

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 1

yanvar-fevral

Bakı – 2009

TƏSİSÇİ:
AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyası

REDAKSIYA HEYƏTİ:

Siyavuş Kərimi
Vasim Məmmədəliyev
Zəmfira Səfərova
Rəna Məmmədova
Akif Quliyev
Vaqif Əbdülqasimov (baş redaktor)
Firudin Qurbansoy (məsul katib)
Abbasqulu Nəjəfzadə (redaktor)

**«Konservatoriya» elmi curnalı ildə 6 dəfə (iki aydın bir) nəşr edilir. Dər-
gidə AZƏRBAYCAN , İngilis, Rus və başqa dillərdə məqalələr dərij olunur.**

Materialların dəqiqliyinə və məzmununa görə curnalın redaksiya heyəti məsuliyyət daşımır. Müəlliflərin mövqeyi ilə redaksiyanın fikri üst-üstə düşməyə bilər.

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

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

Ön söz

Siyavuş KƏRİMİ

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru,
xalq artisti, professor*

**AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI
VƏ MUSİQİ ELMİMİZİN YENİ DƏRGİSİ**

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixi çox qədimdir. Bu mədəniyyətin elmi təsbiti isə orta əsrlərə təsadüf edir. Çox qüdrətli alimlərimiz urməvilər, marağayilər, təbrizilər, şirvanilər, qarabağilər musiqi elmimizin möhkəm özüllərini quraraq üzərində əzəmətli, möhtəşəm binasını ucaltmışlar. Böyük Üzeyir Hacıbəylinin təşəbbüsüylə yaradılan Azərbaycanda Konservatoriya qurumu musiqi elmimizin sürətli inkişafına, musişqiçilərimizin cahanşümul keyfiyyətlərini üzə çıxarmasına böyük təkan oldu.

Milli muğam, xalq musiqisi, rəqs, aşıq musiqisi folklor nümunələri toplanmış, dünya şöhrətli bəstəkarlarımız, xanəndə, müğənni və instrumental ifaçılarımız meydana gəlmişdir. Konservatoriyanın əhatə etdiyi mövzular çox genişlənmiş yeni ali məktəbin yaranma zərurəti meydana çıxmışdı. Belə bir missiya öz həllini tezliklə tapdı.

Ümummilli liderimiz **Heydər Əliyev** mənim Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru təyin olunmağım haqqında Bakı şəhəri, 10 avqust 2001-ci il tarixli sərəncam verdi və biz işə başladıq. Ətrafımıza milli musiqimizin və musiqi elmimizin cəfəkeşlərini topladıq.

İndi Azərbaycan Milli Konservatoriyasında 2 fakültə fəaliyyət göstərir: «İfaçılıq» və «Tarix-nəzəriyyə».

Bu fakültələrin nəzdində 8 kafedra vardır: Xalq çalğı alətləri, xalq çalğı alətləri orkestrləşdirilməsi və dirijorluğu, milli musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi, musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi, instrumental muğam, solo oxuma (Xanəndə), ümumi fortepiano, ictimai fənlər.

Milli Konservatoriya aşağıdakı ixtisaslar üzrə mütəxəssislər hazırlayır: Xalq çalğı alətləri ifaçılığı – tar, kamança, qanun, balaban, zərb ixtisasları üzrə ifaçı və müəllim; musiqişünaslıq peşəsi üzrə tədqiqatçı və müəllim; dirijorluq peşəsi üzrə xalq çalğı alətləri və digər orkestrlər üçün dirijor və müəllim; solo oxuma – muğam, vokal folklor nümunələri üzrə ifaçı və müəllim, Azərbaycan Milli Konservatoriyasında təhsil 2 pilləlidir: bakalavr (4 illik) və magistr (2 illik).

Milli Konservatoriyada əyani formada Aspirantura mövcuddur. Aspiranturada Musiqi sənəti – 17 00 02 (musiqişünaslar üçün), assistent-stajor (ifaçılar üçün) ixtisasları üzrə hər il qəbul keçirilir. Musiqişünaslar 3 il müddətində dissertasiya işi yazırlar. Onlar dissertasiya müdafiəsindən sənətsünaslıq namizədi adı alırlar.

Assistent-stajorlar 3 il məşğələlər keçirlər. Yekunda geniş konsert proqramı ilə çıxış edirlər. Onlar ifaçılıq üzrə aspirantura diplomu alırlar.

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professor və müəllim heyəti görkəmli xalq çalğı alətləri üzrə ifaçılardan, peşəkar dirijor, vokalçı (xanəndə) mütəxəssislərdən, musiqişünas və ictimai fənlər sahəsində tanınmış alimlərdən ibarətdir. Bu tərkibdə 20-dən çox xalq və əməkdar artist, 5 doktor, 25 professor, 20-dən artıq dosent vardır.

Azərbaycan Milli Konservatoriyası Zaqafqaziyada yeganə ali məktəbdir ki, Avropanın İncəsənət Universitetləri Liqası olan YUNESKO-nun ELYA təşkilatının, və Türkiyənin Yüksək Öyrətim Kurumu olan – YÖK-ün üzvüdür.

Milli Konservatoriyada 2 elmi-tədqiqat laboratoriya – «Milli musiqinin tədqiqi» və «Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi» fəaliyyət göstərir.

«Milli musiqinin tədqiqi» elmi-tədqiqat laboratoriyası elmi araşdırmalarla məşğul olur, müxtəlif formalı konfrans və simpoziumlarda iştirak edir, tədqiqat əsərləri yazırlar.

«Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi» elmi-tədqiqat laboratoriyası isə Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin diapazon etibarilə səslənməsində çatışmayan zəruri milli musiqi alətlərimizin yeni formalarını yaradır və rekonstruksiya edir. Bu günümüzə kimi bu mənada laboratoriya yeni alətlər – bəm kamança, bas, tenor, pikkolo balabanları əldə etmişdir. Hal-hazırda bu alətlər xalq çalğı alətləri orkestrlərində istifadə olunaraq həyata vəsiqə almışdır. Bununla bərabər, indi bu elmi laboratoriya bas santur, gavdum, xromatik laquti və kos alətinin rekonstruksiya edərək onun yeni formalarını yaradır.

Azərbaycan Milli Konservatoriyasında təhsil ödənişli və ödənişsiz formada mövcuddur.

Bir mütəxəssis kimi təhsildə püxtələşən tələbələr məktəbin və məktəbdən kənar tədbirlərində fəal iştirak edirlər. Konservatoriyanın yetişdirmələrinin səsləri xarici ölkələrdən – Fransa, ABŞ, Kanada, Almaniya, Türkiyə, İran və bu kimi digər ölkələrdən gəlir. Onlardan bəziləri YUNESKO-nun xeyli tədbirlərində yaxından iştirak etməklə muğam sənətini beynəlxalq aləmdə çox yüksək səviyyədə təfsir etmiş və etməkdədirlər. Belə xanəndələrin fəaliyyəti sayəsində 2005-ci ildə YUNESKO-nun xətti ilə Azərbaycan muğam sənəti, digər xalqların muğam yönlü janrları içərisində əsas janr kimi təsdiq olunmuşdur.

İnsan göz açıb dünyanın gözəlliyinə görür. Gördüyü gözəlliyin səbəbini öyrənməyə çalışır. Öyrəndikcə yeni-yeni kitablara, internet saytlarına müraciət edir. Bu biliklər yüzilliklər boyu zəka nəhənglərinin yaradıb nəsil-nəsil ötürdüyü miras kimi elmi əsərlərə köçərək çağdaşlarımızın malına çevrilib.

«Beşikdən qəbrədək öyrənin» – hikməti, «yüz il yaşa, yüz il öyrən» təklifi hamımıza günü-gündən artan informasiya okeanında ən gərəklini seçməyə ən bacibi götürməyə sövq edir.

Doqquz il öncə yaranmış konservatoriyamız milli özüllü musiqi elmimizi daha da inkişaf etdirmək və sərhədlərini genişləndirmək üçün «Konservatoriya» adlı elmi jurnalın nəşrinə başlayıb. Əlinizdə tutduğunuz jurnalımızın ilk sayı musiqi elmimizin çağdaş vəziyyətini əks etdirir. Milli musiqimizi, musiqi elmimizi daha da inkişaf etdirmək, bu sahədə təbliğ, təşviq və tədris işlərini yaxşılaşdırmaq, elmi səviyyəni yüksəltmək əsas məqsəddir. İnanıram ki, jurnalımız elmi ictimaiyyət tərəfindən rəğbətlə qarşılanacaq, uzunömürlü olacaq.

Üzeyirbəşünaslıq

Fəttah XALIQZADƏ

*Снятицнаслыг намизяди,
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosentii*

**ÜZEYİR HACIBƏYLİ VƏ FOLKLOR MUSIQİSİ
(problemin qoyuluşuna dair)**

Müqəddimə. Dahi bəstəkar, musiqişünas-alim, görkəmli ədib və publisist, pedaqoq, mütərəqqi maarifçi və ictimai xadim Üzeyir Hacıbəyli təkcə Azərbaycan musiqi sənəti sahəsində deyil, bütövlükdə milli mədəniyyətin coşğun inkişafında da həmçinin misilsiz tarixi xidmətlər göstərmişdir. Böyük sənətkar özünün ali məqsədlərinə nail olmaqdan ötrü doğma xalqının dili, tarixi, etnoqrafiyasından, klassik və ağız ədəbiyyatından, xüsusilə də, zəngin musiqi xəzinəsindən həmişə məharətlə bəhrələnmişdir. Ü.Hacıbəyli xalqdan aldığı öz xalqına daha nəfis şəkildə qaytarmış, onun maariflənməsin və tərəqqisi yolunda, mədəni millətlər sırasına çıxması üçün bütün ömrünü və yaradıcılıq ezmmini sərf etmişdir.

Ü.Hacıbəylinin milli musiqi sənətinin keçmişi ilə möhkəm bağlılığı, digər tərəfdən də, ölməz əsərlərinin öz xalqına doğmalığı hər kəsə gün kimi aydındır. Lakin bu məqalənin başlığı üçün məhz "folklor musiqisinin" seçilməsində müəyyən bir məqsəd vardır.

Məsələ ondadır ki, Azərbaycanın musiqi reallıqlarında və xüsusən də, böyük musiqi nəzəriyyəçisinin məşhur elmi-tədqiqat əsərinin kontekstində "xalq musiqisi" – "xalqın musiqisi", yəni "milli musiqi" kimi şərh edilir və bu səbəbdən həmin anlayış şifahi ənənəli peşəkar sənəti də özündə ehtiva edə bilir. Başqa sözlə, Azərbaycan dilindəki bu deyim özünün ikibaşlı və ya ikili mənası ilə (həm folklor, həm də şifahi peşəkar musiqi) özünün başqa dillərdəki qarşılıqlarından fərqlənir: *halk musiksi* (türk), *народная музыка* (rus), *népzene* (macar), *folk music* (ingilis), *Volk Musik* (alman) və s. Azərbaycan versiyasının ikili məzmunundan qaçmaq üçün hazırkı məqalənin başlığında "folklor musiqisi" anlayışı verilmişdir.

Üzeyir Hacıbəylinin rəngarəng yaradıcılıq fəaliyyətində folklor musiqisi aləminin tutduğu yeri və əhəmiyyəti müəyyən etməkdən ötrü xəyalımızda "dairələr dairəsini" cızıb ümumidən xüsusiyə doğru hərəkət edək. Başqa sözlə, bəstəkar və musiqişünasın geniş miqyaslı maarifçilik fəaliyyətindən bədii və musiqi yaradıcılığını, ölməz musiqi əsərlərindən Avropa və Şərq (Azərbaycan) komponentlərini, sonuncunun daxilində isə professional və xalq musiqi yaradıcılığı kimi qolları seçib ayırısaq, ən kiçik dairənin bir hissəsinə gəlib çatmaq olar. Dairələr get-gedə daraldıqca, folklor musiqisi bölümü həcm və kəmiyyətcə kiçik

görünsə də, əhəmiyyətə böyük bir məna kəsb edər. Və biz dərinləşdikcə dərinləşən, genişləndikcə genişlənən ucsuz-bucaqsız bir dəryaya daxil olarıq.

Zira, həm şifahi, həm də yazılı ənənələrə dayanan musiqi yaradıcılığının bünövrəsində də elə folklor dayanır və özündə yüzilliklərlə deyil, minilliklərlə ölçülən tarixi musiqi qatlarını cəmləşdirir. İkincisi, qədim folklorun sinkretik təbiətini nəzərə alsaq, o zamanlar musiqi ilə ayrılmaz vəhdətdə olmuş (və arxaik tiplərdə yenə də vəhdətdə olan) qonşu sənət sahələrini də öyrənməli olacağıq (söz, şeir, rəqs, oyun, mərasim, tamaşa və s.). Nəhayət, bu aləmə Üzeyir bəyin mövqeyindən yanaşsaq, milli folklorumuzun uzaq üfüqlərində açılan ecazkar mənzərə də bizi bu mövzunu öyrənməyə sövq edəcəkdir, sözsüz. Unudulmaz bəstəkar və musiqişünasın şifahi ənənəli peşəkar musiqimizə, xüsusən də, muğam sənətinə nisbətən folklor araşdırmalarına bir o qədər də çox vaxtı qalmasa da, böyük sənətkarın dərin düşüncələri, fəhm və hissiyyəti ilə sezdiyi incə mətləblər onun elmi və musiqi yaradıcılığında, ayrı-ayrı fikir və mülahizələrində gələcək nəsillərə qiymətli bir miras qaldı. Bu miras isə məcazi mənada desək, aysberqi xatırladır – az bir hissəsi suyun üzündə qalan, ondan yeddi qat böyük olan hissəsi isə okeana qər qərq olan nəhəng bir aysberqi!

Bu qeyri-adi təşbehlər (dərya və aysberq) belə Üzeyir bəyin dərin musiqişünaslıq təfəkkürünü və folklor barədə qiymətli kəlamlarını ifadə etməkdə acizdir. Məcəzi sözlərdə heç bir mübaligəyə yol verilmədiyinə əmin olmaq üçün bircə aforistik fikri xatırlatsaq yetər.

Dahi bəstəkar xalq musiqi sənətinin ən böyük yaradıcısı, istehlakçısı və tənqidçisi hesab edirdi. Rus klassik musiqisini banisi M.İ. Qlinkanın xalqın roluna dair məşhur sözləri bəstəkarlıq sənətinin xalq musiqisinə əsaslandığını vurğulayırsa, Ü. Hacıbəyli həm də kütlələrin folklor yaradıcılığında istehlakçı və tənqidçi kimi yaxından iştirakını qeyd edir ki, bu cəhətin tam şəkildə açıqlanması üçün sanballı tədqiqatlara ehtiyac vardır.

Erkən musiqi təssürratları. Üzeyir Hacıbəylinin uşaqlıq və yeniyetmə çağlarına edəcəyimiz qısa ekskurs mövzudan bir qədər yayınma kimi görünə bilər. Lakin bizi buna sövq edən dahi sənətkarın musiqi dünyagörüşünü inkişaf etdirmiş mühüm bir amildir.

Həyatının Şuşa və Qori dövrlərində bəstəkarın şəxsiyyətinə xas olan ən yaxşı keyfiyyətlər (ciddilik və yumor hissi, milli köklərə bağlılıq və Qərb mədəniyyətinə həvəs, bədii və elmi yaradıcılığa güclü meyl və s.) artıq özünü qabarıq şəkildə büruzə vermişdi.

Füsunkar Qarabağın baş tacı, bütün Qafqazı xanəndə və sazəndələrlə təmin etmiş, musiqi, şair və sənət ocağı Şuşanın ab-havası, musiqi məktəbləri və ariflər məclisi, xüsusən də, Xan qızı Natavanın başçılıq etdiyi “Məclisi-üns” dərin zəkali balaca Üzeyirin əqli və musiqi qabiliyyətinin üzə çıxmasında müstəsna rol oynamışdı. Onun musiqiyə böyük həvəsi dayısı Ağalar bəy Əliverdiyevdən muğam və təsnifləri öyrənməsi, 1898-ci ildə “Xandəmirov klubu”nun binasında “Məcnun Leylinin məzarı üstündə” musiqili tamaşasına heyranlıqla baxması uşaqlıq dövrünün ən parlaq bədii təssürratlarından idi.

Üzeyirin folklorla və sənətə bəslədiyi fəal münasibətini bir nağıl məcmuəsindən də görə bilərik. «Bu, məktəb şagirdi Üzeyir tərəfindən toplanmış kiçik xalq nağıllarının əl ilə yazılıb kitabça şəklində tərtib edilmiş bir məcmuədir. Kitabçanın naxışlı üz qabığı və içindəki şəkillər də Üzeyir tərəfindən çəkilmişdir» (12, 8).

Bütün bunları yada salmaqla, Üzeyirin doğma Şuşada sözün geniş mənasında nə qədər gözəl məktəb keçdiyini, incəsənətə və xalq yaradıcılığına qarşı sönməz məhəbbət bəslədiyini təsəvvür etmək heç də çətin olmaz.

Azərbaycan musiqisi və mədəniyyəti ilə əhatə olunmuş gənc 1899-cu ildən Qori müəllimlər Seminariyasında tamam başqa bir mühitə düşür və özü üçün yeni olan bir mədəniyyəti – Qərb musiqisini həvəslə öyrənməyə başlayır. Bu barədə o, bir arxiv sənədində yazırdı: “Mən seminariyada skripkada, violonçeldə və nəfəsli alətlərdə çalmağı öyrəndim” (12, 9). Ə.Terequlov xatırlayır ki, “Qarabağdan gəlmiş, bu vaxtadək Avropa nəğmə və musiqisini eşitməmiş Ü.Hacıbəylinin bir-iki dərstdən sonra birdən-birə bunları mənimsəməsi, “ikinci” və “üçüncü” səslə oxumağı bacarması bizi təəccübləndirdi. Şərq musiqi və nəğmə məsələlərində bizim yoldaşlar arasında misilsiz avtoritet, tənqidçi və icraçı usta Üzeyir idi” (12, 9).

Həssas musiqi qavrayışına malik Ü.Hacıbəyli Qərb musiqisinə nə qədər böyük həvəs göstərsə də, Qori seminariyasında oxuduğu təhsil illərində doğma el havalarını heç vaxt unutmur, onları asudə vaxtlarda zövqlə oxuyur, habelə Avropa not sistemi ilə yazıya almaqla da məşğul olurdu. Bütün bu və başqa bioqrafik məlumatlar geniş mülahizələr üçün zəngin bir mənbə sayılır. Gəlin, yalnız bir məsələdən qısaca bəhs edək.

Bizə elə gəlir ki, gənc istedad sahibinin qəlbinə və şüuruna hakim kəsilmiş Qərb və Şərq musiqi mədəniyyətləri onu müqayisəli təhlillər aparmağa vadar etməyə bilməzdi və bu istiqamətdəki dərin düşüncələr gələcək bəstəkarın və musiqişünasın taleyində əvəzsiz rol oynamışdı.

Müxtəlif mədəniyyətləri həvəslə öyrənən Üzeyir bəy müstəqil olaraq etnomusiqişünaslıq təfəkkürünü meydana gətirib inkişaf etdirməli idi. Axı, 1950-ci ildən Yakop Kunst tərəfindən “ethnomusicology” kimi adlandırılacaq yeni elm sahəsinə əvvəlki mərhələdə “müqayisəli musiqişünaslıq” deyilirdi və həmin metod indiyə qədər geniş tətbiq olunmaqdadır. Elə Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərində də müqayisəli təhlillərə əhəmiyyətli yer verilmişdir. Eyni zamanda çox böyük bir ehtimalla fərz etmək olar ki, onların daha böyük qismi yazıya alınmadığından nəhəng “aysberqin” alt hissəsini təşkil etmişdi.

Tarixi dövrün musiqi təmayülləri. Üzeyir Hacıbəylinin nəhəng yaradıcılıq fəaliyyəti XX əsrin ilk yarısına təsadüf etmiş və dövrün bədii-musiqi təmayülləri axarında davam etmişdir. Doğma xalqının mədəniyyətini müasir tələblər səviyyəsində inkişaf etdirmək üçün o, ilk növbədə zəngin milli mədəniyyətə, xalq və professional musiqi ənənələrinə dərinlən yiyələnən, çoxşaxəli folklor yaradıcılığının tükənməz çeşməsindən layiqincə bəhrələnməli idi. Özünün parlaq və misilsiz istedadını hər sahədə, xüsusilə musiqi, ədəbiyyat, teatr, pedaqogika, elm və başqa istiqamətlərdə büruzə versə də,

Üzeyir Hacıbəylinin adı xalqın və bəşəriyyətin tarixinə ilk növbədə dahi bəstəkar kimi daxil oldu. Sənətkarın taleyinə yazılmış başlıca missiya da elə ilk növbədə musiqi yaradıcılığı ilə bağlı idi. Bu mürəkkəb və şərəfli vəzifənin gerçəkləşdirilməsi bir çox müqəddəm şərtlərdən və həyatın tələb etdiyi çoxcəhətli fəaliyyət proqramının müəyyən edilməsindən asılı idi.

Bəstəkar dövrünün həm mühafizəkar, həm də nihilist kimi yanlış təmayüllərinə qarşı cəsarətlə çıxaraq, musiqi sənətində Qərb və Şərq (Azərbaycan) mədəniyyətlərinin üzvi sintezi məsələsini nəinki uzaqgörənliklə irəli sürdü (bu vəzifə qonşu müsəlman ölkələrində də gündəmə gəlmişdi), həm də onu şəxsi yaradıcılığında böyük uğurla həll etməyə nail oldu.

Bu gün artıq yüz yaşı olan milli bəstəkarlıq məktəbimizin bünövrəsini Azərbaycanın çoxəsrlik musiqi ənənləri təşkil edir. Həmin bünövrədən kənardə nə sənətkarlarımızın fərdi üslubunu, nə də bu qüdrətli məktəbə xas olan əlvan və çoxçalarlı milli özünəməxsusluğu təsəvvür etmək mümkün olmazdı. Üzeyir bəy öz tələbələrinə və gələcək nəsillərə nəinki milli ənənləri göz bəbəyi kimi qorumağı və yaradıcılıqla inkişaf etdirməyi tövsiyə etmiş, həmçinin milli musiqi irsinin müstəqil bədii əhəmiyyətini dərinədən dərk etmiş, onun həyati əhəmiyyəti, janr tərkibi və bənzərsiz üslubu barədə elmi əsərlər və məruzələrlə çıxış etmişdir.

Bəstəkar öz musiqi əsərlərinin mövzusu ilə əlaqədar ustad adlandırdığı peşəkar musiqiçilərin - xanəndə və sazəndələrin, istedadlı aşıqların sənətindən, eləcə də, xalq mahnı və rəqs melodiylarından məharətlə bəhrələnmiş, özünün bədii yaradıcılığında da həmin janrlara qarşı öz sənətkar münasibətini bildirmişdir.

Hazırkı məqalə dahi sənətkarın folklor dünyasına nüfuz etməkdə sadəcə bir cəhddir. Bu məqsədlə Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında", "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kimi qiymətli əsərlərinə, habelə "Secilmiş əsərləri" (1985) kitabından bir sıra məqalələrinə imkan daxilində istinad edilmiş, etnomusiqişünaslarımızın tədqiqatlarından, xüsusən də Üzeyirşünaslıq sahəsində mövcud olan qiymətli elmi ədəbiyyatdan istifadə olunmuşdur. Dahi musiqişünas-alimin elmi yaradıcılığından başqa, ölməz musiqi əsərləri də bəstəkar və xalq musiqisi mövzusunun öyrənilməsi baxımından son dərəcə diqqətəlayiq hesab edilir. Lakin mövzunun miqyası və mürəkkəbliyi üzündən həmin əsərlərə gələcəkdə müraciət olunması nəzərdə tutulmuşdur.

Folklor müasir bəstəkarlıq sənəti kontekstində. Bəstəkarlıq sənətini qidalandıran, onun "vücuduna tazə qan və ruh gətirən" xalq musiqisi müxtəlif milli mədəniyyətlərdə eyni mənə və əhəmiyyət daşıyır. Məsələyə Azərbaycanın musiqi landşaftında baxmazdan əvvəl, gəlin müxtəlif ölkələrin bədii təcrübəsinə müraciət edək.

Məsələn, bəzi mütəxəssislərin rəyincə, müasir alman bəstəkarlarının söykəndiyi milli mənbə bilavasitə xalq musiqisindən yox, onu bir neçə yüzillik müddətində öz içərisində əritmiş və sabit ənənəyə çevrilmiş dahi sələflərinin (Bax, Bethoven, Brams) qiymətli bədii irsindən ibarətdir. "Qədim mədəni ən-

ənələri olan ölkələrdə xalq musiqisinin substansial mahiyyəti artıq çoxdandır ki, ali incəsənətin böyük əsərlərinə sirayət etmişdir” (37, 7).

Nisbətən sonrakı dövrlərdə yaranmış yeni milli məktəblər üçün (məsələn, rus, polyak, macar, ingilis, fin, bolqar, rumın və b.) xalq musiqisi, bilavasitə milli öznəməxsusluğun tükənməz qaynağı olaraq qalmaqdadır.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəyli və onun bir çox layiqli nümayəndələri ilk növbədə şifahi ənənəli milli klassik musiqidən – muğam sənətindən faydalanmış və bu istiqamətdə parlaq qələbələr əldə etmişlər (muğam operası, simfomik muğam və daha sonra muğam simfonizmi, caz-muğam və b.).

Muğam təfəkkürünə xas olan meditasiya tərzi, improvizə üslubu, intonasional-tematik inkişaf məqamların bərqərar olmuş semantikasi, forma yaradıcı gücü və s. ənənəvi cəhətlər Azərbaycan bəstəkarları üçün tükənməz bədii qaynaq olmuş və yüzillik sənət təcrübəsində həmin qaynaqdan rəngarəng istifadə üsulları hasil edilmişdir.

Azərbaycan xalqının (və bəstəkarlarının) haçalanmış musiqi kimliyi (music identity) muğam sənəti ilə yanaşı aşiq musiqisinin də bədii tətbiqi məsələsinə hörmət və izzətlə yanaşır. Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu”sundan tutmuş Q.Qarayevin III Simfoniyasına qədər bu sənətin tətbiqi istiqamətində də həmçinin rəngarəng üsullar tapılmışdır.

Folklor musiqisinin bəstəkar və musiqişünaslar tərəfindən daha yüksək səviyyədə mənimsəniləsi tarixən inkişaf etmişdir.

Bu janrların sıx qarşılıqlı əlaqələrinə, bəzən bir-birinə qaynayıb-qarışmasına baxmayaraq, Azərbaycan musiqi elminin inkişafı da təxminən eyni xətt üzrə davam etmiş, əvvəlcə professional növlər - klassik muğam sənəti, nisbətən sonra aşiq musiqisi öyrənilməyə başlamış, xalq musiqi yaradıcılığına qarşı ciddi elmi maraq gecikmiş və bu sahədə qazanılmış nailiyyətlər istənilən səviyyəyə gəlib çatmamışdır.

