusunun xüsusi yeri və çəkisi vardır. Milli mənsubiyyətindən və dini baxışlarından asılı olmayaraq insan təfəkkürü və təxəyyülü bu mövzuları gündəmdən düşməyə qoymamış, əksinə, bədii yaradıcılığın ən uca zirvəsinə qaldırmışdır. İstər Şərq, istərsə də Qərb ədəbiyyatı və incəsənətində "amansız tale və qədər", "çərxi-fələyin" təcəssümü parlaq və dolğun sənət nümunələri ilə zəngindir. Taleyin, fələyin bilavasitə musiqi obrazından danışarkən yaddaşımız ilk növbədə Qərb musiqisinin məşhur nümunələrini ortaya atır. Alman bəstəkarı L.V.Bethovenin Beşinci simfoniyası (I hissənin əsas mövzusunı obrazlı şəkildə "tale qapını döyür" kimi şərh edirlər), rus bəstəkarı P.İ.Çaykovskinin Altıncı simfoniyasının və yaxud "Qaratoxmaq qadın" operasının, eyni zamanda fransız bəstəkarı C.Bizenin "Karmen" operasındakı narahat, sərt, hətta qəddar simalı tale mövzuları (bu siyahını çox artırmaq olar) Avropa musiqisində, xüsusilə romantizm estetikasında bu mövzuların böyük əhəmiyyətindən xəbər verir.

Əgər sovet musiqişünaslığında bu məfhumların Avropa musiqisində inikası məsələsi müəyyən dərəcədə tədqiqat obyektinə çevrilmişdirsə, Şərq musiqisi ilə bağlı vəziyyət heç də qənaətbəxş olmamış, bu mövzu uzun müddət musiqi elminin diqqətindən kənarda qalmışdır. Halbuki, Yaxın və Orta Şərqin ənənəvi musiqisində, o cümlədən İran, tacik (qismən özbək), əfqan musiqisində hətta *fələk* adlı musiqi janrının canlı və dinamik ənənə kimi mövcudluğu, Türkiyədə "Fələk" uzun havaları, bizim aşiq yaradıcılığında, xalq mahnılarında fələkə müraciətlər bu mövzunun böyük bir məkanda məxsusi rolunu aşkarlayır. Sovet musiqişünaslığında belə biganə münasibətin səbəbini, zənnimizcə, ilk növbədə dövlətin rəhbər tutduğu materialist ideologiyasında və ateizm fəlsəfəsində axtarmaq lazımdır.

Fələyin dünyaya ilk “çıxışı” yalnız 1987-ci ildə III Səmərqənd Beynəlxalq Musiqi Simpoziumunda, yəni sovetlər ölkəsində ideoloji “mülayimləşmə” ilə səciyyələnən aşkarlıq dövründə tacik *falaxonu* (kişi fələk ifaçıları belə adlanır, qadınları isə *falakzan* çağırırlar) Muhəmmədsəfər Murodovun ifasında baş tutmuşdur. Bütün məhdudiyyətlərə rəğmən, bu janr daima xalq arasında sevilmiş, dildən-dilə, nəsil-dən-nəslə ötürülmüşdür.

Bir sıra Şərq xalqlarında geniş kütlələr arasında yayılmış *fələk* (*falak kimi də tələffüz olunur*) son 10 ildə məhz Tacikistanda, milli ənənələrin qorunmasına yönələn irimiqyaslı dövlət proqramı çərçivəsində qədim musiqi janrı və mərasimi kimi təbliğ olunmağa başlanmışdır. Bu isə öz növbəsində çoxsaylı fələk ansambllarının yaranmasını şərtləndirmişdir. Tacikistanın paytaxtı Düşənbə şəhəri hazırda bu janrın öyrənilməsi və tədqiqini ciddi şəkildə həyata keçirən elmi mərkəzə çevrilmişdir.

Fələk – tacik musiqi sənətinin şifahi ənənələr üzərində əsrlər boyu mövcud olan musiqi janrıdır. Fələyin yaşaması ustad-şagird ənənəsinə əsaslandığı üçün onun bəzi növlərini artıq ənənəvi professional musiqi janrına aid etməyə başlamışlar.