Vəziyyətin bir səbəbini Azərbaycan musiqi elminin inkişaf qanunauyğunluqlarında görmək olar. Bəstəkar və tədqiqatçı H.Adıgözəlzadə respublikamızda etnomusiqinaslıq konsepsiyasının təşəkkülünü və ona yaxın olan folkloristika ilə münasibətlərini incələyərək, Üzeyir bəyin fəaliyyətində bu prosesin başqa ölkələrə nəzərən əks istiqamətdə getməsi barədə qənaətə gəlmişdir (27); yəni, bizdə əvvəlcə etnomusiqişünaslıq meylləri güclü olmuş, sonra isə onun daxilindən folkloristika boy atıb meydana gəlmişdir. Çox təəssüf ki, istiqamətdə getmiş inkişaf Üzeyir bəydən sonra məlum səbəblərə görə ləngimşidir.

Halbuki daha qədim tarixi köklərə malik olan və bəsit üslublu folklor janrları peşəkar növlərin təməl daşları olmaqla, mürəkkəb elmi-metodoloji bazanın işlənilib hazırlanmasını tələb edirdi. Bu sahədə sonralar Ə.Bədəlbəyli, M.S.İsmayılov, B.Hüseynli, Ə.İsazadə, R.Zöhrabov, S.Abdullayeva, G.Abdullazadə, S.Seyidova, S.Fərhadova, N.Məmmədov, T.Kərimova, F.Çələbi, H.Adıgözəlzadə, Ə.Ələkbərova, A.Abduləliyev və başqaları xalq musiqisinin müxtəlif janrlarının öyrənilməsinə öz qiymətli töhfələrini bəxş etmişdirlər.

Əgər şifahi ənənəli peşəkar musiqi növlərinin tədqiqində musiqi dilinin təhlili yolu ilə müəyyən nailiyyətlər qazanılmışdırsa, folklor musiqisinin öyrənilməsində üslubi araşdırmalarla yanaşı, müxtəlif yönlü (tarixi, sosioloji, psixoloji, linqvistik və s.) tədqiqatlara da böyük ehtiyac hiss olunmaqdadır. Folklor musiqisinin arxaik qatları, məhəlli dialektləri, müasir vəziyyəti, inkişaf istiqamətləri və başqa problemləri hələ tam şəkildə öyrənilməmişdir.

Bu və başqa səbəblər üzündən ötən əsrin əvvəllərində (1920-ci illərdə) Ü.Hacıbəylinin elmi əsərlərində təzahür etmiş etnomusiqişünaslıq meyilləri, muğamşünaslıq və aşıqşünaslıqdan fərqli olaraq, təəssüf ki, özünün lazımi səviyyədə davamını tapmadı.

Bu gün dahi bəstəkar və musiqişünas-alimin Azərbaycan xalq musiqisinə fəal münasibətini dərin və əhatəli şəkildə təhlil etmək üçün güclü elmi-metodoloji aparatla silahlanmaq, çöl-sahə işləri ilə nəzəri tədqiqatların vəhdətinə nail olmaq böyük əhəmiyyət daşıyır.

Açar terminlər barədə (*xalq musiqisi, el havaları, bəhrli və bəhrsiz havalar*). Ü.Hacıbəyli Azərbaycan xalq musiqisinin mühüm qanunauyğunluqlarını geniş ziyalılara ünvanlayarkən, təbii ki, qeyri-mütəxəssisləri də nəzərə almalı olmuş və buna görə, elmi əsər, məqalə və məruzələrini mürəkkəb terminlərlə adətən yükləməmişdir. Bununla belə, onun qənaətilə işlətdiyi müxtəlif mənşəli musiqi istilahları müəllifin geniş dünyagörüşünü və əsərlərinin mühüm məzmununu əks etdirir.

Bu məsələni xüsusi şəkildə araşdırmaq bizim əsas məqsədimiz olmasa da, mövzu ilə bağlı olan bəzi spesifik musiqi kateqoriyalarının daşdığı məna tutumunu doğru-dürüst anlamaq üçün müəyyən şərhlərə ehtiyac duyulur.

Nə üçün Ü.Hacıbəyli əsasən muğam sənətinə istinadla yazdığı və müasir milli məqam nəzəriyyəsi kimi qavranılan tədqiqat əsərini – “XX əsr musiqi risaləsini” (Z.Səfərova) “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlandırmışdı? Bununla əlaqədar olan *el havaları* kimi xalq ifadəsini necə yozmaq olar? Və ya “Azərbaycanın musiqi həyatına bir nəzər” adlı dolğun məzmunlu məqaləsində “janr” və ya “təsnifat” kateqoriyalarını dilə gətirmədən əslində janr təsnifatı və janr nəzəriyyəsi məsələlərinin açarını necə vermişdir?

Başqa bir məsələ erkən Orta əsrlərdə meydana gəlmiş Şərq klassik şeir nəzəriyyəsinin “*bəhr*” (misraların ölçüsü) termini ilə bağlıdır. Ondan törəmə yeni və sırf musiqi istilahlarını (*bəhrli, bəhrsiz, ağır və ya yüngül bəhrli*) necə yozmaq olar?

Əvvəlcə, gəlin bizim mövzumuzla bilavasitə bağlı olan “*xalq musiqisi*” anlayışının daşdığı məna yükünü aydınlaşdırmağa çalışaq. Bunun üçün həmin deyimə XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti kontekstində baxıb, sonra da onu digər dillərdə işlənən müvafiq söz birləşmələri ilə müqayisə edək.

Əsrin lap əvvəllərində neft sənayesinin sürətli inkişafı nəticəsində Bakının müasir beynəlmiləl şəhərə çevrilməsi, Rus Musiqi Cəmiyyətinin məktəbinin təsis edilməsi, Avropa üslublu memarlıq binaları sırasında Filarmoniya və Opera teatrının inşası və Qərbin klassik bəstəkarlarının əsərlərinin tez-tez səsləndirilməsi, məişət musiqisinin etnik müxtəlifliyi Azərbaycan paytaxtının beynəlmiləl musiqi atmosferini müəyyən etmişdi.

Belə bir mədəni şəraitdə folklor, ya da professional olsun, şifahi ənənəli bütün Azərbaycan musiqi irsinin millətə mənsub olmaqla geniş mənada “xalq musiqisi” adlandırılmasına imkan yaranmışdı. İkincisi, o dövrdə yerli musiqi peşəkarlığının danılmaz meyarları bir yana qoyulmuş, şifahilik ənənəsinin böyük hökmranlığı Avropasayağı təfsir olunaraq Azərbaycan musiqisinin başdan-ayağa folklor yaradıcılığı kimi qiymətləndirməyə yol açmışdır. Təbii ki, bu kontekstdə “xalq musiqisi” istilahı heç bir etiraz doğurmamalıydı.

Lakin şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində peşəkar növlər (muğam və eləcə də aşlıq musiqi sənəti) qəbul edildikdən sonra onların “xalq musiqisi” kimi dəyərləndirilməsinə yenidən baxılır, daha doğrusu, anlayışın mənası dərdilərə (народная музыка ruhunda) akademik musiqişünaslar arasında yalnız folklorə şamil olunmağa başlayırsa da, ara-sıra geniş mənada da izah olunur. “Elə muğam da bizim xalqın musiqisidir” müddəası və ya əsrlər boyu ustad aşlıqlar tərəfindən zəngin və peşəkar formalarda yaradılan şeir xəzinəsinə “xalq şeiri” deyilməsi və beləliklə də, folklor yaradıcılığı kimi qəbul edilməsi halları xeyli davam edir (əsasən, filoloji əsərlərdə).

Biri ərəbcədən, digəri isə ərəb dili vasitəsilə yunancadan alınmış iki sözü birləşməsi (xalq musiqisi) Azərbaycan dilinin əzəli bir ifadəsi deyil və təbii ki, daha keçmiş zamanlarda doğma sözlərlə ifadə edilə bilər, indi də ifadə olunmaqdadır. Bu baxımdan biz ilk növbədə erkən inkişaf mərhələlərinə uyğun olan və əslində, məhdud yükə malik “*el havalarını*” nəzərdən keçirmək istərdik.

El havaları anlayışı zənnimizcə, bütün milli musiqi külliyyatını əhatə etməyə qadir olmadığından, daha çox “*məhəlli havalər*” və ya “*məhəlli folklor musiqisi*” kimi əhəmiyyətli bir fərqlə malikdir.

“*El havaları*” və “*xalq musiqisi*” anlayışlarının qarşılıqlı münasibətlərini izah etmək üçün onları danışq dilindəki bənzərləri - ləhcə (dialekt) və ədəbi dil kimi korrelyativ terminlərlə müqayisə etmək olar. Məlumdur ki, yerli ləhcələr ədəbi dildən daha tez meydana gəlmiş kimi, fərz etmək olar ki, məhəlli folklor da (*el havaları*) tarixən ümummilli musiqi üslubunun təşəkkülünü qabaqlamışdı. Buna uyğun olaraq “*el mahnıları*” anlayışının da “*xalq mahnıları*”ndan daha erkən meydana gəlməsini qəbul etmək olar. Xatırladaq ki, Ü.Hacıbəylinin 1926-cı ildə yazdığı məqaləsində “*el mahnıları*”na şəxsiz üstünlük vermişdir (5). Lakin XX əsrin ortalarına doğru müəyyən səbəblərə görə həmin anlayışların işlənilmə nisbəti gözə çarpacaq dərəcədə dəyişir. Belə ki, 20-30-cu illərə aid not məcmuələrinin – “*Azərbaycan türk el nəğmələri*” (1927) və “*50 Azərbaycan el mahnıları*” (1938) nəşrlərinin (22) adlarında gördüyümüz ənənəvi xalq anlayışları əsrin 50-ci illərdən sonra əksər hallarda “*xalq mahnıları*” ilə əvəz olunur.

Bu gün müqayisə etdiyimiz terminlərin istifadəsində nə qədər dolaşlıq və qeyri-müntəzəmlik özünü göstərsə də onların lüğəti mənasından çıxış edərək terminoloji əhəmiyyətini də bir-birindən ayırd etmək olar. Beləliklə, *el havaları* və *el mahnıları* məhəlli folklor mədəniyyətlərinin hökmran olduğu keçmiş inkişaf mərhələsinə uyğun gəlirsə, sonralar daxil edilmiş *xalq mu-*

siqisi və xalq mahnıları nisbətən yeni dövrün ümummilli musiqi sənətinin ifadəsi üçün daha münasib görülür. Həm də bunların birinci cütü doğma dil zəminində meydana gəlmiş, digər hallarda isə Şərq (ərəb) və antik yunan dillərinə müraciət edilmişdir.

Azərbaycan xalq musiqisinin üslub xüsusiyyətlərinə ciddi maraq göstərmiş Ü.Hacıbəyli onun özünəməxsus metrik quruluşu və sərbəst ritmikasının mahiyyəti ilə əlaqədar musiqi elmimizə yeni terminlər gətirmişdir (*bəhrli və bəhrsiz*). Bu terminlərdən birincisi klassik Şərq poeziyasının əsasını təşkil edən əruz vəznindən qaynaqlanmışdır. Bu şeir nəzəriyyəsi daxilində “*bəhr*” ölçü kimi tərcümə olunduğu kimi “*bəhrli ritm*” anlayışını ölçülü, metrik ritm kimi izah etmək olar. Ü.Hacıbəylinin ardınca tanınmış Azərbaycan musiqişünası M.S.İsmayılov da “*Bəhrli ritm*” terminini Azərbaycan musiqi sənətində rast gəlinən metrik sistemin müxtəlif janrlarına tətbiq etmişdir (10).

Üzeyir bəy bəhs edilən terminlərin mənasını oxucu kütlələrinin nəzərinə aydın şəkildə çatdırmaq üçün muğam dəstgahının tərkib hissələrini misal gətirmiş, zərb alətləri ilə müşayiət edilən təsnif və rəngləri bəhrli (metrik), şöbə və guşələri isə sərbəst bəhrsiz ritmə aid etmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, belə bir izahata M.S.İsmayılov da sadıq qalmışdır.

Eyni zamanda hər hansı bir hadisənin başqa birisinə bənzədilməsi yolu ilə açıqlanması zamanı müəyyən cəhətlər dumanlı qalaraq onun nəzəri əsaslandırılmasını tələb edir. Belə ki, dəstgah xaricində zərb alətləri ilə müşayiət edilməyən müxtəlif ritmik tiplərə də rast gəlirik. Azərbaycan və Şərqi musiqiçiləri və dinləyiciləri tərəfindən asanlıqla qavranılan bu vəzn özünəməxsusluğu ümumi ritm nəzəriyyəsi əsasında qənaətbəxş şəkildə izah oluna bilər.

Ritmik axıcılığın xüsusi növünü ifadə edən “*bəhrsiz ritm*” məntiqi olaraq ölçüsüz ritm kimi adlanırla bilsə də, nədənsə bu termin müəyyən rəy müxtəlifliyinə səbəb olmuşdu. Üzeyir bəyin baxışlarını dəqiq izah etməyənlər, həmin istilahi nə qəbul edir, nə də açıq şəkildə təkzib etməyə cəsarətləri çatırdı. Anlayışın izahında çətinlik çəkənlər gizləndə, pərdə arxasında, onun guya köhnəliyini iddia edir və onu ölçülərin dəyişməsi kimi şərh eirdilər. Əslində isə metrik dəyişkənlik hərfi və terminoloji mənada bir başqa, bəhrsiz, ölçüsüz və ya ametrik zaman təşkili isə tamam fərqli, hətta əks mənəni bildirir. Daha sadə desək, birinci halda söhbət ölçünün varlığından, ikinci halda isə onun yoxluğundan gedir. Ü.Hacıbəylinin 1919-cu ildə yazdığı “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” adlı elmi əsəri, nəhayət, XXI əsrdə (2005) işıq üzü gördükdən sonra müəllifin öz açıqlaması ilə tanış ola bildik. “Dəstgahlarımızın sədalarının xüsusi vəznə olmadığı kimi, bütün havasının da, avropalıların “tempo” və osmanlıların - zənn edirəm – “üsul” dedikləri müəyyən ölçüsü dəxi yoxdur. Odur ki, dəstgah oxunarkən demək olmaz ki, ölçüsü ağırdır və ya yüngüldür” (9, 26). Buna görə də aşığı havaları, arxaik folklor nümunələri və eləcə də, müasir bəstəkar əsərlərində rast gələ bildiyimiz metrik dəyişkənlik heç cürə “*bəhrsiz*” kimi qəbul olunmur və musiqi-intonasiya prosesinin hər bir anı müəyyən metrik qaydaya malikdir.

Sərbəst və ya bəhrsiz ritmin axıcılığı isə musiqi səslərinin zaman etibarını ilə ölçüyəgəlməz münasibətlərindən irəli gəlir. Şərq və Azərbaycan musiqisinin bu

xüsusiyyətini əks etdirən və Ü.Hacıbəyliyə məxsus bu terminlər mənə etibarlı ilə başqa dillərdə işlənən müvafiq terminlərlə həmahəng səsləşir: “метризованная – неметризованная ритмика” (rus), “measured and unmeasured rhythm” (ingilis), “con mizura – sinza mizura” (italyan) və b.

Qeyd. *Əgər musiqi səsləri mütləq yüksəklik keyfiyyətinə malik olub müəyyən tezlik vahidlərində ifadə olunursa, onların zaman cəhəti, uzunluq xüsusiyyətləri nisbi xarakter daşıyırlar. Səslərin müəyyən zaman nisbətləri Ü.Hacıbəylinin təbirincə ritmin “bəhrli” tipini, onların qeyri-müəyyənliyi, ölçülə bilməməsi isə, əksinə, bəhri və ya metri inkar edir, təbii ki, bəhrsiz və ya ölçüsüz ritmi şərtləndirir.*

Janr təsnifatı və nəzəriyyəsi. Janr məsələsinə göstərilən ciddi maraq həmin estetik kateqoriyanın ümumiləşdirici əhəmiyyəti ilə bağlıdır. Bədii janrlar və o cümlədən, musiqi janrları müəyyən ictimai şəraitlə bağlı olduğu üçün incəsənət ilə həyat arasında bir körpü rolunu oynayır, digər tərəfdən isə özünün daxili mahiyyətinə uyğun spesifik ifadə vasitələrini meydana gətirir və beləliklə də, məzmun və formanı vəhdət halında birləşdirir.

Təsadüfi deyil ki, Ü.Hacıbəyli xalq musiqisinin müxtəlif məsələləri ilə yanaşı onun janr cəhətinə də böyük həssaslıqla yanaşmış, musiqi elmində daha sonralar meydana gələcək təsnifat modellərini, baxış, ideya və prinsipləri qabaqcadan sezmiş və qiymətli elmi fikirlər söyləmişdir.

Məlum olduğu kimi, hər bir xalq musiqi mədəniyyətini küll halında götürüb öyrənmək işində janr və formaların təsnifatı sistemi birinci dərəcəli rol oynayır. Ü.Hacıbəyli bu mühüm vəzifəni nəzərə alaraq, “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” (4) adlı məqaləsində milli musiqi mədəniyyətimizin başlıca növlərini geniş əhatə etmiş, onların bir sıra ifadəli və struktur xüsusiyyətlərinin dəqiq səciyyəsinə vermişdir. Geniş icmal və analitik təfəkkürün, sosioloji və struktur – tipoloji yanaşmanın birliyi məqalənin etnomusiqişünaslıq aspektini müəyyən etmişdir (27).

Məqalənin ən dəyərli cəhətlərindən biri onun sərrast müşahidələri arxasında gizlənən janr təsnifatı modelindən ibrətdir. Müəllif ifaçıların sənətkarlığı və ictimai mövqeyindən çıxış edərək, bütövlükdə şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisini peşəkar və sırf folklor qollarına ayırmış, rəngarəng musiqi irsi daxilində hər bir sahənin (muğam, aşıq musiqi sənəti, oyun havaları və tətbiqi folklor nümunələrinin) yerini və əhəmiyyətini, mövcudluq forması, bədii dil-üslubu və ifa şəraiti kimi məsələləri ətraflı şəkildə şərh etmişdir.

Məqalədə təsnifat sözü istifadə olunmasa da, onun ümumi məzmunundan və mülahizələrin gedişatından çıxış edərək bu barədə cəsarətlə danışmaq olar. Hətta, Azərbaycan xalq musiqisinin hərtərəfli səciyyələndirilməsi bir yox, iki növ təsnifatın (M.S.İsmayılov və R.Zöhrabov) meydana gəlməsinə səbəb oldu və musiqi elmimizdə janr nəzəriyyəsinin işlənilməsi üçün möhkəm bünövrə hazırladı. Müəllif sözü gedən məqalədə aşağıdakı müddəaları irəli sürüb, dəqiq və lakonik dəlillərlə əsaslandırmışdır.

”Bir tərəfdən, musiqi ümumin iştirakilə icra edilən bir adət, digər tərəfdən, tək-tək şəxslər tərəfindən işlənən bir peşədir. <...> Peşə və sənət məqamında isə musiqi icrası ustadların işidir” (4, 185). Ustadların peşəsi və

ya ümumi xalq tərəfindən adət kimi istemal olunan havalar milli musiqi irsimizin professional və folklor yaradıcılığı sahələrindən ibarət olduğunu açıq şəkildə vurğulayır.

Tətbiqi və qeyri-tətbiqi növlər. Məqalədə bu kimi müasir sənətsünaslıq istilahları işlədilməmişdir. Lakin onun məzmunundan həmin növlər barədə müəyyən məlumat alırıq. Birinci qəbildən olan növlərin bir sıra mövculuğu şərtləri yığcam və dəqiq şəkildə açıqlanmışdır. Şifahi ənənəli peşəkar növlər isə məntiqi olaraq sırf estetik mahiyyət daşıyan qeyri-tətbiqi musiqi kimi qəbul edilməlidir.

Müəllif tətbiqi folklor musiqisinə dair bir izahat vermişdir: *"Bu yerdə musiqi istemalı xalq adətlərindən biri hesabında olub, hamılıqla icra edilir* (4, 185). Eyni səhifədə verilmiş ayrı-ayrı konkret hallar barədə aşağıdakı iqtibasları da ixtisarla nəzərinizə çatdırırıq:

- *toy və düyün zamanı (...) camaat (...) ikitərəfli olaraq deyişmələr oxuyurlar.*

- *"zopuya" gedərlər;*

- *öz-özəlrinə çalıb-çağırarlar;*

- *bir şəxs öldükdə yas qurub (baxusus arvadlar) avaz ilə hamı birdən (...) oxuyurlar (xor kimi);* (4, 185).

- *Mahal toylarında gəlinin və oğlanın çıxmasına məxsus rəqs havalarına bənzər xüsusi musiqi çalınması adətdir* (4, 189).

Müəllif eyni əsərdə şəhər və kənd ustalarının fəaliyyətini qeyd etməklə xalq musiqisinin müxtəlif ictimai-iqtisadi şəraitdə mövcud olduğunu və təbii ki, müvafiq bədii üslub və formalarda çıxış etdiyini göstərmişdir. *"Ustadlar qabiliyyət və ləyaqətlərinə görə iki zümərəyə ayrılırlar"* (4,185). Muğam sənəti ustaları müəllif tərəfindən *"şəhər və ya məclis musiqiçiləri"*, aşılqar və zurnaçı dəstəsi isə *"kənd və ya çöl musiqarları"* – deyə alandırılmışdır.

Daha sonra Azərbaycan xalq musiqi ritmi bəhrli və bəhrsiz tiplərə ayrılmış, həm də onların eyni zamanda birləşdiyi də açıqlanmışdır. *"Oxunan və çalınan şeylər şəkil cəhətinə ümumiyyətlə iki növdür: bəhrli havalar və bəhrsizlər* (4, 186). Bunlardan birincisinə misal olaraq dörd növ göstərilmişdir. *"Bəhri və havası mövcud və müəyyən olan musiqiyə gəldikdə bunlar da: təsnifi, rəng, rəqs, el mahnılarıdır"* (4, 189).

Musiqinin zaman ərzində təşkili prinsiplərini, yəni ritmik quruluşun başlıca növlərini üzə çıxarmış müəllif bununla da, başqa bir təsnifat növü üçün də zəmin hazırlamışdır. Onun rəngarəng fikirləri zəminində Azərbaycan musiqişünasılığında iki müxtəlif təsnifat növü formalaşmışdı. Əvvəlcə M.S.İsmayılov özünün *"Azərbaycan xalq musiqisinin janrları"* kitabında ritm ünsürünün əsas növlərindən çıxış edərək, xalq musiqisini üç janr qrupuna ayırdı (bəhrli, bəhrsiz və qarışıq bəhrli janrlar qrupu) və onların daxili növ şekillərinin üslubunu incələdi. Qeyd edək ki, ilk iki ritmik quruluşun birləşməsi ilə hasil olan üçüncü növ faktiki olaraq, Üzeyir bəyin məqaləsində göstərilə də, onun terminoloji adı M.S. İsmayılova məxsusdur.

Məqalənin ideyaları əsasında yaranmış və musiqişünas-alim R.Zöhrabova məxsus olan digər təsnifat üç ünsürdən ibarət olsa da, öz tərkibi etibarını ilə bi-

rinci modeldən tamamilə fərqlənir və yenə də Ü.Hacıbəylinin yuxarıda adı çəkilən məqaləsinə istinad edir: 1. Muğam sənəti; 2. Aşıq havaları; 3. Xalq musiqisi - mahnı və rəqs yaradıcılığı (21).

Ağır və yüngül bəhrli ritm növləri el mahnılarında və rəqs musiqisində (fəqət konkret örnəkləri verilmədən) qeyd olunmuş, təsniflərdə birinci, rəng və diringələrdə isə ikinci növün üstünlüyü göstərilmişdir (4, 189). Müvafiq musiqi materialları əsasında gəldiyimiz qənaətlərin müəyyən məntiqi olsa da, ən tutarlı sübut dahi bəstəkarın özünün yenicə nəşr olunmuş “Azərbaycan türklərinin musiqisi” adlı əsərində tapılmışdır (9). “Yüngül üsullardan birinə ki, rəqs üçündür, ”üç badam bir qoz” (9, 27). Bundan fərqli olaraq, nisbətən yavaş tempi “ağır bəhrli ritm” kimi “Mirzəyi” xalq rəqs melodiyasının zərblə müşayiətini qəbul etmək olar. Həmin meyarı qeyd olunmuş xalq musiqi janrlarına tətbiq edərək, sanıram ki, maraqlı nəticələrə gəlmək mümkündür.

Xalq musiqisinin inkişaf qanunauyğunluqları barədə. Ü.Hacıbəyli xalq musiqisinin daima inkişafda olduğunu nəzərə almış, müxtəlif dövrlərin folklor məhsullarını şərti olaraq ən qədim, indiki və hər il yeni nümunələr yetirən müasir qatlara ayırmış, onların toplanılıb hərtərəfli şəkildə öyrənilməsini mühüm vəzifə kimi irəli sürmüşdür. Üzeyir bəy şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisini, xüsusilə folklor havalarını dialektik inkişafda qavramış və bu prosesdə baş verən dəyişiklərə qarşı olduqca həssas olmuşdur.

”Azərbaycan xalqı həmin sənə bir iki el mahnısı yaradıb meydana atır. Bu mahnılar ağızdan ağıza düşüb şəhərləri, kəndləri gəzib dolaşır, sonra “köhnəlib, moddan çıxır” və nəhayət, tamamilə unudulub itir və məhv olur” (5, 201). Bəstəkar köhnə havaların yaddan çıxıb unudulmamasından ötrü onların müntəzəm şəkildə toplanılması vəzifəsini irəli sürür və bu işi müəlliflik hüququ ilə də həmçinin əlaqələndirir. ”Əgər el nəğmələri notaya salınaraq toplansa və saxlansa, əlbəttə, heç kəs onu öz adına çıxıb bilməz. Və eyni zamanda o nəğmələr itib batmaz, tez unudulub məhv olmaz (3, 184)”.

Lakin böyük elmi və bədii məqsədlərlə əlaqədar olaraq, toplama işinin yüksək səriştə və məsuliyyətlə yerinə yetirilməli olduğu da unudulmur. Məsələn, 20-ci illərdə təşkil olunmuş bir ekspedisiyanın materialları yabançı tərzdə “harmonizə” edildiyindən Ü.Hacıbəyli tərəfindən kəskin tənqidə məruz qalmışdı (5, 202).

Bundan başqa sənətkar toplanılmalı olan el havaları külliyyatından danışırkən onları inkişaf mərhələlərinə uyğun olaraq qruplaşdırmağı və yeni nümunələrin meydana çıxma səbəblərini öyrənməyi də məsləhət görür. ”Bu üzədən onların və (mümkün olduqca ən qədim zamandan) yadda qalanlarını və indi mövcud olanlarını, hər il yenidən çıxanlarını harada olsa, yığıb nota salmaq və nə münasibətlə meydana çıxdığını dəxi öyrənib təfsilatı ilə yazmaq ən vacib işlərdən biridir” (4, 190). Bu qiymətli tövsiyə böyük fəaliyyət proqramı olaraq nəinki folklor toplayıcılarına, habelə etnomusiqişünas-mütəxəssislərə ünvanlanmaqla, çöl-sahə araşdırmaları ilə tədqiqat işlərinin sıx vəhdətini nəzərdə tutur.

Müxtəlif folklor qatlarını araşdırarkən yadda saxlamaq lazımdır ki, onların arasında uca qala divarları yoxdur, tam tərsinə, ənənə və yenilənmə pro-

sesləri sürəkli varislik əlaqələri sayəsində bir-birinə sıx bağlanır. Bu mənada oxşar melodik və ritmik dönümlərin laydan laya keməsi zamanı müxtəlif növ dəyişikliklərə uğraması daima mütəxəssislərin diqqət mərkəzində olmalıdır .