2007-ci ildən etibarən hər il oktyabrın 10-nu Tacikistan prezidentinin sərəncamı ilə ölkədə *Fələk* bayramı keçirilir. Ölkə başçısının göstərişinə əsasən, 2003-cü ildə “Fələk” dövlət ansamblı yaradılmışdır. 2004-cü ildən etibarən Düşənbədə vaxtaşırı “Fələk və Mərkəzi Asiya xalqlarının ənənəvi musiqisi” adlı Beynəlxalq Festival və Simpozium keçirilir. Bu tədbirlərə dünyanın istər Şərq, istərsə də Qərb ölkələrindən alimlər dəvət olunur. Bütün bunlar qədim *fələyin* qloballaşan müasir dünyada və daim yeniləşən musiqi mühitində ənənəvi həyatını təmin edən önəmli addımlardır. Bu sətirlərin müəllifinə də 2012-ci ildə Tacikistanın Düşənbə şəhərində keçirilən növbəti IV Fələk Festivalında və Simpoziumunda iştirak etmək nəsim olmuşdur.

Fələk adlı musiqi fenomeninin məğzinə varmaq üçün fələk sözünün və məfhumunun etimologiyasına, tarixi, dini-fəlsəfi, ədəbi köklərinə nəzər salmaq zəruridir.

"Fələk" ərəb sözüdür və hərfi tərcümədə "göy, asiman, ulduz", qədim münəccimlərə görə “heç bir səyyarəyə məxsus olmayan göy təbəqəsi”, məcazi mənada isə “dünya, tale, qədər, qismət, zaman” anlamını verir.

Göy cisimlərinin, ulduzların insan taleyinə birbaşa təsir etməsi inancı – astrolatriya (ulduzlara sitayiş) e.ə. Qədim Misirdə, Babilistanda, Assuriyada böyük vüsət almışdır. Bu baxımdan Zərdüşt təliminin rolu böyük olmuşdur. Allahlar və ruhlar dünyası arasında bir növ rabitə rolunu oynayan Zərdüşt kahinləri ulduzların yerləşmə vəziyyətinə baxaraq gələcəyi və insan talelərini müəyyən etməklə geniş bir məkanda məşhurlaşmış, sonrakı dövrlərdə bu vəzifəni icra edən ayrıca bir zümərəyə çevrilmişlər.

Zərdüştiliyin harada yaranması barədə tarixçilərin fikrində müəyyən ayrışikliksə olsa da (Azərbaycan, İran və ya Əfqanıstan) bu, ilk növbədə Yaxın Şərq ölkələridir və alimlər Zərdüştün əslən Turan ellərindən olduğunu da qeyd edirlər. Məlumdur ki, Zərdüştiliyin yayılmasında Azərbaycan ərazilərində yaşayan Muğ tayfalarına məxsus kahinlərin (ehtimal olunur ki, coğrafi anlayış kimi *Muğan* sözü, bir musiqi janrı kimi isə *muğam* sözü öz etimologiyasını məhz bu tayfaların adından götürür) müstəsna rolu olmuşdur və onlar daha sonra təqiblərə məruz qalaraq başqa ölkələrə üz tutmuş, Avropada maqlar kimi ad çıxartmışlar (bir çox dillərdə cadugər, sehribaz mənasında indi də “maq” sözü işlədilir). Bir sıra alimlər hesab edirlər ki, məhz zərdüştilikdəki astrolatriyanın müxtəlif dinlərdəki astrologiya ilə bağlı qənaətlərə çox böyük təsiri vardır.

Zərdüştiliyə görə, asiman daha qədim zamanlardan şər ruh Əhriman tərəfindən ləkələnənədək bütün göy cisimləri öz orbitində doğru-düzgün hərəkət etmiş və insanlara heç bir xətdər yetirməmişlər. Dünyada şər qüvvə yaranandan sonra isə səma cisimləri orbitini dəyişmiş və nəticədə onların hərəkəti bir sıra hallarda insanlara ziyan verməyə başlamışdır. Belə güman edilir ki, zərdüştilər “çərxi-fələk” deyəndə məhz bu orbitdən sapmış hərəkəti nəzərdə tutmuşlar (7, s. 25).

Akademik Bertelsin qənaətinə görə çərxi-fələk obrazı bütün İran xalqlarının bədii yaradıcılığında çox qədimdən mövcud olmuş və öz kökləri ilə zərdüştiliklə bağlıdır. Professor F.Əzizi isə belə bir ehtimal irəli sürür ki, *fələk* musiqi janrının islamaqədərki adı o dövrdə sadə mahnı formasına işarə edən və geniş yayılmış *tronak*, daha sonra isə poetik janr kimi tanınan *rübai* olmuşdur (9, s. 79). Güman etmək olar ki, bir çox ərəb sözləri kimi, fələk sözü də istər farsdilli, istərsə də türkdilli xalqların dilinə üzvü şəkildə təxminən VIII-IX əsrlərdə, yəni elm və mədəniyyət dilinin ərəbləşməsi prosesində daxil olmuşdur. Digər tərəfdən, onu da qeyd etmək lazımdır ki, elə İslamın yarandığı Ərəbistan əhlinə də tale, qədr, fələk anlayışları əzəldən yaxşı bəlli idi. Professor M.Piatrovskinin «Ислам и судьба» kitabında (“İslam və tale”) yazdığı kimi, “taleyi ərəbistanlılar da onların bütün əməllərini və həyat yolunu müəyyənləşdirən fəvqəlfəvə kimi qəbul etmiş, insanların və xalqların onun qarşısında tam acizliyinə və gücsüzlüyünə inanmış və bu, onların dünyagörüşünün ən səciyyəvi cəhətlərindən birinə çevrilmişdir. (...) Lakin İslam insanın fəvqəlfəvə ilə münasibətlərinə və davranışına yeni məna gətirdi – taleyi daha qüdrətli, daha ədalətli və daha rəhmdil olan Allah əvəz etdi” (12, s. 93). İslam buyurur ki, insan həyatında baş verənlər yalnız Allahın iradəsilədir: nə ulduzların hərəkəti, nə də başqa bir qüvvə ona təsir göstərmək iqtidarında deyil. İnsanların uğurları kimi, düşər olduğu xoşagəlməz hallar da, ya onların əməllərinin nəticəsi, ya da imtahan ünsürüdür.

Müsəlmanların müqəddəs kitabı olan Quranda iki yerdə rast gəlinən fələk sözünün mənası da Quran bilicilərinin və təfsirçilərinin fikrinə görə göy cisimlərinin hərəkət etdiyi orbit, yəni astronomik anlayış kimi başa düşülməlidir. Əl-Ənbiya surəsinin 33-cü ayəsində oxuyuruq: “Gecəni, gündüzü, günəşi yaradan Odur. Fələyin cərxı ilə üzür bunların hamısı”. Yasin surəsinin 40-cı ayəsində isə belə yazılıb: “Aya çatıb yetişə bilməz günəş. Gündüzü də ötüb keçə bilməz gecə. Fələyin cərxı ilə üzür bunların hamısı” (7, s. 25). Ehtimal etmək olar ki, burada “fələyin cərxı” ifadəsi həm də bu sözün digər məna çalarını – zamanın labüd və qarşısızalmaz axını anlamını verir.

Qeyd edək ki, yuxarıdakı Quran ayələrində fələk sözü işlədilsə də, cərx sözü artıq dilimizə tərcümədən yaranıb. Cərx fars sözüdür və Quranda işlədilmir. Zənnimizcə, cərxı-fələk ifadəsi ilk növbədə zəngin Şərq poeziyasının, yəni ərəb və fars sözlərini təbii şəkildə bir-birinə qovuşdurub uzlaşdırmış klassik Şərq ədəbi təfəkkürünün bir təzahürüdür.