Bəstəkarlıq sənəti ilə müqayisədə xalq musiqisində ənənələr güclüdirsə, yeniliklər zərrə-zərrə daxil edilir və buna görə də cüzi dəyişikliklər böyük marağa səbəb olurlar. Bu dəyişilmələrin rəngarəng şəkillərini izah etmək üçün rus musiqişünaslığında qəbul edilmiş «*переинтонирование*» və «*пересмысление*» anlayışları köməyə gəlir və folklorın inkişaf dinamikasına aydınlıq gətirir. Müxtəlif qatlara mənsub nümunələrin müqayisəsində onların mövcudluq formaları və sosial planda aşkarlanması məsələlərinə diqqət yetirilməlidir. Bu baxımdan arxaik folklorlardan peşəkar ifaçıların - xanəndə və sazəndələrin repertuarına adlayıb keçmiş havaların bəzilərinə nəzər salaq.

“Ay bəri bax” adlı məşhur xalq mahnısının melodiyasına folklor mühitində (məsələn, toy mərasim nəğmələrində) demək olar, eyni şəkildə dəfələrlə təsadüf olunmuşdur. Buna baxmayaraq, ifaçıların statusu (peşəkar və folklor), ifanın formaları (vokal-instrumental və solo-xor deyişmələri), mövcudluq şəraiti (səhnə və xalq mərasimi), funksional əhəmiyyəti (tətbiqi və qeyri-tətbiqi, yəni, estetik vəzifəsi) bir-birindən tamam fərqlənir. Trio və ya daha böyük ansamblın giriş, nəqərat və araçalğı kimi bölmələri musiqinin ümumi quruluşuna və mövzusunə yenilik gətirir.

Toy mərasimi zamanı oğlan adamlarının oxuduqları aşağıdakı folklor nəğməsi geniş yayılmış xalq mahnısının (“Bülbüllər oxur”) melodik şəklini azacıq bir fərqlə təkrar edir. Folklor ifasında başlanğıc intonasiya dəyişirsə (kiçik tersiya ya da xalis kvarta), xanəndələr bir qayda olaraq, ikinci intervalla oxumağa başlayır, həm də melodiyayı yeni bir cümlə ilə genişləndirirlər.

“Şalaxo” adlı oyun havası, yəqin ki, XX əsrdən sonra instrumental formada tam təsdiq olunmuşdursa, keçmişdə onun müəyyən sözlərlə solo şəkildə oxunması da xüsusi şəraitdə müşahidə olunurdu. Bu barədə görkəmli bəstəkar və musiqişünas Əfrasiyab Bədəlbəyli özünün “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti”ndə dəqiq etnoqrafik məlumat vermişdir (14). Bu sözlü ifa forması (əslində bir mahnı olaraq) müasir zamanda köhnəlib aradan çıxmışdır.

Azərbaycan folklor musiqisinin arxaik qatlarını Üzeyir bəyin təbirincə desək, “mümkün olduqca ən qədim zamandan bəri yadda qalanlarını” araşdırmaq üçün böyük miqdarda faktiki material toplanılıb hərtərəfli öyrənilməlidir. Hələlik əldə edilən nəticələr arxaik folklor nümunələrinin məhdud diapazonunu, bəsit melodikasını və forma quruluşu barədə danışmağa əsas verir. Lad və ritmika haqqında isə müxtəlif rəylər bildirmək olar. Melodik ambitusun daralması ümumi lad əsasını çox çətinliklə pozursa, metroritmik quruluşda bir-iki vahidin dəyişməsi tamam başqa prinsipin - modal (və ya formul tipli) ritmikanın fəaliyyətdə olduğunu sübut edir (33).

Nəticə olaraq, təqdim etdiyimiz məqalədə «xalq musiqisi» anlayışı məhdud mənada folklor yaradıcılığı kimi şərhini tapmış və həmin məqsədlə şifahi ənənəli peşəkar musiqi növlərindən ayrı şəkildə götürülmüşdür. Lakin belə bir görüş tədqiqatçıların məsuliyyətini heç də azaltmır, əksinə onların qarşısında yeni və böyük vəzifələr qoyur. Tarixi kökləri qədim-qayım, ömrü

isə bitib-tükənməyən, möhtəşəm, çoxçeşidli folklor musiqi yaradıcılığının ən mürəkkəb problemləri belə Üzeyir bəyin təfsirində son dərəcə sadə və aydın şəkildə qaldırılmışdır. Onların uğurlu və ardıcıl həlli Azərbaycan etnomusiqişünaslığının tərəqqisinə xidmət etməklə yanaşı, elə bilirəm ki, dünya elminə də öz töhfəsini verəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT:

Azərbaycan dilində

Ü.Hacıbəyli Seçilmiş əsərləri. Bakı, 1985.

1. Vəzifəyi-musiqimizə aid məsələlər.s.173-177.
2. Azərbaycanda musiqi təhsili. s.177-180.
3. El musiqisi haqqında.s.183-184.
4. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər.184-194.
5. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi.194-204.
6. Aşıq sənəti. s.204-207.
7. “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər. s.210-214.
8. Musiqidə xəlqilik. 221-224.
9. Ü.Hacıbəyli Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. Bakı, 2005.
10. Ü.Hacıbəyli – Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, 1985.
11. Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev. Azərbaycan türk el nəğmələri. Bakı, 1985.
12. Ü.Hacıbəyli. Ömür salnaməsi. Bakı, 2008.
13. Babayev E. Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritm-intonasiya problemləri. Bakı, 1996.
14. Babayev E.Ənənəvi musiqimiz. Bakı, 2000.
- 15.Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti.Bakı, 1969.
- 16.Qasımlı M. Ozan-Aşıq sənəti. Bakı, 2003.
- 17.Eldarova Ə. Azərbaycan aşıq sənəti.1996.
- 18.Əliverdiyevov A. Rəsmli musiqi tarixi. Bakı, 2001.
- 19.Səfərova Z. Azərbaycan musiqi elmi. Bakı, 1998.
- 20.Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı, 1985.
- 21.Zöhrabov R. Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi.
22. 50 Azərbaycan el mahnıları. (Nota yazanı S.Rüstəmov) Bakı, 1938.
- 23.Mir Möhsün Nəvvab. Vüzühül-ərqam. Bakı, 1989.
- 24.İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı, 1984.
- 25.Şipoş Y. Azərbaycan el havaları. Musiqinin ilkin qaynaqlarında. Bakı, 2005.

Rus dilində

26. Абдуллазаде Г. Философская сущность азербайджанского мугама. Баку, 1983.
27. Адигезалзаде Г. Становление и развитие этномызыкального искусства в Азербайджане. Баку, 2008.
28. Багирова С. Азербайджанский мугам. Статьи, исследования, доклады. Том 1.Баку, 2007.
29. Беляев В. Музыкальная культура Азербайджана. В кн. Очерки по истории музыки народов СССР. Вып.2. М., 1963, с.5-81.
30. Мамедова Р. Принципы функциональности азербайджанского мугама. Баку, 2001.
31. Дадашзаде К. Знаковая система дастана. Баку, 2004.
32. Фархадова С. Обрядовая музыка Азербайджана. 1991.

33.Халык-заде Ф. Модальная ритмика старинного азербайджанского музыкального фольклора. Электронный музыкально-культурологический журнал «Гармония» №2. <http://harmony.musigi-dunya.az>.

34. Мамедов Т. Песни Кероглы. Баку, 1984.

35. Мамедов Т. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. Баку, 1988.

36. Эльдарова Э. Искусство ашыгов Азербайджана. Баку, 1984.

37. Эсэ Л. Жизнь Золтана Кодая в фотографиях и документах. Будапешт, 1982.

РЕЗЮМЕ

Гениальный композитор, ученый-музыковед, видный просветитель, педагог и общественный деятель Узеир Гаджибейли (Гаджибеков) открыл новую эпоху в истории национальной музыкальной культуры.

Художественные и научно-публицистические работы музыковеда играют неопределимую роль в разработке проблем азербайджанской профессиональной и народной музыки устной традиции. В статье предпринимается попытка рассмотреть основные положения и идеи У.Гаджибейли, касающиеся фольклорной ветви азербайджанской музыки. С этой целью, автор прослеживает формирование музыкальной концепции композитора, раскрывает основополагающие термины народной музыки, анализирует оригинальные взгляды ученого на особенности родного музыкального фольклора, что можно считать вершинной азербайджанской этномузыковедческой мысли.

SUMMARY

Genial Azerbaijani composer and musicologist, outstanding pedagogue and public man Uzeyir Hajibeyli (Hajibeyov) opened new stage in the history of national music culture. His multifaceted creative and scientific works has a great importance in explaining a series of many intriguing issues of Azerbaijani traditional and folk music.

This article is an attempt to explore the scientific articles by U.Hajibeyli, his original views and statements concerning specially the old folk music traditions of Azerbaijan. The author begins to deal with the evolution of the ethnomusicological concept of the genial composer, discussing then some very significant folk music terms, as well as analyzing the original observations and ideas, which can play a splendid role in the development of the contemporary native ethnomusicology and can attract sometimes a keen attention of foreign scholars, too.

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, professor V.Əbdülqasımov; sənətşünaslıq namizədi, professor M.Quliyev

Üzeyirbəyşünaslıq

Səadət QARABAĞLI

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dissertantı

**ÜZEYİR BƏY HACIBƏYLİ TƏFSİRİNDƏ
AZƏRBAYCAN MUĞAMLARI**

Azərbaycanın zəngin musiqi sənəti çox qədim bir tarixə malikdir. Xalqımız uzun əsrlər, qərinələr boyu incəsənətin gözəl nümunələrini yaratmış və onun mühafizə edərək, qoruyub saxlamışdır. Millətimizin qəlbindən büllur çeşmə kimi süzülüb gələn Azərbaycan xalq musiqisi, milli-mənəvi dəyərlərimiz olan muğamlar şifahi yolla inkişaf etmiş, geniş yayılaraq nəsil-dən-nəsilə keçmiş və bu günümüzə qədər gəlib çatmışdır.

Azərbaycan musiqi folklorunun-muğamların, el mahnılarının aşiq havalarının əks-sədası hər yana yayılmışdır. Bu haqda professional musiqimizin banisi dünya şöhrətli dahi bəstəkarımız Üzeyir bəy Hacıbəyli yazırdı ki, hələ qədim Azərbaycan şairlərinin lirik şeirləri, Azərbaycan müğənnilərinin füsunkar mahnıları, ifaçılarımızın yüksək sənətkarlığı Xəzərin qumlu sahillərindən Qara dənizin sahil qayalarında, Türkünstanın qızmar səhralarından başı qarlı Elbrus və Ararat (Ağrıdağ) dağlarında geniş yayılmışdır.

Ü.Hacıbəyli da öz əsərlərində qeyd etdiyi kimi hələ qədim zamanlardan Yaxın Şərqlə musiqisinin nəzəri və praktik cəhətdən inkişafı iki Azərbaycan aliminin Səfiəddin Əbdülmömin İbn Yusif Əl Urməvi (XIII əsr) və Əbdülqadir Marağının (XIV əsr) adları ilə bağlıdır. XIX əsrin ən məşhur alimi, rəssamı, nəqqaşı, astronomu və musiqişünası olan Mir Möhsün Hacı Seyid Əhməd oğlu Nəvvab Qarabaği (Şuşalı) özünün «Vüzühül-ərqam» («Musiqi istilahlarının şərhini») adlı kitabında bu iki dəyərli alimin əsərlərinə istinad edərək, Yaxın Şərqlə xalqlarının musiqisindən söhbət açmışdır.

XX əsrin ən böyük Azərbaycan musiqişünası və nəhəng bəstəkarı olan Üzeyir bəy Hacıbəyli özünün misilsiz «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» elmi əsərində Şərqlin ilk musiqişünaslarının adlarını xüsusi vurğulayaraq, bineyi-qədimdən üzü bəri gələn milli musiqimizin, muğamlarımızın şərhini vermiş, onun tarixi köklərini araşdırmış, konseptual cəhətlərini göstərmiş və özünün dərin mülahizələrini irəli sürmüşdür.

Xalq yaradıcılığının əvəzsiz nümunələri olan muğamlarımız Ü.Hacıbəylinin həm musiqi irsində, həm də məqalə və çıxışlarında əsas və ən önəmli yerlərdən birini tutur. Azərbaycan folklorunu muğamlarımızı kökündən

mənimsəyən dahilər dahisi bütün yaradıcılığı boyu bu musiqidən bəhrələnmişdir. Hələ Qori müəllimlər seminariyasında təhsil aldığı illərdə (1899-1904) Üzeyir bəy bir sıra muğamları və el mahnılarını nota salmışdır. Bu barədə dahi sənətkarın tələbə yoldaşı C.Cuvarlı «Ölməz bəstəkar haqqında xatirələrin»də o illərdən bəhs edərək yazırdı: «Skripka çalmaqda Üzeyir get-gedə böyük müvəffəqiyyət qazanırdı. O, Azərbaycan xalqının bir sıra mahnı və muğamlarını nota salıb, tələbələr arasında yaymış, onlarda el mahnılarına böyük həvəs oyatmışdı».

Qeyd edildiyi kimi Üzeyir bəy muğamlarımızın tədqiqi və təbliği ilə lap gənc yaşlarından məşğul olmağa başlamışdır. 1900-cu ildən bu işlə ciddi maraqlanan Ü.Hacıbəyli 1919-cu ildə «İstiqlal» qəzetinin 28 may tarixli sayında «Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında» adlı 20 səhifəlik, 9 bölmədən ibarət olan tədqiqatını dərc etdirmişdir. 1920-ci illərdən etibarən bunu daha da təkmilləşdirmişdir. 1945-ci ildə əsər rus dilində Azərbaycan Elmlər Akademiyası tərəfindən nəşr olunmuşdur. «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» kitabı altı dəfə (1945, 1950, 1957, 1962, 1965, 1985-ci illərdə) işıq üzü görmüşdür. Sonuncu 1985-ci il nəşri üç dildə – Azərbaycan, rus və ingilis dillərində oxuculara çatdırılmışdır. Üzeyir bəyin dərin nəzəri araşdırmalarla zəngin olan bu əsərini 1980-ci ildə Güney Azərbaycanda yaşayan tanınmış şair Sönməz ərəb əlifbasına çevirərək İranda nəşr etdirmişdir. Bu əsər haqqında dünya şöhrətli böyük alim, akademik Xudu Məmmədov belə demişdir: Ü.Hacıbəyli «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» fundamental əsəri nəinki musiqimizin, hətta bütün elmlərimizin əsasıdır».

«Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» kitabında Üzeyir bəy Hacıbəyli milli musiqimizin, muğamlarımızın köklərini dərinlən təhlil edərək, onun uzun əsrlərdən gəldiyini göstərmişdir. Üzeyir bəy yazırdı: «...Yaxın Şərqi xalqlarının musiqi mədəniyyəti XIV əsrə doğru özünün yüksək səviyyəsinə çatmış və on iki sütunlu, altı bürclü «bina» (dəstgah) şəklində iftixarla ucalmış və onun zirvəsindən dünyanın bütün dörd tərəfi: Əndəlisdən Çinə və Orta Afrikadan Qafqaza qədər geniş bir mənşərə görünmüşdür. Bu musiqi mədəniyyəti sarayının tikilməsində qədim yunan musiqi nəzəriyyəsini yaxşı bilən və hərtərəfli bilik sahibi olan Əbu Nəsr Fərabi, Avropada Avitsenna adı ilə məşhur olan alim – mütəfəkkir Əbu Əli Sina, Əl-Kindi və başqaları iştirak etmişlər.

Musiqi binasının möhkəm təməlini təşkil edən 12 sütun 12 əsas muğamı və 6 bürç isə 6 avazratı təmsil edirdi. 12 əsas muğam bunlar idi: «Üşşaq», «Nəva», «Busəlik», «Rast», «Əraq», «İsfahan», «Zirəfkənd», «Büzürk», «Zəngülə», «Rəhavi», «Hüseyni» və «Hicaz». 6 avazat isə «Şahnaz», «Mayə», «Səlmək», «Novruz», «Gərdaniyə», «Güveşt»dan ibarət idi.

XIV əsrin axırlarına doğru baş verən ictimai, iqtisadi və siyasi dəyişiklərlə əlaqədar olaraq bu möhtəşəm musiqi «binasının» divarları əvvəllər çatlamış və sonralar isə büsbütün uçub dağılmışdır».

İllər ötdükcə Şərq xalqları «uçub dağılmış bu muğamların ən yaxşılarından hərəsi özünəməxsus yeni muğam, yeni lad tikmişdir». Bu zaman da muğamlar müəyyən dəyişiklərə uğramışlar. Yalnız Rast muğamı sabit qalmışdır. Bu haqda Üzeyir bəy Hacıbəyli belə qeyd edirdi: «12 klassik muğamın adları və həmçinin bu muğamların özləri də böyük dəyişikliklərə uğramışlar: əvvəllər müstəqil hesab olunan muğamlar bəzi xalqlarda şöbə halına keçir və yaxud əksinə əvvəllər şöbə hesab olunan musiqi sonralar müstəqil muğama çevrilir. İndiyədək zamanın və hadisələrin sarsıdıcı təsirinə qarşı möhkəm duran yeganə muğam «Rast»dır. Bu muğam kökünün möhkəm və məntiqli olması, onun adının mənasına tamamilə uyğun gəlir. «Rast» – düz, doğru deməkdir. Qədim musiqişünaslar «Rast»ı muğamların anası adlandırırdılar.

«Rast» muğamı yalnız öz adını və səs qatarını deyil, hətta öz mayə (tonika) ucalığını da zəmanəmizə qədər mühafizə etmişdir».

Muğamların tarixi keçmişinə dərinədən varan Ü.Hacıbəyli onların mahiyyətini ustalılıqla şərh edirdi. «Rast» muğamı haqqında öz mülahizələrini irəli sürən böyük bəstəkar-nəzəriyyəçi daha sonra yazırdı: «Bütün Şərq xalqlarında «Rast» muğamının quruluşu və mayə ucalığı eynidir. Bu mayə kiçik oktavanın sol səsindən ibarətdir. Müqayisədən aydın olur ki, indi bizim kiçik oktavanın solu adlandırdığımız ton hələ antik dövrdə «Rast» ladinin ucalığını göstərmiş. Ərəb, İran və Avropa musiqişünaslarına görə qədim yunanlar yeddi səma cisimlərindən hər birinin Pifaqor tərəfindən icad edilmiş 7 notdan birinə müvafiq olduğunu zənn edirlərmiş.

Yunanca	Ərəb-İranca
1. Mi – Ay	1. Nəva
2. Fa – Merkuru (Ütarid)	2. Busəlik
3. Sol – Venera (Zöhrə)	3. Rast
4. Lya – Günəş	4. Əraq
5. Si – Mars (Mərrix)	5. Üşşaq
6. Do Yupiter (Müştəri)	6. Zirəfkənd
7. Re – Saturn (Zühəl)	7. Rəhavi

Dahi sənətkar özünün «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» fundamental əsərində milli musiqimizin yeddi əsas ladinin «Rast», «Şur», «Segah», «Şüştər», «Çahargah», «Bayatı-Şiraz» və «Humayun» muğamlarının adlarını göstərərək, onların hər biri haqqında geniş məlumat vermişdir. Ü.Hacıbəyli muğamlarımızı klassik surətdə təhlil edərək vurğulayırdı ki, Azərbaycanda ən çox yayılan muğamlar «Şur» və «Segah»dir. Azərbaycan xalq mahnıları, rəqs havaları və s. musiqi formalarının əksəriyyəti bu iki ladda qurulmuşdur. «Rast», «Çahargah» və

«Bayatı-Şiraz» çox yayılmış laddardandır. Hamısından az işlənən «Humayun»dır.

Böyük alim bu muğamların xarakterini açıb göstərmiş, onların təsir gücünü ustalıqla anlatmışdır. Bu barədə o, yazırdı: «Bədii-ruhi təsir cəhətindən «Rast» dinləyicidə mərdlik və gumrahlıq hissi, «Şur» – şən, lirik əhvali-ruhiyyə, «Segah» – məhəbbət hissi, «Şüştər» – dərin kədər, «Çahargah» – həyəcan və ehtiras, «Bayatı-Şiraz» – qəmginlik, «Humayun» isə «Şüştər»ə nisbətən daha dərin bir kədər hissi oyadır.

Bu əsas laddardan başqa xeyli yayılmış əlavə ladlar və lad şöbələri də vardır ki, bunlara misal olaraq aşağıdakıları göstərmək mümkündür: «Şahnaz», «Sarənc», «Bayatı-kürd», «Hicaz», «Qatar» və s. bunların sayı 70-dən çoxdur.

Üzeyir bəy öz əsərində daha sonra qeyd edirdi ki, musiqişünasların dediyinə görə musiqi mədəniyyətinin müəyyən inkişaf mərhələsində olması ilə bir-birindən fərqlənən bir çox xalqlarda, məsələn, misirlilərdə, çinlilərdə, hindlilərdə, ərəblərdə və yunanlarda ladların ümumi miqdarı (musiqiyə aid hesab sistemindən asılı olmayaraq) 84-dür.

Yeddi əsas Azərbaycan ladinın 12 pərdəli xromatik qammanın hər bir tonunda qurulması da 84 rəqəmini əmələ gətirir».

Bununla da Ü.Hacıbəyli göstərir ki, Azərbaycan xalq musiqisi, muğamlarımız çox «mütənasib və ciddi» bir sistemə əsaslanaraq böyük inkişaf yolu keçmişdir.

Böyük fəhm sahibi olan Üzeyir bəy Hacıbəyli özünün Azərbaycan lad-muğam sisteminin öyrənilməsinə aid bu möhtəşəm tədqiqat əsərinin birinci hissəsində muğamlarımızın səs sistemi, Azərbaycan ladları səsqatarlarının qurulma qaydaları, bu ladların əmələgəlmə üsulları, əsas və əlavə muğamlar, Azərbaycan ladlarının mayələri haqqında, musiqimizdə çoxsəslilik məsələləri, ikinci hissəsində isə xalq üslubunda olan Azərbaycan ladlarında musiqi bəstələmək qaydalarından söhbət açaraq, xalis kvartalar quruluşunda «Rast», «Şur», «Segah», xalis kvinta quruluşunda «Şüştər», «Çahargah», kiçik sekstalar quruluşunda «Bayatı-Şiraz», böyük sekstalar quruluşunda «Humayun» muğamlarında, əlavə ladlar silsiləsindən olan ikinci növlü «Çahargah» muğamında, «Şahnaz» və «Sarənc» ladlarında musiqi və melodiya bəstələmək qaydalarından bəhs etmiş, Azərbaycan musiqisinin ritmik xüsusiyyətlərindən, mümkün olan xromatik hərəkətlərdən, melodik bəzəklərdən (melizmalar) geniş söhbət açmış və əlavə olaraq xalq musiqisi nümunələrindən misallar gətirərək onların analizini vermişdir.

Kitabın müəllif tərəfindən yazılmış «İlk söz»ündə musiqişünas-alim özünün dərin tədqiqat əsərini səciyyəli şəkildə yazırdı: «Mənim bu əsərim Azərbaycan xalq musiqisinin əsas cəhətlərini öyrənmək üçün nəzəri bir vəsait və Azərbaycan ladları əsasında musiqi yazan bəstəkarlara bir yaradıcılıq köməyidir».

Hazırda bəstəkarların masaüstü kitabı olan bu əsəri haqda Üzeyir bəy daha sonra qeyd edirdi: «Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını öyrənmək sayəsindəki işimin bir bəstəkar olaraq, mənim üçün əməli əhəmiyyəti o oldu ki, mən «Koroğlu» operasını yazdım». Yəni, tədqiqatların nəticəsində dahi sənətkar operalarımızın şah əsəri olan «Koroğlu»nu yaratdı. Amma «Koroğlu» əsərinə qədər Ü.Hacıbəyli 6 opera – «Leyli və Məcnun», «Şeyx Sənan», «Rüstəm və Söhrab», «Şah Abbas və Xurşidbanu», «Əsli və Kərəm», «Harun və Leyla» və 3 operetta – «Ər və arvad», «O olmasın bu olsun», «Arşın mal alan» kimi ölməz əsərlər bəstələnmiş və bunların hamısında da xalq musiqimizin əsasları olan muğamlardan, el mahnılarından bəhrələnərək misilsiz, dinləyicini valeh edən orijinal musiqilərini yazmışdır.

Üzeyir bəy Hacıbəylinin «Leyli və Məcnun» operasına baxan I Türkoloji qurultayın (1926) başqırd nümayəndəsi Şakirov tamaşadan sonra məmnunluğunu izhar edərək belə demişdir: «Heyrət ediləcək bir şeydir. Mən indi bildim ki, milli musiqi nə deməkdir. Leninqradda, Moskvada mən çox gözəl Avropa operası dinlədim, fəqət onları anlamırdım, onlar mənə zövq vermirdi. Bunu isə anladığıma görə, böyük bir zövqlə dinlədiyimdən məmnun qaldım. O bizim başqırd havalарına oxşamasa da, onun qohum olduğunu duydum».

Bu, Üzeyir bəy dahiliyinin və milli musiqimizin, muğamlarımızın seyrindən irəli gələn bir möcüzədir. Bəstəkar özü «Leyli və Məcnun» operasından bəhs edərək yazırdı ki, «mən operada xalq yaradıcılığının klassik nümunələri olan muğamlardan musiqi materialı kimi istifadə etməyi nəzərdə tutmuşdum. Vəzifəm ancaq Füzuli poemasının sözlərinə forma və məzmunca zəngin, rəngarəng muğamlardan musiqi seçmək, hadisələrin dramatik planını işləyib hazırlamaq idi».

«Leyli və Məcnun» operasında dahi ustad 7 əsas Azərbaycan muğamlarının hamısından istifadə edərək, analoqu olmayan şedevr yaratmışdır. Bu opera artıq 100 ildir ki, səhnədə oynanılır. 2008-ci ildə «Leyli və Məcnun» operasının 100 illik yubileyi YUNESKO-nun xətti ilə bütün dünyada qeyd edildi.

Dahi sənətkar həm opera, həm operetta, həm də digər musiqi yaradıcılığında xalq musiqisinə geniş yer vermişdir. O, bütün fəaliyyəti boyu xalq yaradıcılığının zəngin xəzinəsi olan muğamlarımızdan, milli musiqimizdən bəhrələnmişdir. «Bayatı- Şiraz», «Rast», «Segah», «Çahargah», «Şikəsteyi-fars», «Qarabağ şikəstəsi» zərbi muğamı, «Humayun» və s. muğamlarımızdan öz unikal əsərlərində istifadə etmişdir. Lakin o, xalq musiqisini olduğu kimi öz yaradıcılığında əks etdirməmişdir. Bu barədə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Q.Qarayev «Unudulmuş müəllim, böyük sənətkar» məqaləsində yazırdı: «...Öz musiqi dilini zənginləşdirmək, yeni bəddi ifadə vasitələri tapmaq məqsədini izləyən bəstəkar, xalq sənətinin həyat bulağından daim su içmişdir. Eyni zamanda öz əsərlərində heç bir

zaman xalq nəğmə və muğamlarını eynən təkrar etməmiş xalq musiqisinin orijinal yaradıcılıq üslubunu yaratmağa səy göstərmişdir. O, xalqın musiqisindən istifadə edərək, onu yeni bir keyfiyyətlə zənginləşdirilmiş bir şəkildə xalqa qaytarmaq məqsədini izləmişdir».