İslamın qərarlaşması heç də fələk obrazını gündəmdən və insanların şüurundan çıxarmadı. Məlumdur ki, Məhəmməd Peyğəmbərin vəfatından sonra İslamın fəvqündə iki asketik təriqət – zühəd və təsəvvüf yarandı. Fələk, tale zahid şairlərin dünya görüşünün mərkəzinə keçdi və bəzən ona inam hətta Yaradana inamı üstələdi (ortodoksal dindarlar bir çox hallarda bunu kafirlik əlaməti hesab etdilər). Zühədin davamı kimi qavranılan təsəvvüf fəlsəfəsində və poeziyasında da fələk qarşısızalmaz və dəhşətli qüvvə olaraq üzə çıxdı. Bir sıra klassik Orta əsr şairləri “Fələknamələr” yazır (1301-ci ildə türk şairi Gülşəhri tərəfindən belə bir əsərin yazılması tarixə bəllidir), bəzi məsnəvilərdə isə “Fələkdən şikayət” adlı ayrıca hissələr yaranırdı. XII əsrdə hətta Şirvanşahlar sarayında əsl adı Məhəmməd olan və özünə Fələki Şirvani təxəllüsü seçmiş şair yaşayıb-yaratmış, öz dövründə münəccim kimi məşhurlaşmışdı. Ümumiyyətlə, bəzi dəqiq elm sahələrini əsaslı şəkildə mənimsəmiş bir çox Orta əsr şair-mütəfəkkirlərinin fəal şəkildə nücum elmi və münəccimliklə məşğul olması da (din xadimlərinin təzyiqlərinə baxmayaraq) o dövrün səciyyəvi cəhətlərindən biridir.

Klassik Şərq poeziyasında fələk zalım, etibarsız və qəddardır. O sevgililəri bir-birindən ayırır, insanları dərddə salır, taleləri alt-üst edir. Fələk ilk növbədə qınaq, qarğış və şikayət obyektidir. Orta əsrlərdən üzə bu yana Klassik Şərq, o cümlədən, Azərbaycan poeziyasında fələkdən şikayət günümüzə qədər gəlib çatmışdır. Ömər Xəyyam, Nizami Gəncəvi, Cəlaləddin Rumi, Əbdürrəhman Cami, Əlişir Nəvai, İmadəddin Nəsimi, Şah İsmayıl Xətai, Məhəmməd Füzuli, Seyid Əzim Şirvani, Əliqə Vahid və başqa qüdrətli söz sənəqlərinin misralarında buna çoxsaylı misallar tapmaq mümkündür:

Ey fələk, xəsisə izzət verirsen
Ev, hamam, dəyirman- sərvət verirsen
Sənin tək fələyə tüpürmək gərək
Azad insanlara zillət verirsen.

Ömər Xəyyam (5, s. 20)

Fələk qıvrılıbdır sanki əjdaha,
Daima hazırdir bizi udmağa.
Olmuşuq əlində çərxin giriftar
Əşdaha kamından çıxmaqımı olar?
Hər kəsə vurmuşdur fələk bir yara
Hələ bir kimsəyə qılmamış çara.
Heç kəs olmamışdır zülmündən xilas,
Dağını görməyən sinə tapılmaz!
Əbdürrəhman Cami. Fələkdən şikayət (1, s. 276)

Fələk ayırdı məni cövr ilə cananımdan,
Həzər etməzmi əcəb naləvü əfğanımdan?
Oda yandırmasa gər şölə ilə nöh fələki,
Nə bitər atəşi-ahi-dilisuzanımdan?
Məhəmməd Füzuli (3, s. 203)

Möhnətindəm daima halım pərişandır, fələk!
Dəmbədəm aləm ləbindən içdiyim qandır, fələk!
Bu nə sevdadır edirsən, ona kim razı olub?
Verdiyin dərdü bəladır, aldığı candır, fələk!
Kazım ağa Salik (6, s. 44))

Nə yaxşı günlər idi kim, səninlə munis idim,
Zəmanə indi edib sinə dağlı lalə məni.
Vüsələ yetməyibən zarü Natəvan qaldım,
Edib fələk yenə də həsrət o məhcəmalə məni.
Xurşud Banu Natəvan (6, s. 224)

Ey fələk, zülmün əyandır, bu necə dövrü-zəmandır,
Ki, işim ahu-fəğandır, məni yandırma amandır,
Mirzə Ələkbər Sabir (4, s. 82)

Fələk salıbdı mənü yüz cəfayə qürbətdə,
Gərəkdi səbr eyləmək hər bəlayə qürbətdə.

Zalım fələk qoyarmı səni vəslə yetməyə,
Çox da o can alan, o gözəl can sevir səni

Əliağa Vahid (2)

Fələyə belə münasibəti dilimizdə daim işlənən “sən saydığını say, gör fələk nə sayır”, “fələyə bel bağlama, fələk quyu qazandır” kimi atalar sözlərində də müşahidə edirik.

Şərq poeziyasında vəsf olunan şərabdan meyxəşluq da fələyi “unutmağın” bir vasitəsidir:

Bizə qəsd eyləyir bu zalım fələk,
Gəl çıxmaq çəməyə, al şərab içək.
Çox çəkməz, göyərər torpağımızdan
Yaşıl çəmənlərdə əlvən gül-çiçək.

(8, s. 37)

Bu fələk heç kəsə sirrini açmaz,
Sitəmlə öldürmüş min Mahmud – Ayaz.
Ömür bir dəfədir, gül rəngli mey iç,
Dünyadan gedənlər bir də qayıtmaz.

Ömər Xəyyam (8, s. 20)

Bütün deyilənlərin işığında, musiqi, poetik təfəkkür və dini-fəlsəfi baxışların üzvi qovuşduğu münbit bədii yaradıcılıq mühitində şikayət dolu *fələki nəğmələrinin*, *fələk* adlı musiqili-poetik janrın meydana gəlib formalaşması təbii ki, təəccüb doğurmur.

Hazırda bu janrın yayılma məkanı İran, Tacikistan, Əfqanıstan, habelə kürdlərin yaşadıkları ərazilər hesab olunur. F.Əzizinin “fələk, yalnız farsdilli xalqların yaradıcılıq məhsulu olmuş və ancaq farsca oxunmuşdur” (9, s. 81) tezisini isə bizim ortaya qoyduğumuz türkcə oxunan məşhur “Fələk” uzun havaları (özbək dilində buna bənzər nümunələr “yovvoylo” adlanır) əsaslı şəkildə təkzib edir.

Tacikistanın özündə bu janr daha çox dağlıq ərazilərdə – Qulyab (*fələki kulobi*) və Pamirdə (*fələki pomiri*) geniş yayılmışdır. Taciklərin özlərindən eşitdiyimizə görə, makom sənəti ilə müqayisədə bu janr sadə xalq arasında daha çox sevilir. Təsədüfi deyil ki, bu janr müxtəlif mərasimlərin də (xüsusilə matəm) tərkibində yer alıb.

Fələyin ifası üçün ucadan oxuma, səsdə hayqırtı elementləri səciyyəvidir. İfa olunan mahnıların mətni rübailərdən, bəzən də içtimai-fəlsəfi məzmunlu dübeytilərdən ibarət olur. İfaçılar fələyi var qüvvələri ilə, zil səslə oxuyurlar ki, səsləri səmaya ucalsın, faciələrinin xəbəri Tanrıya çat-sın.

Lakin fələk termininin sırf musiqi janrı mənasında başa düşülməsi onun mahiyyətini kiçildir. Muğam kimi fələk də ilk növbədə məxsusi, fərqli bir dünyagörüşü, dünyadərki, musiqi təfəkkürü prinsipidir ki, özünü musiqi dilinin bütün üsurlərində (məqam, intonasiya, melodiya, metroritm) büruzə verir. Geniş mənada fələk adı altında Tacikistanda ümumiyyətlə, metrik əsası olmayan, sərbəst vəznli, improvizasiya üslubunda musiqi nəzərdə tutulur. Hətta silsiləvi dini mərasimlərdə – Maddoxlarda ifa edilən sərbəst improvizasiyalı hissələr də (Ü.Hacıbəylinin təbirincə onları “bəhrsiz havalar” adlandırmaq olar) fələk adlanır. Maraqlıdır ki, fələyin belə dərki Əfqanıstanda da müşahidə edilir. İstər-istəməz Azərbaycan musiqisində muğam anlayışı ilə analogiya yaranır. Muğam dəstgahlarının tərkibinə istər bəhrli, istər bəhrsiz, istərsə də qarışıq bəhrli havaların üzvi şəkildə daxil olmasına baxmayaraq, muğam dedikdə, ilk növbədə bəhrsiz hava, yəni S.Bağirovanın ifadə etdiyi kimi, “müntəzəm vurğudan məhrum musiqi nitqi” nəzərdə tutulur (13, s. 118). Bu baxımdan Tacikistanın Qulyab bölgəsində intişar tapmış Dəşti fələyi böyük maraq doğurur və musiqidə fələk fenomeninə həsr olunacaq növbəti məqaləmizdə bu barədə müfəssəl araşdırmalarımız öz əksini tapacaq.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