Xalq yaradıcılığından bu cür istifadə etməyi Üzeyir bəy Hacıbəyli öz tələbələrinə də tövsiyyə etmişdir. O, xalq musiqisinə həsr olunmuş məqalə və çıxışlarında muğamlarımızın xüsusi əhəmiyyətindən, özünəməxsus koloritindən dönə-dönə bəhs edirdi.

Sənət dühasının məqalə, çıxış və məruzələrində xalq musiqisinin gözəl nümunələri olan muğamlarımızın düzgün ifası, dəstgahların əhəmiyyəti, ifaçı-xanəndələrin savadlı və mədəni oxuması, muğamın muğama qarışdırılmaması, sözlərin düzgün seçilməsi və aydın tələffüz edilməsi, tar və kamançanın xanəndəni sərrast müşayiət etməsi, Qərb alətlərində muğamların ifası və s. məsələlərdən ətraflı bəhs olunur, onlara ustad tərəfindən düzgün istiqamət verilir.

Şərq musiqisinin atası sayılan Üzeyir bəy Hacıbəyli elmi-publisitik yaradıcılığında olduqca maraqlı məsələyə toxunaraq, Avropa musiqi alətlərindən, Şərq musiqisinin, muğamlarımızın ifasından söhbət açır, onları elmi cəhətdən əsaslandırılmışdır. Böyük sənətkar «Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti» adlı məqaləsində qətiyyətlə bildirirdi ki, Qərb musiqi alətlərində Şərq musiqisini ifa etmək lazımdır və buna çox ehtiyac vardır. Hətta o, Avropa musiqi alətlərinin bir-bir adlarını çəkərək, hansı muğamın hankı musiqi alətində çalınmasından bəhs etmişdir. Məsələn, Üzeyir bəy Qərb musiqi aləti olan «vialon»da «Segah» dəstgahı, «alt»da «Çahargah» «violənçel»in füsunkar sədasi ilə «Şüştər», «Bayatı-Şiraz», «Humayun» muğamı, nəfəs alətlərindən «fleyta»da «Bayatı-Şiraz», «klarnet»də «Çahargah», «Hicaz», «Bayatı-kürd» dəstgahları, «façot»da «Şur», gurultulu sədali «trumba» və «trombon»da «Rast», yumuşaq səslə «korni»lərdə «Şur» dəstgahları müvəffəqiyyətlə ifa oluna biləcəyini əminliklə söyləyir.

Bu gün bütün dünya musiqisevərləri unikal Azərbaycan muğamlarına çox böyük maraq göstərirlər. Milli musiqimiz Yer üzünü dörd bir tərəfində uğurla səslənir və yüksək səviyyədə qarşılır. Elə buna görə də Üzeyir bəyin uzaqgörənliklə irəli sürdüyü fikirlərin reallaşmasına çalışmaq məqsəduyğundur. Belə nümunələr artıq var. Lakin muğamlarımızın Avropa musiqi alətlərində daha çox ifa edilməsinə müvəffəq olmaq gərəkdir. Bəlkə, bunla bağlı da müsabiqə keçirilməlidir.

Şərq musiqisinin inkişafına çalışan Ü.Hacıbəyli 1926-cı ildə öz məqaləsində xüsusi olaraq vurğulayırdı ki, «bir vialon, alt, violənçey və sairə, bəlkə piano vasitəsilə dəxi Şərq musiqisini kamali-müvəffəqiyyətlə ifadə etmək mümkündür.

Odur ki, məzkur şərt daxilində olaraq, Qərbin bir o qədər zəngin və kamil olan aləti-musiqiyəsindən Şərqi musiqisinin tərəqqisi yolunda olduqca istifadə etmək lazımdır».

II dünya müharibəsinin qızgın bir vaxtında dövlətin göstərişi əsasında, 1942-ci il sentyabrın 7-də Bakıda «Muğamat və xalq mahnılarının ifası» mövzusunda müşavirə çağırılmışdır. Müşavirəyə bəstəkarlar, şairlər, xanəndələr, ifaçılar dəvət olunmuşlar. Əsas məruzəçi Üzeyir bəy Hacıbəyli idi. Üzeyir bəy «Muğamat və xalq mahnılarının ifası haqqında» adlı məruzəsində əsasən onu narahat edən məsələlərdən danışmış, tənqidi fikirlərini söyləmişdir. Ü.Hacıbəyli qeyd edirdi: «Mən dəfələrlə demişəm ki, gərək bizim oxuyanlarımız muğamatın qədrini bilsinlər, elmi – təcrübü cəhətdən onları düzgün oxusunlar. Bu cür zəngin bir irsə malik olan xalq öz musiqi yaradıcılığını inkişaf etdirməlidir. Ancaq çox təsüflər olsun ki, el mahnılarını bəzi sözlər korlayan kimi, muğamatı da bəzi oxuyanlar korlayır. «Segah» oxuyanlar onu elə uzadırlar ki, camaat da yatır. Bu cür «Segah» oxumaq üslubuna qarşı mübarizə aparmaq lazımdır. Bunu ən gözəl bir surətdə, heç bir sızıltı etməməklə elə oxumalıyıq ki, «Segah» segahlığında qalsın.»

Muğamı muğama qarışdırmamaq, sərrast və ustalıqla ifa etmək məsələlərinə toxunan Üzeyir bəy demişdir. «Bir dəfə mən radioya qulaq asırdım: «Rast» oxuyurdular. «Rast»ın «Zəminxara» yeri vardır, məlum oldu ki, onu yaddan çıxarıblar, onun yerinə «Şahnaz» oxuyurlar».

Muğamlarımızın mahiyyətinə varan böyük tədqiqatçı – alim onların major və minor sisteminə aid olduğunu da açıqlayaraq yazırdı: «... Bizim dəstgahlardan «Rast» və «Mahur»-majora, «Şur», «Hicaz», «Bayatı-kürd» - minora, «Bayatı-Şiraz» - harmonik minora, «Şahnaz»ın bir yarısı – harmonik majora, ayrı yarısı – minora mütabiq gəlir. «Segah» dəxi major üstündədir, «Şüştər» - minor və «Çahargah» isə – major üzərindədir».

«Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında» məqaləsində Ü.Hacıbəyli daha sonra yazırdı: «... «Humayun» ilə «Şüştər»in nə münasibəti var, deyənlər ola bilər. Doğrudur, bu dəstgahları oxumaq qaydaları bir-birindən fərqlidir; lakin əsasları birdir. Dəlil olmaq üzrə deyə bilərəm ki, bu əsasları bir olan dəstgahların «təsnif»ləri müştərəkdir. Məsələn, «Rast»ı «Mahur»dan sonra, «Şur»u «Hicaz»dan sonra, «Bayatı-Şiraz»ı «Müxalif»dən sonra («Müxalif Çahargah»a dönmədən qabaq), «Şüştər»i «Humayun»dan sonra oxumaq olar ki, bu fəqərə – müştərək olduğunu isbat edir».

1925-ci ildə «Maarif və Mədəniyyət» jurnalının 1-ci və 2-3-cü saylarında dərc edilmiş Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər» məqaləsində Üzeyir bəy göstərirdi ki, «Dəstgah»ın hava, vəzn və bəhri qeyri müəyyən olsa da, onun yolu, yəni pərdələri müsbət sürətdə müəyyəndir. Muğam və dəstgahları bir-birindən ayıran və hər birinə xüsusi bir hüsn verən başlıca pərdələridir. Bu

pərdələr sayəsindədir ki, məsələn, «Segah» «Şur»a, «Şur» da «Çahargah»a bənzəməyib, hər birisinin də təsiri bambaşqadır.

Ü.Hacıbəyli «Muğamat və xalq mahnılarının ifası haqqında» adlı məruzəsində muğamlarda oxunan sözlərdən, şeirlərdən də söhbət açaraq demişdir: «Bir də görürsən ki, xanəndə şeiri bir-birinin dalınca deyir; bir misra bu şeirdən, o biri misranı o biri şeirdən. Beləliklə, bütün şeir pozulur. Elə xanəndə olur ki, o cümlələri layiqincə öz yerində deməyə qadir deyil, ona görə də cümlələri bir-birinin dalınca deyir ki, tez qurtarsın. Bunların hamısı ondan irəli gəlir ki, indiyə qədər bizdə hələ elə bir məclis qurulmamışdır ki, orada bir nəfər muğamat oxusun və ona qulaq asılsın. Mən bunu əlbəttə ki, oxuyanları bir-birinə vuruşdurmaq üçün deyil, bir-birindən öyrənmək məqsədilə deyirəm».

1942-ci ildəki məruzəsində Üzeyir bəy muğamat məclislərinin, müsabiqələrin keçirilməsi məsələsindən söz açırdı. Böyük sənətkarı düşündürən məqam muğam müsabiqələrinin qurulmaması idi. Bu dahi şəxsiyyətin narahatlığına səbəb olan həmin o məclislər, muğam müsabiqələri XXI əsrdə uğurla keçirilir. Onun da rəhbəri, xalqımız üçün lazımlı olan bu layihənin təşəbbüsçüsü və hamisi Heydər Əliyev və Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları fondlarının prezidenti, YUNESKO və İSESKO - nun Xoşməramlı səfiri, millət vəkili Mehriban xanım Əliyevadır. Məhz onun rəhbərliyi ilə 2005-ci ildə Bakıda Üzeyir Hacıbəyli adına ilk «Muğam müsabiqəsi» keçirildi. 2007-ci ildə isə bu müsabiqə ikinci dəfə düzənləndi və gözəl səslər, xalqımızın istedadlı gəncləri üzə çıxdı.

Yəqin ki, bu sarıdan indi Üzeyir bəyin ruhu rahatdır. Çünki muğamlarımız, bütünlükdə xalq yaradıcılığımız əmin əllərdədir. Deyirlər ki, bir milləti məhv etmək üçün onun mədəniyyətini və dilini əlindən almaq yetər. Nə yaxşı ki, əsrlər boyu bizim nə mədəniyyətimizi, nə də dilimizi əlimizdən ala bilməyiblər. Hər əsrdə böyük və istedadlı xalqımıza, onun mədəniyyətinə, dilinə sahib çıxan insanlar olub və bu gün də var. Vətənpərvərlərin ən ön sırasında ölkəmizin prezidenti cənab İlham Əliyev və Azərbaycanın birinci xanımı Mehriban Əliyeva dayanır.

Azərbaycan mədəniyyətinin sütunu, milli professional musiqimizin banisi, dünya şöhrətli dahi bəstəkar, mütəfəkkir, musiqişünas - alim, akademik Üzeyir bəy Hacıbəyli bütün həyatı və yaradıcılığı boyu xalq musiqimizə, muğamlarımıza hamilik etmiş, onu göz bəbəyi kimi qorumuşdur. Musiqimizin əleyhinə baş qaldıran yad ünsürlərlə mübarizə aparmışdır. Milli musiqimizi – xalq mahnılarımızı, aşıq havalarımızı, muğamlarımızı ölməyə qoymamış, özünün zəngin musiqi xəzinəsi olan əsərlərində istifadə edərək, onlara həyat vermiş, yaşatmışdır.

Nəhəng sənətkarımız Ü. Hacıbəyli təfsirində muğamlarımızın yeri çox böyükdür. Bəşəriyyət durduqca xalq yaradıcılığının bünövrəsi olan

muğamlarımız da var olacaq, həm Azərbaycan, həm də dünya xalqlarına mənəvi qida və əvəzsiz ilham verəcəkdir.

РЕЗЮМЕ

В этой статье исследуется научная работа У.Гаджибейли «Основы Азербайджанской народной музыки», в которой он написал о мугамах и указал на их названия.

SUMMARY

In this article is investigated the scientific work “The Principles of Azerbaijan Folk Music” by Uzeyir Hadjibeyli in which he wrote about mugams and notices their names.

Rəyçilər: sənətsünaslıq namizədi, professor V.Əbdülqasımov; filologiya elmləri namizədi Firudin Qurbansoy

Üzeyirbəyşünaslıq

Fazilə NƏBİYEVA

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının magistrantı

**Ü.HACIBƏYLİNİN AZƏRBAYCAN MUSIQISINƏ DAİR BƏZİ
ƏLYAZMALARI**

Dahi bəstəkar, pedaqoq, ictimai xadim, musiqişünas-alim, publisist Üzeyir Hacıbəyli müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin və musiqi elminin banisidir. Onun 1945-ci ildə nəşr olunmuş "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" adlı əsəri Azərbaycan musiqi elmi tarixində qiymətli mənbədir.

Ü.Hacıbəylinin qeyd etdiyinə görə, onun əsəri Azərbaycan xalq musiqisinin əsas cəhətlərini öyrənmək üçün bir vəsait və Azərbaycan ladları əsasında musiqi yazan bəstəkarlara yaradıcılıq köməyidir. İlk nəşrinə başlayaraq kitab indi də öz elmi aktuallığını itirməmişdir. Əsər bu sahədə çalışan tədqiqatçı alimlər üçün qiymətli elmi mənbə, gənc tələbə musiqişünas və bəstəkarlar üçün isə zəruri dərs vəsaitidir.

"Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabı 20 illik gərgin zəhmətin, məhsuldar axtarışların bəhrəsidir. Ü.Hacıbəyli çoxillik axtarışlar dövrü ərzində "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabını dəfələrlə təfəkkür süzgecindən keçirmiş və onu mükəmməl səviyyədə nəşriyyata təqdim etmişdir. Onu da deyək ki, nəşr variantına qədər kitabın çox saylı əlyazmaları meydana gəlmişdir.

Biz Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabının yaranma tarixini və lad nəzəriyyəsinin inkişafını öyrənmək üçün bilvasitə bəstəkarın yaradıcılıq laboratoriyasına, onun əlyazmalarına müraciət etməyi qərara aldıq.

Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" əsərinin müxtəlif illərə aid olan əlyazmaları elmi fikrin inkişafı üçün olduqca maraqlı və diqqətəlayiqdir.

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Məhəmməd Füzuli adına əlyazmalar İnstitutunun, Üzeyir Hacıbəylinin ev muzeyinin arxiv fondlarında qorunub saxlanılan bu əsərin rus dilində yazılmış əlyazmaları onun elmi irsinin öyrənilməsində əvəzsiz rol oynayan qiymətli elmi tarixi sənədlərdir. Onu da nəzərinizə çatdırmaq istərdik ki, Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları"na dair əlyazmaları onun ömür-gün yoldaşı Mələykə xanım tərəfindən 1948-1949-cu illərdə Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun arxiv fonduna təqdim edilmişdir.

Həmin əlyazmalarla tanış olmağıma şərait yaratdıqlarına görə mən Ü.Hacıbəylinin ev muzeyinin əməkdaşlarına və Məhəmməd Füzuli adına əlyazmalar İnstitutunun əməkdaşlarına böyük minnətdarlığımı bildirirəm.

Ü.Hacıbəylinin arxiv fondlarındakı 1933, 1941, 1942, 1943, 1944-cü illərə aid olan əlyazmaları onun uzun illər boyu apardığı elmi axtarışlarını bir daha təsdiq edən mühüm faktlardır. Bu barədə onun kitabının ilk redaktoru olmuş K.Səfəraliyevanın Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin yaranmasına dair”¹ adlı məqaləsində yazdığı xatirələr çox qiymətlidir. O, qeyd edir ki, Ü.Hacıbəyli özü ona kitabının redaktoru olmasını təklif etmişdi. Kövkəb xanım yazır: “Ü.Hacıbəylinin kitabı adı olmadığı kimi, mənim işim də xarakter və formasına görə bir qədər qeyri-adi idi. Redaktə etmə metodunu Ü.Hacıbəyli özü təklif etmişdi. Və bir şərt olaraq qoymuşdu ki, onun dərslərində iştirak edib, ladları mənimsəyim”. Kövkəb xanım bildirir ki, Ü.Hacıbəylinin tələbələri ilə dərslər prosesi üç il ərzində onun xalq musiqisinin nəzəriyyəsini qavramasına kömək etdi. Kövkəb xanım yazır:” Ü.Hacıbəylinin işinin elmi problemini mənimsəyərək, mən tədricən xalq musiqisinin özü ilə dərindən tanış olurdum. Bir dəfə Üzeyir bəy mənə rəngli karandaşlarla gözlənilmədən onun bir neçə dəftərdən ibarət iki illik işinin bəhrəsinin əvvəldən sonadək üstündən xətt çəkməyimi təklif etdi, bu məni heyrləndirdi. Mən onun əmrini yerinə yetirdim, açıq deyim ki, böyük təəssüflə susub sonrakı nəticəni gözləyirdim. Kövkəb xanım qeyd edir ki, Üzeyir bəy ona məyus olmamasını və bunun onun qaralama işi olduğunu bildirmişdi. Üzeyir bəy demişdi: ”İndi mən özüm üçün hər şeyi seçdim və müəyyənləşdirdim. Biz ən qısa müddət ərzində kitabı daha yığcam və mükəmməl formada nəşrə hazırlaya bilərik”. Bu fikir bir daha Ü.Hacıbəylinin kitab üzərindəki tədqiqatçı əməyini başa düşməyə və qiymətləndirməyə imkan verir.

Ü.Hacıbəylinin qeyd etdiyimiz əlyazmaları zəngin informasiya mənbəyi kimi diqqətəlayiqdir. Əlyazmalarda Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ifadəçiliyi, musiqi alətləri, musiqi janrları, muğamlar, tetraxordların əmələ gəlmə qaydaları, tetraxordların birləşmə üsulları, ladlar, ladlarda musiqi bəstələmək qaydaları, kadensiyalar, ritm, səs sistemi haqqında məlumatlar verilmişdir.

Ü.Hacıbəylinin əlyazmalarında olan qiymətli fikirlərdən biri onun elmi-yaradıcılıq planları sırasına Yaxın və Uzaq Şərqlə xalqlarının, eləcə də SSRİ xalqlarının musiqi nəzəriyyəsini təhlil etmək və Azərbaycan musiqi sistemi ilə müqayisə etmək olmuşdur. Bəzi müddələrin irəli sürülməsinə baxmayaraq, bəstəkar tərəfindən bu iş davam etdirilməyib.

Üzeyir bəyin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar”² adlanan əlyazmasında orta əsrlər və müasir musiqi sistemində yunanlarda tetraxordlar, tetraxordların növləri, tetraxordların istiqaməti, tetraxordların

¹ Azərbaycan SSR Ali və Orta İxtisas Təhsili Nazirliyi Ali məktəblərinin elmi əsərləri.№1. 1976-cı il.XIII seriya.s.25-26.

² AMEA-nın M.Füzuli ad.Əl.İnstitu. Fond 17, Arxiv 22, sv 105.

birləşməsi, bərabər və qeyri-bərabər tetraxordların birləşməsi, konsekvantlik müddələri ilə bağlı iş planı ilə qarşılaşırıq. Yunan sistemi ilə yanaşı, Yaxın və Uzaq Şərq xalqlarının (ərəb, türk, fars), SSRİ xalqlarının (qazax, qırğız, tatar, tacik, özbək, türkmən, kırım) və Azərbaycan musiqi sisteminin öyrənilməsi də onun iş planına daxil idi.

Musiqişünas-alim əlyazmalarında Azərbaycan musiqi sisteminin ərəb-iran və qədim yunan musiqi sistemi ilə oxşar məqamlarını da qeyd etmişdir. Onun fikrincə, ərəb-iran musiqi sistemi ilə yaxınlıq özünü daha çox muğamların adlarında, musiqi alətlərində, ifaçılıq manerasında, unison oxumada göstərmişdir. Fikrimizcə xalqlar arasında bu yaxınlıq tarixi hadisələrlə əlaqədar olaraq qonşu xalqların mədəniyyətlərinin qovuşması və bir-birindən bəhrələnməsi nəticəsində baş vermişdir.

Üzeyir bəyin fikirlərinə əsaslanaraq obrazlı şəkildə bütün xalqların musiqisini bir ağacın şaxələnməmiş çoxlu budaqlarına bənzətmək olar.

Tədqiqat işimizdə Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-fundamental əsəri və onun müxtəlif illərə aid olan əlyazmalarını təhlil etmişik. Kitabın və əlyazmaların müqayisəsindən aşağıdakı nəticələr əldə olunmuşdur.

Ü.Hacıbəyli 1943 cü ilə aid əlyazmada¹ Azərbaycan musiqi sisteminin beş müxtəlif inkişaf mərhələsindən keçdiyi mülahizəsini irəli sürür.

Birinci mərhələ:bizim səsqatarının beş pilləli olması (pentatonika) İkinci mərhələ: diatonik yarım tonun meydana gəlməsi.

Üçüncü mərhələ: desima həcmində diatonik quruluşlu xalis kvartal səsqatarının meydana gəlməsi.

Dördüncü mərhələ:əksildilmiş oktava həcmində xalis kvintalı səsqatarının meydana gəlməsi.

Beşinci mərhələ:undesima həcmində yarı xalis kvartal, yarı xalis kvintalı səsqatarının meydana gəlməsi.

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”kitabının “Tarixi məlumat” bölməsi əlyazmalarda tarixi baxımdan daha ətraflı işlənmişdir.

Ü.Hacıbəyli əlyazmalarında Azərbaycan musiqisində olduğu kimi qərb və qədim yunan musiqisində də 4/1 tonların mövcud olması mülahizəsini irəli sürmüş və tarixi inkişaf prosesləri ilə əlaqədar olaraq bu 4/1 tonların aradan götürülməsi qənaətinə gəlmişdir.

Əlyazmalarda “tonika tetraxordu” anlayışı öz əksini tapmışdır. Melodik inkişaf qanunları ilə bağlı olaraq onun bir oktava yuxarı köçürülməsi məsələsinə diqqət yetirilmişdir.

Ü.Hacıbəyli “Rast”, “Şur”, “Segah” ladlarının səsqatarlarında əmələ gələn paralel xalis və əksildilmiş oktava ardıcılığını şərh etmişdir.

Əlyazmalarda səsqatarı, lad və qamma anlayışlarının izahı göstərilmişdir.

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında yeddi əsas ladların (“Rast”, “Şur”, “Segah”, “Şüştər”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Hümayun”)

¹ AMEA-nın M.Füzuli ad.Əl.İnstitu. Fond 17, Arxiv 22, sv 104.Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları haqqında.

pillələrinin funksiyaları, sıçrayışlar cədvəli, tam və yarım kadansların izahı baxımından əlyazmalarda bir sıra fərqli cəhətlər üzə çıxır.

Ü.Hacıbəylinin əlyazmalarında əsas ladlar sırasında səkkizinci lad kimi “Zabul” ladi öz əksini tapmışdır. “Zabul”un şüştərlə eyni səsqatarına malik olması göstərilmişdir.

“Zabul” ladinin pillələrinin funksional izahı verilmişdir. “Zabul” və “Segah” ladlarının səsqatarları və pillələrinin funksional izahında oxşar və fərqli məqamlar öz təzahürünü tapmışdır. “Zabul” ladında tam və yarım kadanslar göstərilmişdir.

Əlyazmalarda dəstgah anlayışı şərh edilmişdir. Dəstgah forması ladlarla əlaqəli şəkildə izah olunmuşdur. Ü. Hacıbəyli əlyazmalarında müxtəlif muğam dəstgahlarının adını çəkmişdir. Əlyazmalarda “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Şüştər”, “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah”, “Hümayun” və “Zabul” dəstgahlarının şöbələri göstərilmişdir. Ü.Hacıbəyli 1943-cü ilə aid əlyazmada “Rast” dəstgahında Hüseyini, İraq, və Rak şöbələrinin adlarının mənasını izah etmişdir. Ü.Hacıbəyli dəstgahların bədii-ruhi emosional təsiri barədə geniş məlumat vermişdir. Dəstgah formasının izahında modulyasiya məsələlərinə toxunmuşdur.

Beləliklə, Ü.Hacıbəylinin əlyazmalarının araşdırılması və onların “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərindəki elmi müddəalarla müqayisə olunmasından belə nəticəyə gəlmək olar ki, Ü.Hacıbəylinin əlyazmalarında daha geniş elmi axtarışları və yaradıcılıq planları öz əksini tapmışdır. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında və çap olunmuş məqalələrində onlardan bəzisi geniş, bəzisi isə yığcam şəkildə izah olunsada, bəstəkarın bəzi fikirləri əlyazmalarda da tezis kimi qalaraq musiqişünaslıqda öyrənilməmişdir.

Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-fundamental əsəri ilə yanaşı, əlyazmalarında açıqlanan elmi müddəalar da Azərbaycan lad nəzəriyyəsinin gələcək perspektivlərini işıqlandıran mühüm amildir və bütün bunların öyrənilməsi musiqi elminin inkişafı üçün geniş yollar açar.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена сравнительному анализу книги У.Гаджибекли «Основы Азербайджанской народной музыки» и его многочисленных рукописей. В данной статье выявлены моменты различия между этой книгой и рукописями. В отличие от книги «Основы азербайджанской народной музыки», в рукописях отражены более широкие научно-творческие планы У.Гаджибекли.

SUMMARY

The article is about the comparative analysis of U.Hajibeyli book “Fundamentals of Azerbaijan Folk Music” and his large number of manuscripts. The article reveals the different points between the book and the manuscripts. Unlike the book, in his manuscripts U.Hajibeyli represented more extensive scientific creativity plans.

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, BMA-nın professoru J.Həsənova; sənətşünaslıq namizədi, dosent F.Xalıqzadə

Üzeyirbəşünaslıq

Тутуханым ГУЛУЗАДЕ
*Кандидат искусствоведения,
Старший преподаватель АМК*

**ЛАДОВЫЕ ОСНОВЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ**

Фольклорное начало – это неотъемлемая часть существа музыки У.Гаджибейли. Как творчество Баха опирается на немецкую народную музыкальную культуру, как творчество Глинки и Чайковского питается народными истоками, так и творчество Гаджибейли своими корнями глубоко уходит в народное азербайджанское музыкальное искусство. Насыщая музыкальную ткань лучших сочинений народным колоритом, смело заимствуя народно – песенные интонации, ладовые обороты, разнообразную ритмику народного танца, он создал в своем творчестве качественно новые музыкальные образы: - Отдельные интонации мугамов, песен и танцев, встречаются произведениях композитора довольно часто, используются в свободном последовании, в существенно трансформированном виде. Велико значение при этом принципа, основанного на сочетании элементов различных жанров народной музыки, на взаимопроникновении, взаимовлиянии их. Даже в тех случаях, когда композитор обращается к подлинной народной музыке, он в большинстве своем, использует их в измененном виде, т.е. всегда стремится вложить в народную музыку частицу своего оригинального.

Обрабатывая фольклорные образцы, У. Гаджибейли с одной стороны, смело расширяют их ладовые, интонационные, ритмические свойств с другой - вследствие воздействия народных элементов - добивается большой яркости и самобытности звучания своих произведений.

К фольклору Гаджибейли подходит по разному: в ранних произведениях (оперы - «Лейли и Меджнун (1907), «Шейх Сэнан» (1909), «Рустам и Зохраб» в 3^x музыкальных комедиях) он использует очень много цитат из народной музыки.

Цитаты народных песен встречаются во всех трех комедиях Гаджибейли. При этом, несмотря на постепенное значительное обогащение профессионального языка музыкальных комедий Гаджибейли в каждой следующей комедии не сокращает, а увеличивает число использованных народных песен.

В первой комедии «Эр вэ арвад» использованы две народные песенные мелодии: «Ай, Лачын» (в песен Сэфи) и «Нязр эйлемишам» - песня Марджанбека в первом действии.

Во втором комедии «О олмасын, бу олсун» их четыре. Это – танцы «Узундере» (в куплетах Мешади Ибада), «Дарчыны» (в дуэте Мешади Ибада и Рустамбека) а также песни, «Не бахырсан йаны-йаны» в хоровом ансамбле из четвертом действиях, «Гусну багында» (в творчестве Мешади Ибада, Гюльназ и Сенем).

В третьей комедии пять народных песен: «Джанлар ичиндеки джаным ай» - куплеты Султанбека, «Галадан галая» - хор девушек, «Гюльоглан» - песня Телли, «Бойнунда вар сарылыг» - увертюра, танец «Тярякмя» - в танце Асьи из третьего действия.

Во всех случаях цитирования Гаджибейли народной мелодии проявляется его активное, творческое отношение к «перво источнику». Но характер цитирования народных песен от первой комедии к последней заметно изменяется. В первых двух комедиях изменения, вносимые композитором в народную мелодию, не очень значительны (Куплеты Мешады Ибада).

Слушатель сразу узнает ее в том или ином номере. Творческое вмешательство композитора проявляется здесь в усилении выразительной роли отдельных, наиболее ярких интонаций, при сохранении неизменной структуры всей песни песни, или какой-то значительной ее части а вот как звучит «Тярякмя» в танце Арии из «Аршин мал алан».

В рассмотренных хоре девушек, танце Асьи и увертюре «Аршин мал алан» трудно установить гарнь между цитированием и созданием собственной музыки, обобщающей интонации народного искусства. Возможно, что композитор и несознательно цитировал конкретные народные песни, но стремление воссоздать характер народной музыки невольно вызвало в его память типичные обороты, присущие многим народным мотивам и, в частности, указанным выше темам.

При различной степени творческого вмешательства в темы – цитаты во всех трех комедиях обнаруживается определенное единство творческого метода в переработке композитором народной мелодии -1) Сохранение в неприкосновенности основного ладового устоя песни,

2) Выявление ярких и четких контуров мелодики: они проявляется : а) в снятии мелизмов, в сокращении вариантных преобразований, в расширении диапазона выразительных интонаций, б) в приведении мелодии к единому метру и иногда даже остинатному ритмическому рисунку.

3) Стремление к стройным и большей частью симметричным пропорциям формы:

Как известно, в формировании основных черт музыкальной стилистики важное значение имеют особенности ладовых основ народной

музыки. Именно поэтому народная ладовость в творчестве У.Гаджибейли занимает главное, определяющее место. Индивидуализация музыки У.Гаджибейли была связана с развитием лада, которое в своем существе оказалось сложным, многогранным путем преобразований и поисков. Путь этот можно характеризовать как длительный процесс взаимопроникновения элементов различных ладов, т.е.обогащения одного лада чертами свойствами многих других ладов.

Гаджибейли использовал все основные лады. Характерные для Азербайджанского народного музыкального искусства. В ладе «Раст» написаны кода в увертюре оперы «Короглу», ария «Гасан хана», в ладе «Шур» звучит начало увертюры, «хор чянлибел», ариоза Алы, 2-я фантазия для оркестра народного инструмента в ладе же «Сегях» написаны романс «Сенсиз», главная тема увертюры оперы «Кёроглы», куплеты Сулеймана и т. д.

Практически, каждая тема в операх, в музыкальных комедиях или в романсах Гаджибейли опирается на какой-нибудь раздел какого либо лада.

Гаджибейли сближает, синтезирует азербайджанские лады с функциональной системой мажора-минора.

Поскольку азербайджанские народные лады по своей природе диотоничны, постольку музыка Гаджибейли в свою очередь, тоже ярко диотонична. Интервал увеличенный секунд, который обязательно присутствует в ладах Чахаргях, Шуштер и Хумаюн, не является хроматическим интервалом. Русские же композиторы. Писавшие востоке, воспринимали этот интервал как хроматический. Романс Рахманинова «Не пой красавица», «Восточный романс Р.Корсакова, и даже тема Шамаханской царицы из «Золотого Петушка», где лад Чахаргях выступает как хроматический лад.

Следуя традиции народной музыки, Гаджибейли часто пользуется модуляциями из лада в лад внутри одного номера оперы. Например: в увертюре к оперы «Короглы» разные темы написаны в разных ладах, сменяются очень органично. Начало увертюры в ладе Шур, далее Сегях-Чахаргях и т. д.

В арии Нигяр крайние разделы написаны в ладе сегях, им противопоставлена середина в ладе «Раст» в 1 действии.

В монологе Ровшэн «Где взять силы» тоже разные разделы написаны в разных ладах: 1-й – в Расте, 2-й – в Чахаргях, в конце монолога мы вновь наблюдаем ладовую модуляцию из Чахаргях в Раст.

Центральный хор оперы «Чянлибел» начинается ладе Шур, кончается же он в ладе Раст, ладовая модуляция здесь звучит очень сжато и коротко.

Примеров таких ладовых модуляций можно указать очень много: хор «клятва» в 3-ьем действии в арии Короглы, в монологе Нигяр.

Таким образом, Гаджибейли не только противопоставляет рядом стоящие мелодии, написанные в разных ладах, но даже иногда соединяет в одном периоде два предложения, относящиеся к разным ладам.

Говоря о музыке Гаджибейли, нельзя умолчать еще об одном её источнике-творчестве ашугов. О музыкальном языке образа Кёроглы автор оперы писал: «Кёроглы-ашуг, и он воспет ашугами, поэтому превалирующим стилем в опере является стиль ашугов. Характерные особенности ашугская песнь-двухдольный ритм, частое повторение, одного и того же звука, подвижность и задорность мелодии ярко проявились в первой песне Кёроглы, начинающейся запевом «балам ей!»

Кёроглы-«Сени гордум, ашиг олдум». В связи с влиянием песенного творчества ашугов, в музыке Гаджибейли наряду с аккордовогармонической фактурой, широкое распространение получает оstinатное ритмическое сопровождение в аккомпанименте.

И все вышеуказанные принципы можно наблюдать и в романсах «Сенсиз» и «Севгили джанан».

Как известно «Сенсиз» написан в ладе соль # Сегах, а «Севгили джанан» в ладе ре Шуштер. В обоих произведениях выявляется специфика лада: сохранена структура звукоряда, опора на главный устой, соблюдается диапазон. Этими произведениями Уз. Гаджибейли ещё раз утвердил жизненность этих ладов и их важную роль в практике. С другой стороны, примечательно то, что автору удалось сохранить национальный колорит и выявить своеобразие, присущее именно этим ладам.

В обоих романсах этот колорит ярко выражен в гармоническом языке. На первый взгляд в обоих романсах гармонический язык кажется простым, но качества, рождённые из черт лада, помогли гармоническим оттенками в романсах подняться на уровень современных требований.

Чередование разделов «Забул» и «Шикестейи фарс» в романсе «Сенсиз» обуславливает последовательность аккордов в инструментальном вступлении и 1-ой части романса: ТЗ- ВЬЫ, Т-ЫВ. На протяжении всего произведения за исключением средней части романса, эти аккорды и их последовательность имеет большое преимущества.

Интересны ладовые сопоставления в средней части романса. Е-е-ъыс-а-А. Одноименная мажоро-минорная тональность и терцовые сопоставления создают определенный красочный эффект.

1-ые четыре такта основной части романса, в среднем разделе повторяется в таком же ритмическом строе квартой выше. Как в первой, так и в средней частях последовательность аккордов привлекает внимание. Различие состоит в том, что 1-ая часть написана в «соль # Сегах», а 1-ые четыре такта средней части написаны в «до # Сегах». Затем это предложение в несколько измененном виде звучит в «до # Байаты-

Шираз». Характерной чертой для сопровождения этой части является последовательное чередование :Т-ВЫЫ.

Тонический органичный пункт и остигатный ритм в романсе с начала до конца поддерживается. В романсе показан такой тональный план: Е-е-жис-А-Е.

Это ещё раз подчёркивает, что в романсе показана тесная связь национальной и заподноевропейской классических средств выразительности. В произведении «соль # Сегях» рассматривается как Е-дур «до # Сегях.-Адур, «до # Байаты-Шираз» - жис молл.

И в романсе «Севгили джанан» тоже оригинальные гармонические соединения исходят из черт лада. Как и в романсе «Сенсиз» и здесь проявляет себя чередование Т-Д. В этих соединениях прежде всего доминирует специфика лада. Кроме этого здесь мы видим перемену одноименного лада. Такую перемену д-Д видим во вступлении романса, затем в вокальной партии и в сопровождении. Эта переменность исходит из структуры лада «ре Шуштер».

Такой звуковой ряд лада обеспечивает характер лада, перемену одноименного минора-мажора и оригинальную звучность.

Таким образом, тяготение азербайджанской музыки к народной ладовостью, внесенное в художественную практику. У.Гаджибейли, стало основой всей национальной музыки. Связывая музыкальное развитие с народной ладовостью, азербайджанские композиторы используют ее во всем многообразии.

XÜLASƏ

«Ü.Hacıbəylinin əsərlərində lad əsası» məqaləsində müəllif dahi bəstəkarın «Leyli və Məcnun», «Şeyx Sənan», «Rüstəm və Zöhrab», «Ər və arvad», «O olmasın, bu olsun» əsərlərinin əsasında araşdırma aparmışdır.

Bundan başqa bəstəkarın digər əsərləri də tədqiqatə cəlb edilmişdir.

SUMMARY

Author has held an inquiry of the geniuses composer in the article of "U.Hacıbəyli əsərlərində lad əsası" on the basis of works (traces) of "Leyli and Mecnun", "Sheyx Senan", "Rustam və Zohrab", "Ər və arvad", "O olmasın bu olsun".

Other works (traces) of the composer have been involved for moreover to (the) investigation.

Рецензенты: кандидат искусствоведения, доцент Ф.Халыгзаде; кандидат искусствоведения, доцент А.Гулиев

Etnomusiqişünaslıq. Источниковедение

Улькяр АЛИЕВА

кандидат искусствоведения, доцент АНК

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА «ЯЗЫЧЕСКОЙ»
КАВКАЗСКОЙ АЛБАНИИ
(IV в. до н.э. – IV в. н.э.).**

Определённый интерес к изучению истории Кавказской Албании, способствовало развитию «албановедения» в Азербайджане, у истока которого стояли выдающиеся азербайджанские историки З.Бунятов, Ф.Мамедова, К.Алиев. Вместе с тем, проблема изучения албанской культуры в целом, как и музыкальной культуры в частности, характеризующие определённый уровень развития албанского общества недостаточно разработана. Особенно это касается музыкальной культуры «до христианского» периода. В предлагаемой статье даётся краткое изложение материала работы Алиевой У.С., призванной ликвидировать своего рода «брешь» в данной области.

Культовая музыка

По свидетельству греческого историка и географа Страбона известно, что албаны, как и большинство народов Древнего Востока поклонялись Гелиосу (Солнцу), Зевсу (Небу) и особенно Селене (Луне). Страбон особенно отмечал наиболее крупный и многолюдный храм Селены (Луны), находящийся на северо-западе страны. Жрецы составляли привилегированную касту, а верховный жрец Храма Луны обладал большим политическим влиянием и считался вторым лицом после правителя. «Храм её находится недалеко от Иберии. Обязанности жреца исполнял наиболее уважаемый после басилевса муж, стоящий во главе иера хора, обширной и хорошо населённой, (во главе) её (иера хора) и иеродулов, многие из которых находятся в состоянии религиозного экстаза и пророчествуют».¹

Страбон также описал религиозный ритуал жертвоприношения, проводившийся в Храме Луны, когда жертве наносился удар священным копьём в сердце и по тому как падала жертва предсказывали будущее –

¹ См.: Страбон – «География в 17 книгах», М., «Наука», 1964, XI.4.7.

своего рода мистерию («страсти» - термин Геродота), наподобие аналогичных мистерий Древнего Египта (в честь бога Озириса) или Вавилона (в честь бога Таммуза), вероятно связанного как со сменой времён года, так и различными фазами Луны.² Несмотря на скудность сведений, можно сделать следующие выводы:

1. Наличие элемента драмы, включающего в себя: пышное оформление религиозной службы, процессии, жреческие храмовые песнопения, танцы,³ и собственно жертвоприношение.

2. Наличие музыкантов-профессионалов, вероятно среди самих жрецов, т.к. детальная регламентация функции жрецов во время «мистерий», дальнейшее развитие и углубление их содержания, совершенствование форм – всё это могло осуществиться лишь при условии появления музыканта-профессионала специально обученного, постоянно совершенствующегося в своём деле.

Следует отметить, что одним из обязательных жанров всех древневосточных мистерий являлись женские песни-плачи (подчёркнуто – У.А.), когда Верховная жрица в траурной одежде выступала запевалой похоронной процессии, при этом «бьют себя в грудь»⁴ – акт оплакивания умерших (Озириса, Таммуза или Луны). Данный ритуал носил явно демократический характер и, по словам Геродота, собирал толпы людей,⁵ т.к. в собирательном образе богов каждый человек оплакивал усопших из числа близких, надеясь на их воскрешение.⁶

Версии. *Отголоски данного жанра сохранились в Азербайджане и в наши дни. Несмотря на запрет исламом данного жанра, при похоронной процессии женской половиной исполняются традиционные импровизационные песни-плачи – мерсийелер, причём нередко в качестве запевалы выступает сама женщина-молла.*

Вероятно, ту же этимологию несёт и распространённое только в женской части похоронной процессии жанр «Э'сани гябул эйле», т.к. несёт в себе элементы архаического пения – один голос (запевала) наиболее развит, отличается гибкой мелодикой, которому в унисон вто-

² Драмы-мистерии, широко распространённые в странах Древнего Востока, явились зачатками античной музыкальной драмы. В частности, спуск шумеро-вавилонской Иштар (богини любви и плодородия) в преисподнюю в поисках брата-мужа Таммуза впоследствии был воссоздан в греческой мифологии об Орфее и Эвридике. См.: Розеншильд К.- «История зарубежной музыки», М., «Музыка», 1978, с.15.

³ Хранящееся в парижской национальной библиотеке серебряное блюдо, отображающее церемонию в честь Луны, особо выделим изображение движения служительницы храма на носках – исполнение особого танца, вероятно имеющего культовое значение.

⁴ Геродот – «История в девяти книгах» - Л., «Ладомир-Аст», 1999, II.61,120.

⁵ Там же.

⁶ Грубер Р.-«Всеобщая история музыки». М.,«Музгиз», 1956, ч.1, с.12.

рит хор, мелодическое движение которого ограничено терцовым диапазоном, возвращая голос в исходное положение. «Кольцевой» характер напева, неизменно воспроизводящий попевку, является наиболее древний, исходя из музыкальной этимологии. Как пишет Р.Грубер: «Пристрастие к многократному повторению попевки стимулировалось и другой причиной: в магических напевах оно должно было оказать гипнотизирующее (подчёркнуто - Р.Г.) воздействие»⁷ На данную древнюю аналогию указывает также элемент отбивания в такт определённых участков на теле (грудь, колено) ладонями, по примеру египетского (сохранилось древнеегипетское изображение картины хорового пения – поют сидя, отбивая ладоши в такт⁸).

Музыкальные инструменты

Инструментальная культура албан была разнообразной. Безусловно, одно из ведущих мест принадлежало характерным для всех других древневосточных музыкальных культур ударным и шумовым инструментам. Помимо широко известного «гавал чалан даш», албаны знали рамообразный барабан, именуемый в наше время «дэф»'ом - изображение человека с бубном было обнаружено на холме «Язылы» в Гобустане, а так же при археологических раскопках на территории Мингечаура в одной из могил были найдены обломки пласта из дерева с остатками кожи, что, по мнению археологов, являются останками древнего ударного инструмента. О «дэф»'е, как об албанском инструменте отмечает и известный музыковед Л.Карагичева, связывая данный инструмент с культом богини Луны.⁹

Не оспаривая этническую принадлежность инструмента, нам представляется сомнительным его ритуальная принадлежность, связанная с культом богини Луны, так как по результатам археологических раскопок погребений древнего Мингечаура керамические изделия и предметы «покрыты орнаментом, изображающим луну в виде полумесяца»¹⁰ (подчёркнуто - У.А.).

Версия. Вероятно, было бы «связать» дэф с культом бога Гелиос (Солнце), позднее носивший имя Митры, о котором также упоминает Страбон. В пользу этой версии говорят «характерные для того времени грунтовые погребения типа Ялойлутене и погребения в больших ле-

⁷ Грубер Р.-«Всеобщая история музыки»-М.,«Музгиз», 1960,ч. I, с.12.

⁸ Грубер Р.-«Всеобщая история музыки» -М.,«Музгиз», 1956,ч.1, с.12.

⁹ Л.Карагичева – «Развитие музыкальной культуры в условиях первобытнообщинного, рабовладельческого и феодального строя» из кн.: «История азербайджанской музыки», Б., «Маариф», 1992, с.54

¹⁰ Алиев К.– «Античная Кавказская Албания».Б.,«АИПО»,1992,с.153.

жачих кувшинах... В ориентации нет единой системы, однако лица по-гребённых обращены к солнцу»¹ (подчёркнуто - У.А.).

Среди ударных инструментов вероятно, как и у большинства древневосточных народов существовали гонги, также носившие культовое предназначение. Отголоски данного утверждения мы находим и по сей день, когда жители сельской местности в дни засухи бьют по медным и железным предметам, призывая дождь.

Вероятно, культовое значение имели различные шумовые инструменты: подвески-колокольчики, погремушки, которые были найдены при археологических раскопках в районе Мингечаура, Ходжалы, Кедабека. Большинство из них являются подвесным украшением женского туалета и вероятно, как и у большинства народа Древнего Востока, выполняли роль амулета против злых духов и бедствий.

Среди духовых инструментов отметим, прежде всего, флейту.² Четыре отростки оленьих рогов, напоминающие продольные флейты были найдены на территории Мингечаура. Если верить Страбону, который утверждал, что албаны в могилах оставляли вещи усопших, и это подтверждают археологические раскопки, можно утверждать, что это могила, либо музыканта, либо изготовителя музыкальных инструментов. Однако, скорее всего, усопший был и тем и другим, так как вряд ли в то время была строгая дифференциация труда.

Изображение флейты встречается и на образцах торевтики Сасанидского периода. Чаще всего встречается изображение флейтистки в виде одиночной фигуры, либо сидящей верхом на мифическом животном (изображение флейтистки встречается на «Томызском блюде и кувшине с Сенмурвом», на блюде «Флейтистка (№ S-26), хранящиеся в Эрмитаже, на кувшинчике из Калар Дашта (Тегеранский археологического музея), на знаменитом урдонском кубке со флейтисткой и т.д. Многие учёные предполагают, что данные изображения являются изображениями богини Луны (Селены или Анахиты),³ непременным атрибутом которой являлась флейта.

Среди струнных инструментов следует отметить прежде всего лиру. Лироподобная подвеска (датируемая ещё IX-VIII вв до н.э.) была найдена на территории Ханлара. Однако, более явным подтверждением данного утверждения, служат бусы из грунтового погребения на территории Мингечаура. «Бусы из перламутра, по форме напоминающие ли-

¹ Там же, с.165.

² Происхождение флейты практически у всех народов связано с пастушеско-земледельческой деятельностью. Несмотря на то, что во всех источниках упоминается инструмент флейта, с точки зрения инструментоведения речь идёт о свирели.

³ См.: **Тревер В., Луконин Л.** – «Сасанидское серебро». М., «Искусство», 1987, с.103. **Даркевич В.** – «Художественный металл Востока». VIII-XIII вв. М., «Наука», 1976, с. 37-38.

ру. Поверхность бус разделяется на две части – врезная вертикальная линия: на каждой половине расположены кружочки с точечными углублениями посередине».⁴

Версии. Трудно сказать, как лира попала на территорию Древней Албании, возможно, это, как отмечалось выше, влияние эллинизма, но, скорее всего, об этом инструменте албаны узнали через финикийян (сирийцев), которые «вели широкую торговлю и располагали обширными культурными связями».⁵ Дело в том, что через Албанию проходил своего рода древний транзитный путь. Как отмечает известный историк Н.Пигулевская: «особую торговую активность в Сасанидский период проявляли сирийцы, торговые поселения которых, существовали...вплоть до границы Китая».⁶ Как писал ещё в 19 веке историк Рашидбек Эфендиев: «Через Куру и Аракс они (албаны) поддерживали связь с Мидией, Ассирией, Вавилоном, Персией и др. Следы существовавшей в древности и в средневековье транзитной дороги, называвшейся у местного населения «Базирган-ёлу» (торговая дорога), сохранились и в настоящее время. Дорога эта шла по южному склону Конделендаг. На всём её протяжении видны остатки разрушенных мостов, башен, крепостей и других сооружений, расположенных по сторонам указанного пути».⁷

Можно выдвинуть и другую версию – о проникновении лиры в Албанию через Египет. Дело в том, что учёные давно находили на территории современного Северного Азербайджана, в частности в Мингечауре и Хыныслы (II-I вв. до н.э.), в погребениях предметы, относящиеся к египетской этимологии – округлоробристые бусы, амфоровидные подвески, украшения в виде раскрытой кисти руки (как отголосок прошлого данное изображение «беи бармаг» широко используется на протяжении многих веков в изделиях азербайджанских ювелирах – примечание У.А.), фигурка богини, прижимающей к груди ребёнка...скарабеи.⁸ Раньше было не совсем ясно, как данные изделия, относящиеся исключительно к египетской этимологии могли проникнуть в Азербайджан и «списывали» всё на транзитную дорогу. Однако, по последним данным исследований Р.Меликова, выяснились новые сведения об албанском племени – каспиях, обнаруженные на египетских папирусах из Мемфиса датируемые V в. до н.э. Судя по египетским надписям в 525 г. до н.э. персидский царь Камбиз, завоевавший Египет, превра-

⁴ Алиев К.–«Античная Кавказская Албания».Б.,«АИПО»,1992, с.132.

⁵ Рузеншильд – «История зарубежной музыки», М., «Музыка», 1978, с.14 – 15.

⁶ Пигулевская Н. «Византия на путях в Индию». М.-Л., 1951,с.19-20.

⁷ Цит. по кн.: Исмизаде О. – «Ялойлутепинская культура». Б., «Изд-во АН АзССР», 1956, с.77-78.

⁸ См.: Пигулевская Н. - «Византия на путях в Индию». М.-Л., 1951, 132 с.

тил его в персидскую сатрапию. Для укрепления своей власти и охраны этой провинции Камбиз на нильском острове Элефантина создал военные поселения, заселив их каспиями. (сохранились даже некоторые личные имена каспийцев – Атарли, Базу, Барбары, Дарга, Шатибара, Шатибарзана и т.д.). Каспии не только охраняли границы, но и участвовали в качестве мастеров (подчёркнуто – У.А.) в сооружениях и ремонте военных кораблей.⁹

Мы можем предположить, что часть военных колонистов возвратилась на родину и, они, будучи «мастеровыми людьми», вероятно, приносили с собой определённые предметы быта, роскоши, а возможно, и любимые музыкальные инструменты.

Военная музыка

В силу своего выгодного географического положения и как следствие в условиях постоянной борьбы за свою независимость, албанские племена были достаточно воинственны. Сведения об албанских племенах, воевавших на стороне мидийцев, мы находим у античных историков (Геродот, Флавий Арриан, Курций Руф, Плутарх).¹⁰ О серьёзных сопротивлениях, оказанных албанами во время римских походов, упоминают Дион Кассий Коккеиан,¹¹ Тацит¹² и особенно Страбон.¹³ В частности Страбон отмечал, что против римлян албаны выставили огромное по тем временам (да и в наше время тоже) силы – 60 тысячи пеших и 22 тысяч конных воинов, которые были вооружены мечами, копьями, дротиками, луками и стрелами, носили панцири, то есть по уровню вооружения не уступали иберийцам и армянам. «Албаны сражаются и пешими и на конях, в лёгком вооружении и в панцирях, подобно армянцам».¹⁴

⁹ См.: Меликов Р. – «Каспии – военные колонисты в Египте». – «Тезисы научной конференции молодых учёных Института истории АН Аз.ССР и исторического факультета АГУ», Б., 1983, с.56.

¹⁰ См.: **Геродот** - «История в девяти книгах» - Л., «Ладомир-Арт», 1999, III.67,426; **Флавий Арриан** – «Поход Александра Македонского» - М., «Изд. АН СССР», 1962, III.11.3-4, III.8.4; **Курций Руф** - «История Александра Македонского» - М., «Изд-во МГУ», 1963, III.2.4-6, III.9.5; **Плутарх** – «Избранные биографии», Л., «ЛГУ», 1941, Помпей. 35.

¹¹ См.: Латышев В. – «Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе», СПб. 1893-1906, т. 2, вып. 2, с. 492.

¹² Тацит Корнелий – «История». т. 2, Л., «Наука», 1969, VI. 34-35.

¹³ Страбон – «География в 17 книгах» - Л., «Наука», 1964, VI.34-36.

¹⁴ Специально оружие древних албан посвящена кандидатская диссертация А.Алиева, который на основе своих исследований приходит к выводу, что войско албанов имело в своём арсенале все виды вооружения того времени, что говорит о высокой во-

Таким образом, можно утверждать, что многочисленные войны за свою независимость способствовали формированию определённых воинских традиций, включающие в себя песни-величания или песни-славы, текст песен обычно связывали с именем или именами легендарных героев или современников (как отмечает Л.Морган в таких песнях зарождались истоки будущих героических эпосов, легенд, сказаний,¹⁵ в частности албанских, что позже нашло своё отражение в трудах албанских историков, в том числе у М.Каланкатуйского); военные пляски – «как сильное средство для возбуждения патриотического чувства и для поддержания народного духа»¹⁶. При этом всякий, принявший участие в военной танце, тем самым заявлял о своём включении в поход.

Версии. Следы архаических воинских плясок мы находим и в наше время, так как именно только на Кавказе (Азербайджане, Грузии, Дагестане, Осетии) сохранился особый тип мужского танца с характерным ритмом - «Гайтагы» (более известного как «Лезгинка»).

Следует также отметить и о сохранившемся в наши дни жанре «Джанги» (сцена-единоборство двух борцов, под музыкальное сопровождение). Нельзя в точности отнести данный жанр к албанской этимологии, однако, его древнее происхождение безусловно.¹⁷ Этому способствуют:

1. Сам факт – сцена-борьба двух воинов, основан на древних обычаях многих народов - перед решающей битвой выставлять в единоборстве двух лучших воинов противоположных сторон.

2. Данное действие сопровождается под музыкальное сопровождение всего двух, однако, наиболее древних музыкальных инструментов – духового (зурны) и ударного, которые являются непременными атрибутами военной музыки.

Как и для большинства народов Древнего Востока непременными воинскими атрибутами являлись также барабаны и трубы. В частности Диодор указывал,¹⁸ что перед решающим сражением войск Александра

енной организации древних албан. См.: Алиев А. – «Оружие древних албанов», Автореферат дис. кан. ист. наук, Тб., 1978, с. 21.

¹⁵ Как полагает Л.Морган именно из таких песен - слав слагались впоследствии гомеровские «Одиссей» и «Илиада). См.: Морган Л. - «Пляска как общественный институт» - «Советская этнография АН СССР», 1938, № 1, с. 177-179.

¹⁶ Морган Л. - «Пляска как общественный институт» - «Советская этнография АН СССР», 1938, № 1, с. 177-179.