Azərbaycan dilində:

1. Əbdürrəhman Cami. Seçilmiş əsərləri (Yusif və Züleyxa, tərcümə: Mübariz Əlizadə). B.: Öndər, 2004, 320 s.
2. Əliağa Vahid. Qezəllər. <http://ru.qezel.net/>
3. Məhəmməd Füzuli. Leyli və Məcnun. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1999.
4. Mirzə Ələkbər Sabir. Hophopnamə. İki cildə, I cild. B.: Şərq-Qərb, 2004, 384 s.
5. Ömər Xəyyam. Rübailər. Tərcümə: Mir Mehdi Seyidzadə. B.: Lider, 2004, 104 s.
6. XIX əsr Azərbaycan şeiri antologiyası. B.: Şərq-Qərb, 2005, 424 s.
7. Sadıqlı V. Fələk və çərxi-fələk anlayışları haqqında fraqmental qeydlər. Dövlət və Din ictimai fikir toplusu. B.: 2011, №3, s. 24-29.
8. Ömər Xəyyam. Rübailər. <http://elibrary.bsu.az/kis/1622.pdf>

Rus dilində:

9. Азизи Ф.А. Маком и Фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков. Душанбе: Адиб, 2009, 398 с.
10. Аскетизм и мистицизм в Исламе. В интернет сайте «Ислам. Основы культуры и мировоззрения». http://ethno.ru/cntnt/asketizm_i2.html

11. Джумаев А.Б. Ислам и музыка. // Журн. «Музыкальная Академия». М.: 1992, №3, с. 28.
12. Пиотровский М.Б. Ислам и Судьба. // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: 1994, с. 92-97
13. Челебиев Ф. Об исполнительских версиях мугама. // Журн. "Konservatoriya", № 3-4, 2009, с. 114-122.

Лала ГУСЕЙНОВА

**Фалак - в религиозных верованиях,
поэзии и в музыке народов Востока**

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена феномену «фалак», получившему широкое отражение в религиозных верованиях, в поэзии и в музыке различных восточных народов. Арабское слово «фелек» – дословно означающее «небо», «небосвод», издревле на Востоке воспринималось и как олицетворение рока, судьба, фортуны. Корни этого явления – в народных преданиях и суевериях, которые прочно утвердились в древней мифологии, органично вошли в поэзию и в музыку.

Ключевые слова: фалак, зороастризм, суфизм, музыкальный жанр фалак.

Lala HUSEYNOVA

Falak–in religious beliefs, poetry and music of Eastern peoples

SUMMARY

This article is devoted to the phenomenon Falak, which is widely reflected in religious beliefs, in the poetry and music of various Eastern nations. The Arabic word "Felek", literally meaning the sky, the firmament, was perceived as the embodiment of fate, destiny, and fortune at the ancient East. The roots of this phenomenon are in the folk tales and superstitions that are firmly rooted in ancient mythology and in religious beliefs and have naturally entered into poetry and music.

Key words: Falak, zoroastrianism, sufism, music genre Falak.

Rəyçilər: professor Ceyran Mahmudova;
dosent Abbasqulu Nəcəfzadə.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1 (27)

Bakı – 2015

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:	Afər Fəttahova
Texniki redaktor:	Ülvi Arif
Dizaynerlər:	Ceyhun Əliyev, İradə Əhmədova
Operator:	Gülnar Rzayeva
Korrektor:	Fazilə Nəbiyeva

Yığılmağa verilmişdir: 11.02.2014

Çapa imzalanmışdır: 28.03.2014

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 547

“MBM” mətbəəsində çap olunmuşdur.