¹⁷ Косвенным подтверждением данного факта может служить известная чаша Сасанидского периода из коллекции Артура Саклера, в одном из регистре которой изображено сцена-борьба двух воинов имеющая удивительное сходство с азербайджанской борьбой «Гюлеш». См.: Harper P.O. – «The royal hunter: art of the Sasanian Empire», N.Y., «Asia Society», 1978, № 25.

¹⁸ Диодор - «Историческая библиотека» из кн.: Флавий Арриан – «Поход Александра Македонского» - М.-Л., «Издательство АН СССР», 1962, § 25. с. 307.

Македонского и войска Дария трубы двух противоположных сторон оповестили о начале сражения.

Учитывая то, что вышеперечисленные источники указывают на то, что в составе мидийского войска были албанские племена, можно предположить, что данная традиция, вероятно, существовала и сохранялась на протяжении нескольких веков. Это позволило позднее Моисею Каланкатуйскому утверждать, что около полководцев в албанской армии всегда несли знамя и шли трубачи, при этом мощь того или иного отряда определялась по наличию количества трубачей. Моисей Каланкатуйский также отмечает, что Сасанидский царь Иазкерт III, возложил юному Джаванширу отличившийся своей храбростью знаку отличия, где помимо отделанных золотом военных доспехов, в первую очередь упоминаются трубы.¹⁹

Танец

Помимо вышеназванного мужского танца у албан, вероятно существовали танцы, исполняемые только женщинами. Например, среди многочисленных предметов торевтики как ранне-, так и позднесасанидского периода выделим частое изображение женщин во время танцев в богатых костюмах, с длинными косами и поднятыми покрывалами. На принадлежность женщин к жреческому сословию указывает предметы, принадлежащие к культовой атрибутике: ритуальные ведёрки, гранаты (символ плодородия), тюльпаны (символ весны) и т.д.²⁰

Носивший вначале культовое значение, а затем и перешедший в ранг чисто светского искусства, (о данном переходе свидетельствует тот факт, что уже в поздне-сасанидский период данный танец встречается в виде отдельных статуэток) данный танец дошёл до наших дней.

Версия. *«Танец с покрывалом» - более известный в Азербайджане под названием «Иннабы» не может быть причислен исключительно к Сасанидской этимологии. Как отмечают И.Орбели и К.Тревер: «Многое из того, что легко может быть воспринято как результат влияния сасанидского искусства на искусства других стран и народов, действ-*

¹⁹ Мовсэс Каланкатуаци – «История страны Алуанк», Е., «Изд-во АН Арм. ССР», 1984, с. 95.

²⁰ Более подробно данные изображения исследовала П.Харпер. Она впервые выдвинула гипотезу о культовом происхождении данных изображений, связанных с временными и сезонными процессами. См.: Harper P.O – «Sources of Certain Female Representations» - In: «Atti del Convegno Internazionale sul tema: La Persia nel Medioevo», p. 503-515.

вительности является вкладом этих народностей в сокровищницу иранского искусства».²¹ (подчёркнуто – У.А.)

На культовую принадлежность, на культовое происхождение данного танца указывает само название «Иннабы» (инаб – растение, плоды которого употребляются во время Новруза), таким образом можно предположить, что данный танец исполнялся во время определённых ритуальных церемоний, связанных с природой (равноденствие, смена времён года и т.д.). Следует отметить, что стиль одежды жриц дошел до наших дней практически в неизменном виде, что ещё раз подчёркивает «генетическую» преемственность данного танца с древними предками азербайджанцев, в частности албанами.

Безусловно, среди коллективных смешанных танцев надо отметить, прежде всего, хороводный танец «Яллы», бытующий по сей день. Наскальные изображения данного танца в южной части Гобустана, датируемые V-III вв. до н.э., без сомнения принадлежат к албанской этимологии, так как найдены на территории, традиционно заселённые албанскими племенами (по одним сведениям каспиями, по другим баканами от которых идёт современное название жителей апшеронского полуострова – бакинцы ²²).

Ритуальный характер данного танца, судя по круговому движению, связан с культом Солнца.²³ Теперь возникает следующий вопрос. Как танец «Яллы» практически в неизменном виде смог сохраниться более 2300 лет?

Версия. Ответ, вероятно, содержится в древнем названии самой местности - Габристан, которую местные жители, после сенсационных археологических открытий, переименовали в более звучное – Гобустан. Как обратил внимание археолог Г.Асланов местные жители перепутали слово «габир» - («кладбище») со словом «габр» или «гебр», что в мусульманском мире означает «неверный», то есть Габристан – «страна неверных». Как отмечает А.Дорошенко в Иране зороастрийцы – гебры в виду притеснения больше всего сохранились в пустынных местах, подальше от внимания мусульманских правителей. Так как и Габристан (Гобустан) с её пустынно-каменистым рельефом, вероятно, был последним прибежищем не принявших ислам зороастрийцев на святой для них земле Апшерона.

²¹ Орбели И., Тревер К. – «Сасанидский металл. Художественные предметы из золота, серебра и бронзы», М.-Л., «Акад.», 1935, с. 21.

²² Ашурбейли С. – «Топонимика Апшерона в связи с вопросом этногенеза азербайджанцев» - «Изв. АН Азерб.ССР. Сер. ист. фил. и права», 1967, № 2, с. 55.

²³ Впервые данную версию выдвинул выдающийся азербайджанский учёный И.Джафарзаде. См.: Джафарзаде И. – «Наскальные изображения Кобыстана» - «Труды Инст. истории АН Аз.ССР», т. XIII, Б., 1968.

Позднее зороастрийцы ассимилировались по всему Апишерону (о поклоне огню жителей целых апишеронских сёл вплоть до начала 20 века указывает С.Ашурбейли²⁴ и М.Саянин²⁵). Таким образом, именно благодаря жителям Апишерона, прямым потомкам албан, мы обязаны сохранению многих обычаев и традиций, в том числе и музыкальных, благодаря которым сохранился и дошёл до наших дней «жемчужина» народного творчества – танец «Ялы».

В заключении хотелось бы отметить, что изучение ранних этапов становления и развития азербайджанской музыки в целом и албанской в частности, её влияние на музыкальную культуру нынешнего этапа является одной из актуальных задач современного азербайджанского музыковедения.

XÜLASƏ

"Bütprəst" Qafqaz Albaniyasının musiqi mədəniyyəti (eramızdan əvvəl IV – eramızın IV əsrləri).

"Bütprəst" Qafqaz Albaniyasının musiqi mədəniyyətinin ümumi xarakteristikası Azərbaycan musiqişünaslığında ilk dəfə olaraq işıqlandırılmışdır.

Konkret tarixi faktlar əsasında müəllif, bir sıra hipotezlər irəli sürərək bu da öz növbəsində Azərbaycan musiqisində xristian dövrünə qədər Qafqaz Albaniyasının musiqi mədəniyyətini əhatə edən cərəyanın yaranması və inkişafına zəmin yaradır.

SUMMARY

Musical culture of «heathen» Caucasian Albania (IV B.C. - IV A.D.).

In the given article is presented the general characteristic a musical culture of Caucasian Albania till christian period is given as a whole in azery musicology.

On bases of concrete historical facts the author moves out some line hypotheses conducive formation and development of «musical albanology» as independent direction in azery musicology.

Рецензенты: кандидат искусствоведения, профессор В.Абдулгасимов;
кандидат искусствоведения, доцент А.Кулиев

²⁴ Ашурбейли С. – «Очерк истории средневекового Баку», Б., «Изд-во АН АзССР», 1964, с.45.

²⁵ Гюль К. – «Каспийское море». Б., «Азнефтиздат», 1956, с.58-59.

Etnomusiqişünaslıq. Источниковедение

Cəmilə HƏSƏNOVA

Sənətsünaslıq namizədi,

Bakı Musiqi Akademiyasının professoru

**AZƏRBAYCAN MUSIQI ELMINDƏ MƏQAM NƏZƏRIYYƏSİNİN
TƏŞƏKKÜLÜ VƏ TƏKAMÜLÜ MƏSƏLƏLƏRİ**

Məlumdur ki, musiqi elmində məqam nəzəriyyəsi orta əsrlərdə Şərq alimlərinin – Əbu Nəsr Fərabî, Əbu Əli Sina, Əl-Kindi və başqalarının risalələrində, xüsusilə azərbaycanlı alimlər Səfiəddin Urməvinin (XIII əsr) və Əbdülqadir Marağainin (XIV əsr) elmi irsində meydana gəlmiş, sonrakı dövrlərdə də Mirzə bəy (XVII əsr), Mir Möhsün Nəvvab (XIX əsr)¹ və digər alimlər tərəfindən davam etdirilmişdir. Səfiəddin Urməvi Şərqdə məqamlarla bağlı olan sistemçilik nəzəriyyəsinin banisi hesab olunur. Məhz orta əsr Şərq alimlərinin elmi yaradıcılığı məqam nəzəriyyəsinin yaranmasına təkan vermiş, elmi-nəzəri fikrin sonrakı inkişafına işıq saçmış və öz davamını XX əsrdə Azərbaycan musiqi elmində yeni mərhələ açan Üzeyir Hacıbəylinin² yaradıcılığında tapmışdır.

Şərq musiqi mədəniyyətinin inkişafı ilə əlaqədar Ü.Hacıbəylinin çox məşhur bir fikri var. O, Şərq musiqisinin yüksəlişində, "musiqi mədəniyyəti sarayının tikilişində" böyük mütəfəkkir alimlərin iştirak etdiyini göstərərək, XIV əsrdə yüksək inkişaf səviyyəsinə çatmış Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyətini "on iki sütunlu, altı bürclü "bina" (dəstgah) şəklində" təsvir etmiş və "onun zirvəsindən dünyanın bütün dörd tərəfi: Əndəlisdən Çinə və Orta Afrikadan Qafqaza qədər geniş bir ərazi" göründüyünü qeyd etmişdir.³

Fikrimizcə, Ü.Hacıbəyli burada Şərq aləmində geniş intişar tapmış şifahi ənənəli professional musiqinin elmi əsaslarının təşəkkülündən söz açmışdır. Belə ki, yuxarıda adı çəkilən böyük alimlər tərəfindən şifahi ənənəli professional musiqinin nəzəri əsaslarının işlənilməsi nəticəsində Şərqdə musiqi elmi yaranmışdır. Özləri də dövrün mahir musiqiçiləri kimi tanınmış ensiklopedik biliyə malik bu alimlərin traktatlarında o dövrün musiqi təcrübəsinin əsasını təşkil edən səs sistemi, melodik və ritmik xüsusiyyətlər, məqamlar və onların əsasında yaradılan musiqi əsərləri, musiqi formaları, musiqi alətləri və s. haqqında müfəssəl məlumat öz əksini tapmışdır. Deməli,

¹ Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). Bakı, Elm, 1998; Zöhrabov R. Muğam. Bakı, Şur, 1991.

² Son illərdə Üzeyir Hacıbəyovun soyadının Hacıbəyli kimi yazılışı qəbul olunmuşdur. Bu səbəbdən elmi mənbələrə istinad zamanı meydana gələn müxtəliflik məqbul sayılır.

³ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Əsərləri, II cild. Bakı, 1965. s. 35

o dövrün musiqi təcrübəsi artıq nəzəri cəhətdən öyrənilmiş, ümumiləşdirilmiş, sistemləşdirilmiş şəkildə bizə gəlib çatmışdır.

Belə ki, Səfiəddin Urməvinin “Kitab əl-Ədvar” risaləsində bütün araşdırılan problemlərin mərkəzində Şərqi musiqisinin məqam sistemi durur. İlk dəfə Səfiəddin Urməvi bu əsərində əduar və ya ədvar, yəni dairə terminini musiqişünaslığa daxil edərək, onu məqam – lad mənasında işlətməmişdir. Səfiəddin Urməvi risalədə on iki ənənəvi məqamlardan, onların intonasiya əsaslarından, intervallardan, tetraxord və pentaxord kimi özəklərindən bəhs etmiş, 84 dairənin cədvəlini vermişdir. O, “Kitab əl-Ədvar”da ilk dəfə Şərqi musiqisinin 17 pilləli tam səs qatarını təsvir etmiş, onun diatonik mahiyyətini aşkarlamış, 12 məqamı bu qammanın içində verə bilmişdir ki, bu da Səfiəddin Urməvinin böyük nailiyyəti kimi musiqi elminə daxil olmuşdur.⁴

Təbii ki, hər xalqda şifahi ənənəli professional musiqi sənətinin özünəməxsus janr və ifaçılıq formaları mövcud olmuşdur, bununla belə onların ümumi cəhəti məqamlara əsaslanması ilə bağlıdır. Şərqi alimlərinin musiqi traktatlarına əsasən orta əsrlərdə 12 məqamın (muğamın), 6 avazın mövcud olduğu məlumdur. Eyni zamanda, Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində də bu fikrin təsdiqini tapırıq. O, yazır ki, XIV əsrin axırlarında “Yaxın Şərqi xalqları uçub dağılmış “musiqi binasının” qiymətli “parçalarından” istifadə edərək, özlərinin “lad tikinti” ləvazimatı ilə hər xalq ayrılıqda özünəməxsus səciyyəvi üslubda yeni “musiqi barigahi” tikmişdir”. Ü.Hacıbəyli uzun illər boyu apardığı araşdırmalardan sonra belə qənaətə gəlir ki, Azərbaycan xalqının musiqi incəsənəti çox mütənəsb və ciddi bir sistemə əsaslanır.

Üzeyir Hacıbəylinin elmi irsində məqamlarla bağlı problemlərin öyrənilməsi xüsusi əhəmiyyətə malikdir. XX əsr Azərbaycan musiqi elmində Üzeyir Hacıbəyli milli lad-məqam nəzəriyyəsinin bünövrəsini qoymuşdur. Onun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” (1945)⁶ fundamental elmi əsərinin meydana gəlməsi ilə musiqi elmində yeni səhifə açıldı. Ü.Hacıbəylinin orta əsr musiqi alimlərinin və ümumi musiqi nəzəriyyəsinin müddəalarına əsaslanaraq işlədiyi bu nəzəriyyənin mühüm cəhəti ondan ibarətdir ki, o, Azərbaycanın şifahi ənənəli xalq və professional musiqisinin məqam əsası ilə bağlı qanunauyğunluqları üzə çıxarmış və onların bəstəkar yaradıcılığında tətbiqi yollarını göstərmişdir.

Ü.Hacıbəylinin tərcümeyi-halında onun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabı üzərində 1925-ci ildən çalışdığı göstərilir. Əslində isə o, bir bəstəkar kimi yaradıcılığa başladığı ilk dövrdən bu problemin həlli yoluna

⁴ Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). Bakı, Elm, 1998. s. 76-79

⁵ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Əsərləri, II cild. Bakı, 1965. s. 36

⁶ Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsəri ilk dəfə 1945-ci ildə rus dilində çap olunmuşdur. Sonrakı illərdə bu əsər azərbaycan və ingilis dillərində də işıq üzü görmüş, dəfələrlə (1950, 1952, 1957, 1965, 1985) nəşr edilmişdir. “Musiqi Dünyası” jurnalının elektron nəşrlər mərkəzi tərəfindən “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” veb-saytı (azərbaycan, rus və ingilis dillərində) yaradılmışdır: <http://musbook.musiqi-dunya.az>

qədəm qoymuş və Azərbaycan musiqisində məqam nəzəriyyəsinin inkişafına təkan vermişdi. Hələ ilk yaradıcılıq təcrübələri, xüsusilə “Leyli və Məcnun” muğam operası bu yolun başlanğıcında ilkin pillə idisə, hər yeni əsəri bəstəkarı bu problemin həllinə yaxınlaşdıran növbəti mərhələ oldu və nəhayət, onun sənət axtarışları “Koroğlu” operasında tam həllini tapdı. Bəstəkarın özünün etirafına görə, məhz xalq musiqisinin əsaslarının – lad sisteminin öyrənilməsi onun yaradıcılıq təxəyyülünü genişləndirərək, musiqi dilinin zənginləşməsinə gətirib çıxarmışdır.

Ü.Hacıbəylinin bir sıra elmi məqalələrində də bu məsələ ilə əlaqədar bəstəkarın nəzəri fikirləri öz əksini tapmışdır. Müxtəlif illərə aid elmi məqalələri və arxivlərdə qorunan əlyazmaları Ü.Hacıbəylinin elmi-nəzəri fikirlərinin təkamülünün öyrənilməsi baxımından dəyərli mənbədir. O cümlədən, Ü.Hacıbəylinin 1919-cu ilə aid “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” elmi məqaləsinin son illərdə arxivlərdən tapılıb yenidən çap olunması⁷ musiqi elmində əlamətdar hadisədir. Nəşrin ön sözündə qeyd edildiyi kimi, bu məqalə Azərbaycan musiqi tarixində bir tərəfdən, Ü.Hacıbəylinin elmi fəaliyyətinin, digər tərəfdən isə ümumiyyətlə, XX əsrdə müasir Azərbaycan musiqi elminin yaranması və təşəkkülü tarixinin yeni baxımdan öyrənilməsində mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu əsərin Üzeyir Hacıbəylinin “musiqişünas alim kimi çap olunmuş ilk elmi araşdırması”, “konseptual yanaşma tərzinə və təqdiminə görə Üzeyir bəyin fundamental elmi tədqiqatlarının ilk addımı” olaraq dəyərləndirilməsi diqqətəlayiq faktır.⁸

Bundan əlavə, Ü.Hacıbəylinin 1920-ci illərə aid bir sıra məqalələrində: “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər”, “Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında”⁹ və s. Şərq musiqisinin, o cümlədən Azərbaycan musiqisinin məqam nəzəriyyəsi ilə bağlı fikirlər ardıcıl olaraq inkişaf etdirilmiş və müəyyən təkamül prosesi keçmişdir. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental elmi əsəri isə Üzeyir Hacıbəylinin bəstəkarlıq təcrübəsində əldə etdiyi nailiyyətlərin, eyni zamanda, Azərbaycan musiqisində elmi-nəzəri fikrin ümumiləşdirilməsi oldu.

Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinin tarixi əhəmiyyəti çox böyükdür. Elmi, metodiki və təcrübi baxımdan bu əsər həm musiqişünaslıqda, həm musiqi təhsilində, həm də bəstəkar yaradıcılığında xalq musiqisinin lad – məqam sisteminin öyrənilməsini əsas amil kimi ön plana çəkdi. Fikrimizcə, əhəmiyyətinə və məna dərinliyinə görə Üzeyir bəyin bu əsərini təkcə Azərbaycan xalq musiqisinin deyil, ümumiyyətlə Azərbaycan musiqisinin nəzəri əsasları adlandırmaq olar.

Xatırlatmaq yerinə düşərdi ki, 1920-ci illərdə formalaşan professional musiqi təhsili sistemində Ü.Hacıbəyli milli lad nəzəriyyəsinin təcrübi

⁷ Hacıbəyli Ü. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. (Təqdim edəni, ön söz və lüğətin müəllifi F.Əliyeva). Bakı, Adiloğlu, 2005.

⁸ Hacıbəyli Ü. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. (Təqdim edəni, ön söz və lüğətin müəllifi F.Əliyeva). Bakı, Adiloğlu, 2005. s.4-5.

⁹ Hacıbəyov Ü. Əsərləri. II cild. Bakı, Azərb.EA-nın nəşri, 1965.

əhəmiyyətini sınaqdan çıxarmaq üçün onun bir fənn kimi tədris prosesinə daxil edilməsi uğrunda məqsədyönlü iş aparmışdır. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fənni Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının tədris proqramına 1930-cu illərin sonunda daxil edilmiş və bu gün artıq musiqi təhsilinin bütün mərhələlərində - həm musiqi məktəblərində, həm orta ixtisas, həm də Ali musiqi məktəblərində əsas ixtisas fənləri sırasında tədris edilir.

Ü.Hacıbəylinin bəstəkarlıq təcrübəsi ilə sübut etdiyi nəzəri müddəaları öz əks-sədasını Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında da tapır və bu günə kimi Azərbaycan bəstəkarları Üzeyir Hacıbəylinin musiqi irsindən bəhrələnilirlər.

Ü.Hacıbəylinin lad nəzəriyyəsi musiqişünaslıq tədqiqatlarında da öyrənilir. Bu baxımdan əlbəttə ki, Ü.Hacıbəylinin tələbəsi və ardıcılı olmuş Məmmədsaleh İsmayılovun elmi yaradıcılığı xüsusilə diqqətəlayiqdir. Azərbaycan musiqişünaslarından Ə.Bədəlbəyli, B.Hüseynli, E.Babayev, R.Zöhrabov, Z.Səfərova, T.Məmmədov, R.Məmmədova və b. öz tədqiqatları ilə Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsini davam etdirmiş və Azərbaycan musiqi elmini yeni müddəalarla zənginləşdirmişlər. Rus musiqişünas alimlərindən V.Belyayev, V.Vinoqradov və b. öz əsərlərində Ü.Hacıbəylinin lad nəzəriyyəsinin müddəalarını araşdırmışlar və sanballı tədqiqatları ilə musiqi elmi-nəzəri fikrin inkişafına əhəmiyyətli töhfə vermişlər.

Ü.Hacıbəyli öz tədqiqatlarında Avropa musiqi nəzəriyyəsinin ümumi qanunları ilə Şərq musiqi elminin müddəalarını qovuşduraraq, bunun əsasında milli lad nəzəriyyəsinin bünövrəsini qoymuşdu. Bununla da o, Azərbaycan musiqisinin nəzəri sistemini yaratmışdı ki, bu da eyni dərəcədə şifahi ənənəli xalq və professional musiqi nümunələrinin və Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığının öyrənilməsində metodoloji əsasa çevrilmişdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, musiqi elmində lad, məqam, modus kimi terminlərdən istifadə olunur. Mahiyyətə, bu üç termin eyni olub, lad – rus (qayda, üsul, tərz), məqam - ərəb (yer, məkan), modus – latın (ölçü, üsul, obraz, növ) dilindən alınmış sözlərdir. Ənənəvi olaraq, muğam sənətində məqam terminindən istifadə olunursa, XX əsrdə rus musiqi elminin güclü təsirini hiss etmiş Azərbaycan musiqişünaslığında lad terminindən istifadə özünü qabarıq göstərir. Azərbaycan musiqi elminin dünya musiqisinə inteqrasiyasının bəhrəsi olaraq, modus termini də musiqişünaslığa daxil olmuşdur.

Elmi ədəbiyyatda, bütün mövcud ensiklopediyalarda bu terminlər musiqi səslərinin qarşılıqlı əlaqə sistemi kimi izah olunur. Bu sistem qeyri-sabit səslərin sabit səslərdən – istinad pillələrindən asılılığı prinsipinə əsaslanır. Məqam pillələrinin hər birinin xüsusi funksiyası vardır ki, həmin funksiyalar bir pillənin digər pillələrlə, ilk növbədə isə tonika (mayə) ilə münasibətində müəyyənləşir. Həm Şərq, həm də Qərb musiqisində müxtəlif quruluşlu məqamlar (ladlar, moduslar) mövcuddur və onlar musiqinin əsas komponentlərindən biri kimi mühüm əhəmiyyətə malikdir. Şifahi ənənəli musiqidə (bura xalq mahnı və rəqsləri, aşıq havaları, muğam dəstgahlar, zərbi muğamlar, rənglər və təsniflər aiddir), həmçinin, yazılı ənənələrə

əsaslanan bəstəkar yaradıcılığında məqamlar (ladlar, moduslar) əsasında əsərlər yaradılır.

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan lad nəzəriyyəsində dörd əsas cəhəti irəli sürmüşdür: 1.Səs sistemi. 2.Tetraxordların birləşmə üsulları. 3.Azərbaycan ladları səsşatlarının qurulma qaydaları. 4.Azərbaycan ladlarının əmələgəlmə qaydaları.¹⁰ Bununla bağlı Ü.Hacıbəylinin nəzəri konsepsiyasında aşağıdakı müddəaların tədqiqi vacibdir: 1.Səsşatlarının qurulmasında kvarta, kvinta və seksta konsekventliyi; 2.Artırılmış sekundanın əmələ gəlməsi; 3.Tetraxordların yeni növləri; 4.Tetraxordların dörd birləşmə üsulu.

Xüsusilə ladların ciddi konsekvent quruluşuna Ü.Hacıbəyli böyük önəm vermişdir. Bu məsələyə daha dərinlən diqqət yetirdikdə, belə qənaətə gəlmək olar ki, ladların ciddi konsekvent quruluşu musiqi alətlərinin köklənməsi və milli musiqinin səs sistemi ilə bağlıdır.

Burada belə bir cəhətə diqqəti yönəltmək vacibdir. Məlum olduğu kimi, şifahi ənənəli musiqidə aparıcı alət olaraq tar mühüm əhəmiyyətə malikdir, eynilə orta əsrlərdə ud musiqi aləti nəzəri-təcrübi baxımdan belə bir rola malik idi. Fortepiano Avropa musiqisi üçün universal musiqi aləti olmaqla yanaşı, XX əsrdən Azərbaycanda bəstəkar yaradıcılığı meydana gəldikdən sonra, universal musiqi alətinə çevrildi və həm musiqi təhsilində, həm yaradıcılıqda, həm ifaçılıqda, həm də elmi tədqiqatlarda aparıcı rol oynamağa başladı.

Ü.Hacıbəylinin musiqi və elmi yaradıcılığı bu baxımdan istisna deyil və müəyyən mənada başlanğıc nöqtə sayıla bilər. Belə ki, onun Avropa musiqi nəzəriyyəsinin əsaslarına yiyələnməsi, eləcə də öz əsərlərini məhz fortepiano arxasında bəstələməsi bunu sübut edir. Digər bir tərəfdən isə Ü.Hacıbəylinin musiqi təfəkkürü muğamlar üzərində yetişmişdi. Bu baxımdan, onun Şərq musiqisinin bütün elmi və təcrübi qayda-qanunlarına yiyələnərək, öz elmi araşdırmalarını bərabər temperasiyalı səs sistemi əsasında (fortepianonun quruluşuna uyğun) aparması Azərbaycan musiqisi üçün mühüm nailiyyət hesab olunur.

Ü.Hacıbəylinin səs sistemi məsələlərini şərh edərkən, tar və fortepiano alətlərini müqayisə etməsi və bütün elmi müddəalarını bu yönümdə əsaslandırması bunu qabarıq nümayiş etdirir. Məhz müqayisə nəticəsində o, Azərbaycan və Avropa musiqisindəki tersiya və seksta intervallarının komma fərqlərini, kvarta və kvinta intervallarının isə uyğunluğunu üzə çıxarmışdır. Ü.Hacıbəylinin bir fikri diqqətəlayiqdir: "...xromatik qamma bizi tamamilə təmin edir."¹¹ Bunun nəticəsi olaraq, o, bütün alətlərin – həm Avropa, həm də Şərq alətlərinin eyni not sisteminə salınmasını və tədrisini reallaşdırma bilmişdir. Beləliklə, bir daha aydın olur ki, Ü.Hacıbəylinin lad nəzəriyyəsi tamamilə universal bir sistemə əsaslanır.

Ü.Hacıbəylinin lad nəzəriyyəsi 7 əsas lad və 3 əlavə ladin nəzəri əsaslarının tədqiqi üzərində qurulmuşdur. Əsas ladlar – «Rast», «Şur»,

¹⁰ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B., 1985, s.14.

¹¹ Hacıbəyov Ü. Əsərləri. II cild. Bakı, Azərb.EA-nın nəşri, 1965. s.323.

«Segah», «Şüştər», «Çahargah», «Bayatı-şiraz», «Hümayun»; əlavə ladlar – «Şahnaz», «Sarənc», II növ «Çahargah»dır. Göründüyü kimi, bu məqamların adları muğamlardan götürülmüşdür. Ü.Hacıbəylinin elmi məqalələrindən məlum olur ki, tədqiqat prosesində əsas və əlavə ladların sayı bir neçə dəfə dəyişilmişdir.

“Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” elmi əsərində o, “Rast”, “Segah”, “Çahargah”, “Şur”, “Hicaz”, “Bayatı-kürd”, “Bayatı-Şiraz”, “Müxalif”, “Şüştər”, “Hümayun” məqamlarını nümunə gətirmişdir.¹² Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında” məqaləsində deyilir ki, Azərbaycan musiqisi aşağıdakı müstəqil köklərə malikdir: “Rast”, “Segah”, “Şur”, “Çahargah”, “Şüştər”, “Zabul”, “Şahnaz”, “Bayatı-Şiraz” və “Hümayun”.¹³ “Musiqidə xəlqilik” məqaləsində Ü.Hacıbəyli belə bir fikir irəli sürür: “Azərbaycan musiqisində həştada qədər muğam olduğunu iddia edənlərin fikrinə zidd olaraq, mən bizim musiqimizdə öz xüsusi quruluşu olan sərbəst muğamların sayının səkkizdən artıq olmadığı fikrindəyəm, bundan başqa əlavə muğamlar varsa da bunlar əsas muğamlardan ayrılır”.¹⁴ V.Vinoqradovun “Üzeyir Hacıbəyli və Azərbaycan musiqisi” monoqrafiyasında¹⁵ da Ü.Hacıbəylinin lad nəzəriyyəsinin şərhı verilmişdir. Burada «Rast», «Şur», «Segah», «Çahargah», «Bayatı-İsfahan», «Zabul», «Şüştər», «Hümayun» ladlarının adı çəkilir və onların səssırası nümunə kimi göstərilir.

Göründüyü kimi, iş prosesində məqamların sayı və quruluşu ilə bağlı müxtəlif versiyalar meydana gəlmişdir. Məsələn, ilk araşdırmalarda «Bayatı-İsfahan» məqam adı ilə rastlaşırıq ki, sonradan bu, «Bayatı-Şiraz» məqamı ilə əvəz olunur. Fikrimizcə, qədim dövrlərdən musiqi təcrübəsində kök salmış “Bayatı-İsfahan” muğamının əsas şöbələrindən biri olan “Bayatı-Şiraz”ın müstəqil muğam kimi XX əsrin əvvəllərindən daha önəmli mövqe tutması Ü.Hacıbəylinin elmi əsərlərində də bu dəyişikliyə yol verməsinə səbəb olmuşdur. Belə ki, o, hələ 1930-cu illərə aid məqalələrində əsas məqamlar sırasında «Bayatı-İsfahan» məqamının adını çəkirdisə, artıq “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində «Bayatı-Şiraz» əsas məqamlardan biri kimi («Bayatı-İsfahan» məqamının səssırasına uyğun olan səssırası ilə) verilmişdir.

Bundan başqa, Ü.Hacıbəylinin məqalələrində əsas məqamların sırasında «Zabul və Şahnaz» kimi məqamların da adı çəkilmişdir. Son nəticədə isə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində «Şahnaz» əlavə məqamlar sırasına daxil edilmişdir, «Zabul» məqamına isə ümumiyyətlə yer verilməmişdir. Yalnız Məmmədsaleh İsmayılovun tədqiqatlarında «Zabul» məqamının araşdırılması yenidən gündəmə gətirilmişdir.

¹² Hacıbəyli Ü. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. Bakı, Adiloğlu, 2005. s.25.

¹³ Hacıbəyov Ü. Əsərləri. II cild. Bakı, Azərb.EA-nın nəşri, 1965. s.258.

¹⁴ Hacıbəyov Ü. Əsərləri. II cild. Bakı, Azərb.EA-nın nəşri, 1965. s.324.

¹⁵ Виноградов В. Узеир Гаджибеков и Азербайджанская музыка. М., 1938.

Onu da deyək ki, M.İsmayılov öz tədqiqatlarında Ü.Hacıbəylinin mülahizələrinə əsaslanaraq, bir sıra məsələləri araşdırmış və lad nəzəriyyəsinə yeni müddəalar əlavə etmişdir. Buna görə də biz yeri gəldikcə, həmin fərqli cəhətləri vurğulamağı lazım bilirik, lakin məqalənin həcmi nəzərə alaraq, onların üzərində ətraflı dayanmırıq.

Məlum olduğu kimi, Ü.Hacıbəylinin lad nəzəriyyəsi tetraxord sisteminə əsaslanır. Bu sistem orta əsr musiqişünasları tərəfindən təkmilləşərək bizim dövrümüzdə gəlib çatmışdır. Avropa musiqi nəzəriyyəsində də ladların quruluşu tetraxord sistemində əsaslanır. Bu sistemin tətbiqi, artıq deyildiyi kimi, bilavasitə musiqi təcrübəsində musiqi alətlərinin quruluşunun təkmilləşməsi ilə bağlıdır.

Ü.Hacıbəylinin göstərdiyi kimi, xalis tetraxordlar: $1 - 1 - \frac{1}{2}$ ton; $1 - \frac{1}{2} - 1$ ton; $\frac{1}{2} - 1 - 1$ ton formulu üzrə qurulan tetraxordlardır (xalis kvarta həcmində). Onlardan $1 - 1 - \frac{1}{2}$ ton quruluşlu tetraxord əsas tetraxorddur. Əsas tetraxordun ikinci və üçüncü pilləsindən qurulan tetraxordlar əlavə tetraxordlardır: ikinci pillədən qurulursa $1 - \frac{1}{2} - 1$ ton formulu, üçüncü pillədən qurulursa $\frac{1}{2} - 1 - 1$ ton formulu əmələ gəlir.

Xatırladaq ki, bunlardan birincisi «Rast» və «Bayatı-Şiraz» (həmçinin, major), ikincisi «Şur» (minor), üçüncüsü isə «Segah» (frigik) ladlarının qurulmasında istifadə olunur. Məhz tetraxord formullarının bu cür izahı adı çəkilən ladların səssizləri arasındakı qohumluq münasibətlərinin əsaslandırılmasında mühüm rol oynayır. Ladların qohumluq münasibətləri, bilavasitə «Rast», «Şur», «Segah» ladlarının sekunda və tersiya məsafəsində tonallıqlarının paralelliyinə ilk dəfə Ü.Hacıbəyli diqqət yetirmiş, sonralar isə bu məsələ M.İsmayılovun tədqiqatlarında daha geniş izahını tapmışdır.

Ü.Hacıbəyli artırılmış tetraxord üzərində dayanaraq, qeyd edir ki, $1 - 1 - 1$ formulu ilə qurulan artırılmış tetraxordun tərkibində yarımtonun olmaması nəticəsində pillələrin funksional münasibəti aydınlaşmır, bu səbəbdən də həmin tetraxordun heç bir pilləsi musiqi ifadələrinin və kadansların yaxşı tamamlanmasına yol vermir. Ü.Hacıbəylinin apardığı tədqiqatlara əsasən, $1 - 1 - 1$ ton ardıcılığından əmələ gələn tetraxordun tətbiqi Azərbaycan musiqisi üçün yararlı olmadığına görə üç bütöv tonun ardıcılığını yarım ton vasitəsilə dəyişmək mümkündür. Bu zaman orta tonların artırılması və əksildilməsi nəticəsində yeni tetraxord quruluşları meydana çıxır: artırılmış sekunda tetraxord ($\frac{1}{2} - 1 - \frac{1}{2}$ ton quruluşlu, «Çahargah» ladının tetraxordu) və əksildilmiş tetraxord ($\frac{1}{2} - 1 - \frac{1}{2}$ ton quruluşlu, «Şüştər» ladının tetraxordu).

Beləliklə, hər iki tetraxordun üç bütöv ton ardıcılığında orta tonların alterasiya edilməsi yolu ilə meydana gəldiyini görürük, lakin həmin tetraxordlar məhz diatonik ladların əsasını təşkil edir ki, bu da Ü.Hacıbəylinin elmə gətirdiyi əsas müddəalardan biridir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, bu müddəa heç də lad pillələrinin alterasiya olunması ilə əlaqədar deyil. Lad pillələrinin alterasiyası məsələsinə Ü.Hacıbəyli tezis şəkildə münasibət bildirmiş, M.İsmayılov tərəfindən isə alterasiya məsələləri xüsusi araşdırılmışdır.

Məlum olduğu kimi, məqamların səssirası müxtəlif quruluşlu beş növ tetraxordun dörd üsulla birləşməsindən əmələ gəlir. Tetraxordların miqdarından və onların hansı üsulla birləşməsindən asılı olaraq, məqam pillələrinin sayı müxtəlif olur. Avropa ladlarından fərqli olaraq, Azərbaycan ladlarında tonika və əsas ton, lad pillələrinin vəzifələri, melodiyalarda, tam və yarım kadanslardakı dayaq pillələri mövqeyinə və əhəmiyyətinə görə özünəməxsus cəhətlərə malikdir ki, bütün bunlar Ü.Hacıbəyli tərəfindən müfəssəl şəkildə şərh olunmuşdur.

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan məqamlarının qurulması üçün vacib olan iki qaydanı üzə çıxarmışdır: onlardan biri quruluşda ciddi konsekventliyə riayət olunmasından ibarətdir (xalis kvartalar, xalis kvintalar, kiçik sekstalar və böyük sekstalar ardıcılığının gözlənilməsi); ikincisi isə məqamın səssirasında pillələrin düzülüşündə üçton əmələ gəlməməsidir. Hər iki qayda bilavasitə bir-biri ilə bağlı olub, biri digərini tamamlayır.

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində Ü.Hacıbəylinin nümunə gətirdiyi 20 səssirasından yeddisi milli musiqidə istifadə olunan əsas məqamlardır: «Rast», «Şur», «Segah» – xalis kvarta quruluşudur, «Şüştər» – xalis kvinta quruluşlu, «Çahargah»ın səssirası xalis kvarta və xalis kvinta (M.İsmayılova görə xalis oktava) quruluşlu, «Bayatı-Şiraz» səssirası kiçik seksta quruluşlu, «Hümayun» səssirası Ü.Hacıbəyliyə görə böyük seksta, M.İsmayılova görə xalis kvinta quruluşudur.

Burada maraqlı cəhətlərdən biri “Nəva” ladının səssirasının verilməsidir. Həmin ladın səssirası $1 - \frac{1}{2} - 1$ ton formulu üzrə qurulmuş iki bərabər tetraxordun üçüncü üsul ilə (orta yarımton vasitəsilə) birləşməsindən əmələ gəlmişdir və ardıcıl kiçik sekstalar sırasından ibarətdir: $d^1-e^1-f^1-g^1-(a^1)-b^1-c^2-des^2-es^2$.

Qeyd etmək lazımdır ki, “Nəva” ladının adı, quruluşu, səssirası haqqında məlumat Ü.Hacıbəylinin bundan əvvəlki heç bir araşdırmasında öz əksini tapmamışdır. Bu ladın səssirası Ü.Hacıbəylidən sonrakı nəzəri araşdırmalarda da (M.İsmayılovun və b. tədqiqatlarında) diqqətdən kənar qalmışdır və zənnimizcə, bu məsələnin xüsusi araşdırmaya ehtiyacı vardır.

Əgər bu ladın quruluşunun əsas ladların quruluş prinsiplərinə uyğun olduğunu nəzərə alsaq, o zaman əsas ladların sırasına daha bir ladı əlavə etmək mümkündür. Lakin Ü.Hacıbəyli öz əsərində bunu etmədiyi üçün, bir neçə fərziyyə irəli sürmək olar. Ola bilər ki, həmin dövrdə artıq “Nəva” muğamı musiqi təcrübəsində çox istifadə olunmurdu, ona görə də Ü.Hacıbəyli «Nəva» məqamını diqqətdən kənar buraxmışdı.

«Nəva» məqamının struktur quruluşunun öyrənilməsi göstərir ki, onun səssirası ilə şur məqamı arasında müəyyən yaxınlıq vardır. Belə ki, hər iki ladın qurulmasında $1 - \frac{1}{2} - 1$ ton quruluşlu tetraxorddan istifadə olunur, yalnız birləşmə üsulları müxtəlifdir. «Şur» ladı kvarta quruluşudur, «Nəva» isə kiçik seksta quruluşlu lادلara aiddir. Buna baxmayaraq, ladların səssiralarının əsasən üst-üstə düşməsi və bir pillə fərqi (sol «Şur»da d^2 – sol «Nəva»da des^2) özünü göstərir. Görünür, Ü.Hacıbəyli şur məqamının musiqi təcrübəsində daha geniş istifadə olunduğunu nəzərə alaraq, əsas ladlar

sirasında «Şur»u saxlamış, oxşar səssirasına malik «Nəva» ladını isə qeyd etməyi lazım bilməmişdir.

Ü.Hacıbəylinin tədqiqatında verilən səssıralarının şərhinə qayıdaraq, demək istərdik ki, buradakı üç səssırası major, frigik və dorik ladlarına uyğundur, lakin Ü.Hacıbəyli onların adını çəkmir, yalnız bu ladların quruluşunu izah edərək, göstərir ki, səssıralarında üçton olduğuna görə onlar Azərbaycan musiqisində istifadə edilmir.

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinin haqqında danışdığımız hissəsində diqqəti cəlb edən cəhətlərdən biri də “bir laddan başqa lada keçmək üçün modulyasiya formula”ları anlayışının irəli sürülməsidir ki, bunlar da melodik modulyasiyaların əsasını təşkil edir.¹⁶ Bu tipdə dörd səssırası verilmişdir. Onlardan biri ($\frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}$ ton formullu tetraxordların üçüncü üsulla ($c^1-des^1-e^1-f^1-(g^1)-as^1-bes^1-c^2-des^2$) birləşməsindən ibarət səssırası) V.Vinoqradovun əsərində göstərilən zəbul ladının səssırasına uyğun gəlir¹⁷.

Qeyd etmək istərdik ki, M.İsmayılov öz tədqiqatlarında «Zəbul» ladına xüsusi diqqət yetirərək, ona ikili münasibət bildirmişdir: bir tərəfdən, o, «Zəbul»u «Segah» ladının alterasiyalı şəkli, digər tərəfdən isə əsas ladlardan biri kimi nəzərdən keçirir və onun səssırasının «Şüştər» və «Hümayun» ladlarının səssırası ilə uyğun olduğunu göstərir. Bizim fikrimizcə, zəbul ladi segahın pillələrinin xromatizləşməsi nəticəsində (III[#], VII^b, VIII[#]) meydana gələrək, “Zəbul” muğam şöbəsinin lad səssırası kimi özünü göstərir və bu halda onun istinad pilləsinin segahın mayəsindən asılılığı üzə çıxır. Tədqiqat nəticəsində belə qənaətə gəlirik ki, «Zəbul» ladını əlavə ladlar kateqoriyasına aid etmək olar. Hər halda bu məsələ ətrafında yaranan suallar, əlbəttə ki, onun xüsusi olaraq araşdırılmasına rəvac verir.

Əlavə məqamlar məsələsi də musiqişünaslıqda ilk dəfə olaraq, Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində irəli sürülür. Əsas məqamlardan fərqli olaraq, əlavə məqamların səssıralarının müxtəlif quruluşlu tetraxordlardan əmələ gəldiyi göstərilir. M.S.İsmayılovun qənaətinə görə, Azərbaycan musiqisində «Şahnaz», «Sarənc» və II növlü çahargah adları daşıyan 3 əlavə məqam, quruluşlarına görə müstəqil olmalarına baxmayaraq, onlar «Rast», «Şur», «Segah» və «Çahargah» kimi əsas məqamların alterasiyalı növlərindən ibarətdir.¹⁸

Buradan belə nəticə çıxır ki, əsas məqamlar muğam dəstgahlarının lad əsasını təşkil edərsə, əsas məqamların alterasiyalı şəkli olan əlavə məqamlar ayrıca bir muğam şöbəsinin lad səssırasından ibarətdir. Buna görə də Ü.Hacıbəyli əlavə ladların sayının 70-dən artıq olduğunu göstərmiş və yalnız onlardan üçünün nəzəri əsaslarının izahını verərək, bununla da gələcək tədqiqatlara yol açmışdır.

¹⁶ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B., 1985, s.32.

¹⁷ Вах: Виноградов В. Узеир Гаджибеков и Азербайджанская музыка. М., 1938.

¹⁸ İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. Bakı, Elm, 1991. s.47.

M.İsmayılovun «Hümayun» məqamının nəzəri əsaslarını Üzeyir Hacıbəyliyədən sonra yenidən işləməsi də diqqətəlayiqdir. Buna görə milli musiqi nəzəriyyəsində hümayun ladının iki növü qeyd olunur: I növ – Ü.Hacıbəyliyə görə, II növ – M.İsmayılova görə. I növ - nəzəri hümayun, II növ - praktiki hümayun adlandırılır. Ü.Hacıbəyliyədən fərqli olaraq, M.İsmayılov yeni quruluş sxeminə və funksional xüsusiyyətlərə malik hümayun məqamını irəli sürmüşdür: hümayun məqamının səssırası quruluşuna görə «Şüştər»in səssırası ilə eyni olub, istinad pillələrinə görə fərqlənir.¹⁹ Bu baxımdan M.İsmayılovun “Şüştər” və “Hümayun” muğamlarının şüştər məqamına əsaslanan muğam ailəsini əmələ gətirməsi²⁰ ilə bağlı fikri diqqəti cəlb edir ki, bu da bilavasitə şüştər və hümayun məqamlarının oxşar quruluşlu olmasını təsdiq etməyə əsas verir.

Azərbaycan lad nəzəriyyəsinin təkamülü baxımından M.İsmayılovun “Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər” əsərində irəli sürülmüş bir sıra məsələlər də qeyd olunmalıdır: Azərbaycan məqamlarının istinad-dayaq pərdələri haqqında; Azərbaycan məqamlarının və muğamlarının qarşılıqlı münasibəti – onların qohumluğu; Azərbaycan məqamlarının major-minor sistemi ilə əlaqəsi; xalq musiqimizin lad-məqam sisteminə yeni baxış (8 pərdəli - əksilmiş oktavalı məqam sistemi) və digər məsələlərlə bağlı M.İsmayılovun tədqiqatları və gəldiyi nəticələr maraqlıdır.

M.İsmayılov “məqam” və “muğam” terminlərinin müstəqil mahiyyətini, məqamı səssırası, muğamı isə həmin səssırasına əsaslanan əsər kimi izah edərək göstərir ki, məqamlardan hər biri bir neçə muğamın: «Rast» məqamı – “Rast”, “Mahur-hindi”, “Orta Mahur”, “Bayatı-Qacar”, “Dügah”, “Qatar” kimi muğamların, «Şur» məqamı – “Şur”, “Nəva”, “Rəhab”, “Bayatı-kürd”, “Şahnaz” kimi muğamların, «Şüştər» məqamı – “Şüştər”, “Hümayun”, “Zabul” kimi muğamların əsasını təşkil edir.

Beləliklə, muğamda musiqi dilinin əsas komponenti kimi çıxış edən məqam amili, ümumiyyətlə şifahi ənənəli musiqidə mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bütün xalq mahnı və rəqslərində, aşıq havalarında musiqi dilinin inkişaf qanunları məqamlarla bağlıdır. Onu da deməliyik ki, adı çəkilən musiqi nümunələri kiçik həcmli formaya malik olduqlarına görə burada məqamların tam diapazonundan və bütün istinad-dayaq pillələrindən istifadə edilmir. Yalnız muğam dəstgahı kimi silsilə formada məqamın bütün pillələrinin funksional əlaqəsi ardıcıl olaraq açıqlanır.

M.İsmayılov öz elmi məqalələrində məqamın muğamda “açılmasını”, yəni məqamın dayaq pillələrindən asılı olaraq muğamın dramaturji inkişaf xüsusiyyətlərini önə çəkirdi. Lad-tonallıqların qohumluğu prinsipini də M.İsmayılov muğamın inkişafı əsasında üzə çıxarmışdır. R.Məmmədovanın

¹⁹ Bax: İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. Bakı, Elm, 1991. s. 24-30.

²⁰ İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. Bakı, Elm, 1991. s. 4

fikrincə, “məhz muğamlarda Azərbaycan lad sistemi, ladları bir-birilə əlaqələndirən incə tellər bütün mütənəsibliyi ilə əks olunmuşdur”.²¹ Bu məsələ R.Zöhrabovun elmi yaradıcılığında da diqqət mərkəzindədir. Onun “Azərbaycan muğamının nəzəri problemləri” (1994), “Çahargah muğam dəstgahının nəzəri əsasları” (2000), “Rast muğam dəstgahının nəzəri əsasları” (2002) əsərlərində muğamların lad əsası və muğamın dramaturji quruluşunda ladların əhəmiyyəti ilə bağlı dəyərli müddəalar öz əksini tapmışdır.

Onu da qeyd etmək vacibdir ki, hələ Üzeyir Hacıbəyli məqamların struktur xüsusiyyətlərini və məqam pillələrinin funksional vəzifələrini izah edərkən dəstgah formasına əsaslanmışdı. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında verilən melodiyaaların eyniadlı muğam dəstgahlarla müqayisəsi bunu sübut edir. Demək olar ki, həmin melodiyaalar muğam dəstgah formasının kiçik modelidir. Ü.Hacıbəyli özünün ladlar əsasında bəstələdiyi melodiyaaların hissələrini ardıcıl olaraq, muğam şöbələrinin adı ilə adlandırmışdı. Bununla belə, bəstələdiyi melodiyaaların hissələrinə Ü.Hacıbəyli “ladın şöbələri” deyirdi. Bizcə, bunu “ladın müəyyən pilləsində qurulan şöbə” və ya “melodik quruluşuna görə məqamın dayaq pilləsinə istinad edərək yaradılan musiqi parçası” kimi başa düşmək lazımdır. Belə ki, ladların strukturunun dərinədən araşdırılması göstərir ki, ladın səs sırasında və onun pillələrinin lad vəzifələrində ladın funksional əsasları, melodiyanın qurulması və inkişaf etdirilməsi qaydaları, melodiyanın hərəkət qanunları, melodik lad modulyasiyaalarının mexanizmi və forma quruculuğunun prinsipləri kodlaşdırılıb.

M.S.İsmayılov öz tədqiqatlarında məqamlarda “istinad pərdə” termininin izahını vermiş, sabit və qeyri-sabit pillələrin, tonikanın əhəmiyyətini açıqlamışdır. O, major və minor ladlarında sabit pərdələrin (I, III, V) və tonika, subdominanta, dominanta kimi baş pərdələrin xüsusilə çoxsəsli musiqidə harmonik əhəmiyyətə malik olduğunu vurğulayır. Bundan fərqli olaraq, Azərbaycan xalq musiqisində məqamın müəyyən pərdələri “sabitlik”, “qeyri-sabitlik” etibarilə deyil, “dayaq pərdə” – istinad pərdə kimi əhəmiyyətə malik olurlar.²²

Bu fikrin üzərində bir qədər ətraflı dayanaraq, qeyd etmək istərdik ki, istər birsəsli, istərsə də çoxsəsli musiqidə melodiyanın və harmoniyanın quruluşunda (eləcə də polifonik quruluşda) sabit pillənin dayaq əhəmiyyəti inkar olunmazdır. Belə ki, sabit pillələr qeyri-sabit pillələri özünə tabe etməklə, onların həllini labüd edir. Bu, xüsusilə kadensiyalarda özünü qabarıq büruzə verir. Həm Avropa major-minor lad sistemində, həm də Azərbaycan məqamlarında bu cəhət özünü göstərir. Əgər biz hər bir məqamın dayaq pillələrinin muğam şöbəsinin və ya hər hansı bir melodiyanın istinad pillələri kimi əhəmiyyəti barədə danışırıqsa, o zaman

²¹ Məmmədova R. Azərbaycan muğamı. Bakı, Elm, 2002. s. 46.

²² İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik очерklər. Bakı, Elm, 1991. s. 7

artıq məqam pillələrinin funksional xüsusiyyətlərini və onların formaquruculuğundakı rolunu irəli çəkirik. Bəstəkar yaradıcılığı kontekstində Azərbaycan məqamlarının major-minor sistemi ilə əlaqəsinin öyrənilməsi baxımından da bu müddəalar önəmlidir.

Beləliklə, bütün qeyd olunan məsələlər özlüyündə ayrıca tədqiqat obyektini kimi musiqişünaslıqda maraq kəsb edir. Lakin məqalənin həcmi imkan vermədiyinə görə, bir çox məsələlərin şərhini burada yer almamışdır. Əlbəttə ki, bu məsələlərin daha dərin araşdırılmasına çox ehtiyac vardır və hesab edirik ki, lad nəzəriyyəsinin inkişaf perspektivləri üçün bu məsələlərin öyrənilməsi zəruridir. Bu baxımdan klassik və müasir musiqi-nəzəri sistemlərlə yanaşı, milli lad nəzəriyyəsi konsepsiyasının tədqiqi səmərəli nəticələr verir və böyük əhəmiyyətə malikdir.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению некоторых аспектов становления и эволюционного развития ладовой теории в азербайджанском музыкознании. Основные принципы ладовой теории азербайджанской музыки, основанные учеными мыслителями Востока в период средневековья были продолжены в XX веке Узеиром Гаджибейли. В статье характеризуется роль У.Гаджибейли, как основоположника современной азербайджанской композиторской школы, и как этномузыковеда, создавшего совершенно новую концепцию национальной теории ладообразования. В статье дается обзор его научных трудов. Автор также обращает внимание на научное творчество некоторых ученых музыковедов Азербайджана, непосредственно занимающихся теоретическими проблемами устно-профессиональной музыки - мугама, и в первую очередь М.Исмаилова – ученика и продолжателя У.Гаджибейли, который своими исследованиями внес весомый вклад в развитие ладовой теории азербайджанской национальной музыки.

SUMMARY

Article is devoted to studying of some aspects of becoming and evolutionary development to the modus theory in Azerbaijan musical science. The basic principles of the modus theories of the Azerbaijan music based by scientific thinkers of the East during the middle Ages have been continued in the XX century by Uzeyir Hajibeyli. In the article U.Hajibeyli's role, as founder of the modern Azerbaijan composer's school, and as the ethnomusicologist who has created absolutely new concept of the national modus theory is characterized. Also, review of his proceedings is given in the article. The author also pays attention to scientific creativity of some scientific musicologists of Azerbaijan which was directly deal with theoretical problems of orally-professional music - mugam, and first of all of M.İsmayılov – the pupil and continuer of U.Hajibeyli, whose researches has brought the powerful contribution to development of the Azerbaijan national music modus theories.

Rəyçilər: sənətşünaslıq doktoru, professor T.Məmmədov; sənətşünaslıq namizədi, professor V.Əbdülqasımov

Etnomusiqişünaslıq. Источниковедение

Afət NOVRUZOV

*Sənətşünaslıq namizəd, Azərbaycan
Milli Konservatoriyasının dosenti*

SƏİD RÜSTƏMOVUN «TAR MƏKTƏBİ»NƏ YENİ BİR BAXIŞ

Görkəmli bəstəkar, dirijor olan Səid Rüstəmov çoxşaxəli yaradıcılığı ilə Azərbaycan musiqi mədəniyyətində unudulmaz səhifələr yazmışdır. Onun Azərbaycan musiqi mədəniyyəti qarşısında xidmətləri misilsizdir. Hazırkı məqalədə bizim məqsədimiz bu şəxsiyyətin, bəstəkarın, dirijorun, pedaqoqun 1935-ci ildə yazdığı «Tar məktəbi» dərslisi və onun təkrar nəşrlərindəki redaktə xarakterli bəzi cəhətlərə nəzər yetirməkdir.

Vaxtilə dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyli bu dərslisi Azərbaycan tar ifaçılığında əhəmiyyətini yüksək qiymətləndirərək yazmışdır: «...Dövlət Konservatoriyasının və xüsusən Azərbaycan musiqisi elmi-tədqiqat kabinetinin son illərdəki ciddi fəaliyyəti nəticəsində tarda mahnıların ifasını notlu sistemə salmaq, tar üçün məktəb yazmaq və beləliklə, tar çalğıçlarına mədəni – musiqi tərbiyəsi verə bilmək imkanı əldə edilmişdir. Bu sahədə birinci addım Dövlət Konservatoriyasının yetişdirdiyi Səid Rüstəmov tərəfindən atılmışdır.»¹

Mübaligəsiz demək olar ki, sözügedən «Tar məktəbi» bu gün də, gənc tarzənlərimizin yetişməsində, onlara ilkin impuls və istiqamət verən əvəzedilməz tədris vəsaiti kimi mühüm rol oynayır.

Hələ keçən əsrin 20-illərindən Ü.Hacıbəylinin not sisteminin Milli alətlərimizə tətbiqi ideyası, onun rat ifaçılığı üzrə konservatoriyada müəllim kimi fəaliyyəti bu alətin gələcəkdə inkişafı üçün XX əsrdə yeni şərait yaratdı.

Sonralar bu yolu Ü.Hacıbəylinin istedadlı tələbəsi S.Rüstəmov davam etdirərək not ifaçılığı sahəsi üzrə «Tar məktəbi»nin təməl daşını qoydu. Təkcə onu demək kifayətdir ki, «Tar məktəbi» dərslisinin yazıldığı 74 (1935) il ərzində bir çox məşhur tarzənlər, bəstəkarlar və musiqişünaslar yetişmişlər. Sadaladığımız sənət növləri onunla əlamətdardır ki, sənətçilərimizin bir qismi ilkin təhsillərini məhz tar sinifində alıb müstəqil musiqi həyatına qədəm qoymuşlar.

S.Rüstəmovun «Tar məktəbi» milli alətlərimiz üzrə ilk tədris əsəridir. Ancaq buna baxmayaraq vəsait elə yüksək professional səviyyədə tərtib edilmişdir ki, belə bir çətin, məhsuliyyətli işin öhdəsindən sözsüz ki, S.Rüstəmov kimi şəxsiyyətlər gələ bilərdilər. Müəllif «Tar məktəbi»

¹ S.Rüstəmov. «Tar məktəbi», Bakı, Azərneşr. 1935, səh. 3-4

dərslində beynəlxalq alətlərin metodik prinsiplərindən bəhrələnərək ondan yaradıcılıqla istifadə etmişdir.

Doqquz dəfə nəşr edilmiş adı çəkilən vəsaitin fərqli cəhətlərini xarakterizə edərkən bu nəticəyə gəlmək olar ki, təkrar nəşr edilmiş «Tar məktəbi» tədricən müəllif tərəfindən redaktə edilib təkmilləşsə də, metodik cəhətdən eyni prinsipə əsaslanır.

Nəzərə çatdıraq ki, həmin redaktələri biz «Tar məktəbi» dərslisinin II,III,V nəşrlərində də müşahidə edə bilərik.

1935-ci ildə işıq üzü görmüş bu tədris vəsaiti özündə giriş və üç bölmü cəmləşdirir.

«Giriş» bölməsinə aşağıdakılar daxildir: musiqi istilahları-musiqi savadı haqqında anlayışlar, tar ilə ümumi tanışlıq,tarın tutulma qaydası, sağ və sol əlin düzgün vəziyyəti, mizrabın tutulma qaydası (şəkillər vasitəsilə), alətin köklənmə qaydasının not yazılışı ilə təqdimatı

«Tar məktəbi»nin başlanğıc hissəsində tremolo hazırlığı üçün şagirdi əvvəl boş simlərdə, sonra isə barmaqların qoyulub-götürülməsi də daxil olmaqla stakkatolu üst və alt mizrablarla 4/4 ölçüdə çərək, səkkizlik, onaltılıq, otuzikilik notların çalınma qaydası öyrədilir. Birinci pozisiyada əsasən uzun vəznli notlarda kiçik musiqi lövhələrindən istifadə edilərək, tərzəndə barmaqların qoyulması və tremolo etmək vərdişi möhkəmləndirilir. S.Rüstəmov birinci pozisiyanı əhatə edən bölümdə texniki bacarığın da inkişaf etdirilməsinə xüsusi fikir vermişdir. İlkin olaraq burada səkkizlik və onaltılıq notlarla ardıcıllaşan, milli lada söykənən miniatur etüdlər diqqəti daha çox cəlb edir. Bu qəbildən olan «Bayatı-Şiraz» etüdünü və «Rast» ladına əsaslanan etüdləri göstərə bilərik. Bununla yanaşı olaraq bir oktava həcmində qammalrdan istifadə olunması şagirdə həm intonasiya çalğı aydınlığına, həm də onun nəzəri cəhətdən biliyini yüksəlməsinə xidmət edir.

Eyni zamanda bu bölümdə təşəkkül tapan musiqi materialları şagirdin ilkin bədii ifa hazırlığına həsr olunur. Bu nümunələrdən biz Ü.Hacıbəylinin «Arşın mal alan» musiqili komediyasından «Əsgərin şadlığı» mahnısını, M.Maqomayevin «Şah İsmayıl» operasından «Şah İsmayilla Gülzarın düeti»ni, Klimovun «Solfecio məktəbi»ndən musiqi fraqmentlərini qeyd edə bilərik.

Sonra bu bölümdə melizmlərin çalınma qaydası şagirdə aşılanır. Melizmlər və onların növləri haqqında yazılı izahat verildikdən sonra onları ifa qaydası da izahlı tərzəndə nümayiş etdirilir. Melizmlərin mənimsədilməsi üçün birinci pozisiya həcmində Azərbaycan xalq musiqi nümunələrindən «Şur»² və «Rast» rəngləri «Çıxdım qaya başına» xalq mahnısı Mazasın «Skripka məktəbi» kitabından götürülmüş vals xarakterli musiqi materiallarından istifadə edir.

² Üçüncü nəşrdə bu musiqi nümunəsi S.Rüstəmovun «Kəndimizin mahnısı» pyesi ilə əvəz edilmişdir.

Birinci pozisiya haqqında tədris materiallarının sonunda müxtəlif melodik məşğələlər verilir. Bu məziyyətlərlə birinci pozisiyanın çalğısı vərdişləri daha da təkmilləşmiş səciyyə alır.

«Tar məktəbi»nin ikinci bölümü «Pozisiya və onların birləşməsi» adlanır. Müəllif bu bölümə məhz tarda bütün pozisiyaları və onların birləşmə üsullarını şagirdə aşılamaq üçün hər pozisiyanın interval düzümünə uyğun olaraq texniki və bədii musiqi nümunələri ardıcılıqla verir.

Sözgedən bölümə həmçinin qammaların tədrisi də şagirdə müəyyən metodik üsulla izah olunur. Beləki, müəllif burada hər bir qammanın alterasiya işarələrinə, lad-intonasiya quruluşuna uyğun gələn melodik məşğələləri öyrətdikdən sonra, bütün major və minor qammaları qanunauyğun ardıcılıqla tədris edilir.

Onu da deyək ki, müəllif bu bölümə sinkopa və triolların öyrədilməsi zamanı qamma və qammasayağı səs ardıcılıqlarından da dolğun sürətdə istifadə etmişdir.

«Tar məktəbi»nin III bölümü əsasən bədii materiallar və qismən texniki məşğələlər üzərində qurulmuşdur. Bu materiallar artıq müəyyən çalğı vərdişlərinə yiyələnmiş şagirdlər üçün nəzərdə tutulur.

Üçüncü bölümü tarın öyrənilməsi prosesində yeni bir yüksəliş mərhələsi adlandırmaq olar. Bu bölümə tərtib edilmiş materialları müəllifin qeyd etdiyi kimi həmin hissə artıq ifaçılıq vərdişi qazanmış tarzən üçün nəzərdə tutulur. Burada da müəllif ifaçılıq texnikasının qayğısına qalaraq «Skripka məktəbi» dərsliklərindən məsləhət bildiyi münasib məşğələləri, özünün bəstəlediği «Çahargah» etüdündən istifadə edir.

Dərslinin axıncı bölümündə Azərbaycan bəstəkarlarının musiqi nümunələri verilir. Burada Ü.Hacıbəylinin «Mazut», «Komsomol qız» mahnıları, A.Zeynallı «Ölkəm» romansı, «Çahargah», «Segah» və «Şahnaz» rəngləri, habelə N.Davidenko, N.Refatov kimi digər nümayəndələrin əsərlərindən istifadə edilmişdir.

«Tar məktəbi»nin ikinci (1948) nəşrində aşağıdakı dəyişikliklərə rast gəlirik. Belə ki, ikinci nəşrdə bədii təcrübi cəhətdən zəif olan musiqi parçaları çıxarılaraq, onların əvəzinə populyar və estetik mahiyyəti baxımından daha maraqlı əsərlər dərsliyə daxil edilir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz redaktə zamanı müəllif ikinci nəşrdə Ü.Hacıbəylinin «Döyüşçülər marşı», «Komsomol qız», «Şəfqət bacısı», «Çağırış» kimi vətərpərvərlik hissi yaradan mahnılarla yanaşı, S.Rüstəmovun «Şadlıq rəqsi», S.Ələsgərovun «Cəngi», A.Gərayın «Cəngi», Ə.Abbasovun «Rəqs» kimi əsərlərini daxil edir. Eyni zamanda bu nəşrdə xarici ölkə bəstəkarlarından Ş.Qunonun «Romeo və Culyetta» operasından «Vals»a və başqa respublika müəlliflərinin populyar əsərlərinə də rast gəlinir. Sözsüz ki, bu dəyişikliklər ifaçılıq vərdişləri ilə bərabər şagirdin dünyagörüşünün artırılmasına kömək göstərir.

Üçüncü nəşr isə 1954-ci ilə aiddir. Tədris vəsaitinin belə bir qısa müddətdə təkrar nəşri ona böyük ehtiyaj duyulduğunu və onun nə qədər lazımlı dərslik olmasından xəbər verir.

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, bu illər ərzində «Tar məktəbi» nəinki Azərbaycanda, habelə Zaqafqaziyada, Özbəkistan və Tacikistan respublikalarında tədris vəsaiti kimi populyar idi. Ona görə də müəllif vəsaitin geniş miqyaslı istifadəsini nəzərə almış və bütün izahatları rus dilində də vermişdir. Eyni zamanda bu nəşrə, estetik və praktik mahiyyət daşıyan müxtəlif səpgili yeni əsərlər də daxil edilir. Bunlardan, Ü.Hacıbəylinin «Koroğlu» opreasından «Yallı», IV pərdədən «Rəqs», Q.Qarayevin «Marş», S.Hacıbəyovun «Marş», T.Quliyvin «Neftçilər mahnısı», P.Çaykovskinin «Sonalar gölü» baletindən «Rəqs» nümunələrini göstərə bilərik.

Üçüncü nəşrin fərqləndirici cəhəti bir də odur ki, burada qammalar bəhsi kitabın sonunda əlavələr şəklində verilmiş və bu zaman onların altı ştrix növü və müxtəlif ölçülü metrlərdə çalınması not yazılarında öz əksini tapır.

«Tar məktəbi»nin dördüncü(1960-ci il) nəşrində müəllif yazır: «Tar məktəbi»nin dördüncü nəşrində əhəmiyyətli bir dəyişiklik olmamışdır. Ancaq bədii əhəmiyyəti az olan bir neçə əsər kitabdan çıxarılmış, əvəzinə yeni əsərlər daxil edilmişdir. Bundan başqa bir sıra əsərlərin və qammaların ifa olunmasını daha da rahatlaşdırmaq məqsədilə barmaq işarələri (applikatura) müəyyən qədər islah edilmişdir³

Yuxarıda qeyd edilən sitata onu da əlavə edək ki, dördüncü nəşrə S.Rüstəmovun «Sürəyya», «Sumqayıt» kimi populyar mahnıları, C.Cahangirovun «Qəzəl» və s. əsərlər daxil edilmişdir.

Məqalənin sonunda onu da əlavə edə bilərik ki, S.Rüstəmov «Tar məktəbi»ndə tarın not sisteminin öyrədilməsi onun elmi-metodik və praktik sürətdə tədrisinin əsasını qoymuşdur.

Elə bunun nəticəsidir ki, hal-hazırda fəaliyyət göstərən görkəmli pedaqoq və tarzənlər də S.Rüstəmovun yaratdığı bu metodik yolu əzmlə davam etdirirlər.

РЕЗЮМЕ

Данная статья посвящена известному композитору, дирижору, педагогу, народному артисту республики, профессору Саиду Рустамову «Школа тара».

В первом выпуске статьи Саида Рустамова вышедшей на свет в 1935 году обсуждалось первое издание «Школа тара», а в повторном издании обсуждалось редактирование и методическая характеристика статьи.

SUMMARY

The article deals with the text book "Tar school" of prominent composer, conductor, pedagogue, Peoples Artist of the Republic, professor Said Rustamov.

³ S.Rüstəmov «Tar məktəbi». Bakı, Azər nəşr, 1960-ci il səh. 8

The article describes the analyses of the textbook “Tar school” of Said Rustamov which was published first in 1935 by explaining the editing and methodological aspects in the next republished issues of the book.

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, professor V.Əbdülqasımov; sənətşünaslıq namizədi, dosent F.Xalıqzadə

AZƏRBAYCAN muğamları və təbabət. Azerbaijan mugam's and medicine

by Dr. Firudin GURBANSOY

**AZERBAIJAN MUGAMS AND CELESTIAL
MUSIC TREATMENT**

Mugham system is set up in such a way that all composed and performed songs are related to one of its tunes. Music that Suphis perform is an improvised variation of mughams.

Man is a microcosm and he belongs to Earth with his body and to cosmos via his spirit. 7 planets and 12 zodiacs in cosmos affect our spirit. And the changes in ones spirit is reflected in changes in body.

There was a time when the sciences of Islam were interconnected. Mankind of the Globe after being accepted as a part of Globe Universe is considered as harmonic unity. Therefore, astrological, medical and musical scientists are interrelated among each other with indissoluble bounds.

As a result of thousands years observation, astrologists unanimously made the following consequences about zodiac signs.

Aries, night constellation, Mars planet corresponds to, and was separated from Venus planet. Here arises a feeling to believe in victory. In spite of two-horned image, Aries cannot protect themselves from the physical side. Aries bursts forward but it does not know the way where he goes, that is why he needs a shepherd. Action, aggressors and helpless correspond to this sign. Aries element is a Fire. The most painful point on his body is a head and in connection with that he often has damage.

"Rast" appropriates to this sign among the Mugams.

Taurus, night constellation, Venus planet corresponds to, and was separated from Mars planet. Slowness, blind jealousy, considerable attention to sexual life, affection to the house and native land characterize Taurus sign. Taurus symbol is a bull not exited out of the ground in full. This symbol represents spirit docked in the ground. Cheerfulness, awakening, sensuality, body's love are favored for this sign. Taurus element is a Ground. Painful points are in the sphere of neck and throat.

"Arag" appropriates to this sign among the Mugams.

Gemini, night constellation, Mercury planet corresponds to, and was separated from Jupiter. Gemini refuses dealing with rumors and listening other advice and talks. Wish to imitate respected people, secrete humility to achieve social improvements and always to be on the top characterizes Gem-

ini. Gemini symbolizes cosmic brotherhood, mental relationship, love to close people, gladness in sociability and two-faced dual. Gemini element is Air. Painful points are shoulders and hands.

"Isfakhani" appropriates to this sign among the Mugams.

Cancer, night constellation, Moon corresponds to, and was separated from Saturn. Excited feelings, childish recollection, fantasy, arguments, changes, internal coldness, constraints, seriousness, haughtiness, hid-denity appropriate Cancer sign. It is imaged by double jealousy. It is symbolized by launching of female and male. Cancer observes traditions and does not forget the past. He is quiet and gentle. Element of Water corresponds to Cancer. Painful points are chest and stomach.

"Zirafkand" appropriates to this sign among the Mugams.

Leo, night constellation, Sun corresponds to, and was separated from Saturn. Leo is characterized by the ability to creative work, love manifestation and absence of internal stifling prevention. It symbolizes strength and power. Element of Fire corresponds to Cancer. Painful points are from shoulder to girdle, suffers from the point in the back and heart. "Bozork" corresponds to this sign among the Mugams.

Virgo, daily constellation, Mercury planet corresponds to, and was separated from Jupiter. Intellect, logic, ability to analyze situation, exactness, honesty in the character, submission to elders characterizes Virgo. It symbolizes house. Endurance, justice, strong character corresponds to this sign. Virgo's element is the Ground.

Painful points are intestines and stomach. "Zankula" appropriates to this sign among the Mugams.

Libra, daily constellation, Venire planet corresponds to, was separated from Mars. Therefore, Libra is quiet and refuses any conflicts, has peculiar esthetic features and unable to manage any urgent work without community support. Libra likes to speak truth and dislike lie. Green ruby stones are useful to this sign. When Libra stands they have giddiness. Painful point is waist. Blood pressure changes quickly. Libra's element is Air. "Khissar" appropriates to this sign among the Mugams.

Scorpio, daily constellation, Mars planet corresponds to, and was separated from Venus. Scorpio is able to be passion and active. Eternal fight with dark and light powers is accompanied Scorpio. It symbolizes spiritual strength and revival. Painful points are stomach and sexual organs. Water element corresponds to Scorpio. "Husseyini" appropriates to this sign among the Mugams.

Sagittarius, daily constellation, Jupiter planet corresponds to, and was separated from Mercury. Self-satisfied, striving to the Authority, improvement of social position are obvious to this sign. Sagittarians are not interested in the alien ideas. Sagittarians are seen as sociable and democratic from aside but they are individuals of the past times. They realize their wishes and freedom in succes-

sive hours. Element of Fire corresponds to this sign. Painful points are buttock and thigh. "Khijaz" corresponds to this sign among the Mugams.

Capricorn, lightly constellation, Saturn planet corresponds to, and was separated from the Moon. Capricorn is exact in the life interests. Capricorn is featured by clear mental and hidden feelings. He refuses to open his heart to everyone, does not fall in any situation and has deep romantic feelings. Capricorn is imaged by a skipped kid of fish scales. Element of Ground corresponds to this sign. Painful points are knees, borns and vein. "Bussalic" appropriates to this sign among the Mugams.

Aquarius, night constellation. Saturn planet corresponds to. and was separated from the Sun. Aquarius can achieves the aims by unusual ways, he is inclined to create the system of vital values not imitating to others. His motor "World and me!" Aquarians is abie to observation and discovery or mystery. In spite of courier praise exile, Aquarius likes complements and strives to manifest intema; significance. It symbolizes two currents of time, benefits and images separation. It comprises angel and devil. Element of Air corresponds to Aquarius. Painful point is calf. "Nava" appropriates to this sign among the Mugams.

Pisces, night constellation, Jupiter planet corresponds to, and was separated from Mercury. Intellect is not too deep and absent-minded. Pisces catches ideas from the air. They are flattering by nature and serves to mankind. It's Pisces' appeal. Sensitive feelings, quietness, wise vision and changes in the character characterize them. Element of water corresponds to Pisces. Painful points are feet. "Ushshg" appropriates to this sign among Mugams.

Further 7 correlation between sounds and elements is indicated.

1. *Shahnaz - Sun - Fire*
2. *Maye - Moon - Air*
3. *Salmak - Mars - Water*
4. *Novruz - Jupiter - Fire*
5. *Cardaniyya - Mercury - Air*
6. *Guvashst - Saturn - Ground*
7. *Hissar - Venire - Water*

Further 7 correlation between days and notes is indicated: *Mi - Moon - Nava - Monday Fa - Mercury - Bussalik -*

Wednesday Sol - Venire - Rast - Friday Lya - Sun - Arag - Sunday Si - Mars - Ushshag - Tuesday Do - Jupityer - Zrrafcan -Thursday Re - Saturn - Rahaby - Saturday Mugams and songs connected appropriate days, hours and strengthen soul during and before considered healing for sick people. Since the ancient time to nowadays Shamans influences on sick soul by their songs. Ancient Tufceys. accepted Islam with all their heart discovered rapprochement between Shamans and Islamic philosophy. As it is known Shamans were called "gam" in the Middle Asia. The portion "gam" from the word "Mugam" is contained in the scientific literature.

Imammadin Nasimi, Azeri Poet, one of the wise man, grown in Shirvan area, because of extensive knowledge about Mugams, distinguished Mugams by their names as art performance. Nasimi distinguished the names of Mugams performed in XIV century in Azerbaijan, thus contributed considerably in the music history.

As it is known, 3000 years ago the method of illness treatment by music was applied. Chinese turned this method into profitable trade. Later in Middle Asia music continued to influence on the souls. This music was brought by Turks in Anadoly and Khorasan. More than 400 music periods are observed in Close, Middle and Far East. Arising from traditional knowledge Ibn-Sina and Farabi in the work-productions indicating on the connection between Mugams and mankind confirmed this as one of the way of the treatment. From them we learn that Mugam "Rast" is well mastered, giving the sense of gladness. Mugam "Ushshah" is useful for heart and feet removing insomnia. Mugam "Husseini" serves as a medicine from influenza positively influencing on internal organs. In XI century there was a hospital named "Nurradin" in the city of Sham where the illness were treated by music. O. Chalabi inform about it in his "Sayyahatname" work. During the treatment by music a special attention is directed to the singer's appearance. If singer is ugly his face was covered in order not to disturb the quality of influence by music.

Music instruments were prepared by the type of Zodiac constellation, for instance, instruments with circumference and strings were made from the scientific point of view. Drum to regulate all music instruments, were prepared by the type of Sun, which influences on all zodiac sign. It is not occasional that Mugam named "Samayi Shams" - "Dance of the Sun" symbolizing zodiac constellation was formed from the spiritual dances performed by wise people. Shams Tabrizi when having such spiritual dance was always in the center and symbolizing the Sun he took pseudonym "Shams".

Coming back to the traditions we restore past knowledge thus getting to know our spiritual life.

XÜLASƏ

Musiqi ilə müalicənin tarixi çox qədimdir. Məqalə Azərbaycan muğamları ilə xəstəliklərin tədavüsü probleminə həsr olunur.

РЕЗЮМЕ

С дальних времен людей вылечивали с помощью музыки. В статье рассматриваются действия отдельных Азербайджанских мугамов на лечение болезней.

Rəyçilər: Türkiyə Cumhuriyyəti Konya Səlcuq Universiteti Tibb fakültəsinin professorları Emrah Qurd, Burhan Ağgün

Musiqi folkloru

Fikrət ƏBDÜLQASIMOV
sənətsünaslıq namizədi

QURBAN PIRIMOV FOLKLORÇU KİMİ

Qurban Pirimov bütün fəaliyyəti boyu Azərbaycan xalq musiqi folklorunu, onun yaradıcı xüsusiyyətlərini dərindən öyrənməyə səy göstərmiş, özü də bildiyi milli musiqi nümunələrini zənginləşdirməyə və təbliğ etməyə çalışmışdır.

Qurban Pirimov illərlə xalq musiqi nümunələrini axtarmaq, onları toplamaq və təkmilləşdirmək, yenidən xalqa qaytarmaq kimi nəcib və xeyirxah işdə böyük zəhmət çəkmiş, layiqli xidmət göstərmişdir. E.Abbasova yazır: «Şifahi musiqi yaradıcılığının sonsuz dərəcədə külli miqdarda nümunələri onun (Q.Pirimov-F.Ə.) qeyri-adi hafizəsinə həkk olunmuşdur».

Qeyd etmək lazımdır ki, muğamların nota yazılmasının ilk təşəbbüskarlarından biri olan görkəmli bəstəkar Müslüm Maqamayev ilk dəfə Q.Pirimovun ifasında «Rast» muğamını nota köçürmüşdür.

Daha sonra bəstəkar Q.Pirimovun çalğısında bir çox xalq melodiyaclarını, o cümlədən «Mahur rəngi», «Bənövşə», «Qusar-çay» və s. əsərləri müvəffəqiyyətlə nota salmışdır. 30-cu illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası buna qədər Azərbaycan xalq musiqisini öyrənmək sahəsində pərakəndə təşəbbüsləri birləşdirib möhkəmləndirən və xalq musiqisinin tükənməz sərvətlərini müasir professional musiqi incəsənətində istifadə etmək üçün prinsiplər işləyib hazırlayan mərkəzlərdən birinə çevrilir.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası nəzdində «Türk musiqisinin tədqiqi və inkişafı üzrə Azərbaycan elmi cəmiyyətinin» yaradılması haqqında layihə də 30-cu illərin əvvəlinə təsadüf edir. İşlənib hazırlanan nizamnaməyə görə cəmiyyət şərq musiqisini inkişaf etdirmək, onu öyrənən və tədqiq edən müəllimləri birləşdirməli idi. Cəmiyyət həmçinin Azərbaycanda musiqi qurultayları təşkilinin təşəbbüsü və hüququnu da öz öhdəsinə götürürdü. Bu işdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində «Elmi-tədqiqat musiqi kabineti» xüsusilə mühüm rol oynadı. Bu kabinetin rəhbəri məşhur müğənni Bülbül idi. Bülbül yeni təşkil olunan tədqiqat laboratoriyasında xalq musiqisinin tam mənasını bilən, onu həm nəzəri, həm də praktiki cəhətlərinə yiyələnən məşhur musiqi xadimlərini dəvət etmişdi. Tarzən Q.Pirimov da bu kabinetin ən fəal üzvlərindən biri olmuşdur. Musiqişünas Əhməd İsazadə Bülbülün musiqi folklorunun tədqiqatçısı kimi fəaliyyətindən danışarkən yazır: «Elmi mübahisələr vasitəsi ilə xalq yaradıcılığında olan təbəqələşməni aydınlaşdırmağı, tarixi faktları araşdırmağı bacarmaq lazımdır».

Bütün bu mürəkkəb məsələlərin həlli elmi müzakirələr, mübahisələr, fikir

və rəy mübadiləsi tələb edirdi.

Bu münasibətlə də musiqi kabinetində Azərbaycan xalq mahnısının inkişaf yollarını araşdırmaq üçün doğma Azərbaycan musiqisinin görkəmli biliciləri-Üzeyir Hacıbəyli və Qurban Pirimov, Cabbar Qaryağdıoğlu və Mənsur Mənsurov, Seyid Şuşiniski və Hüseynqulu Sarabski, qocaman aşıqlardan Əsəd, Mirzə Qara, Humay və başqaları toplaşmış bu barədə çox qızğın müzakirələr edirdilər».

Bu illərdə Q.Pirimovun çalğısında folklor nümunələrinin toplanılması sahəsində çalışan azərbaycanlı olmayan bəstəkarlar, musiqişünaslar da müraciət etmişlər. Burada Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının müəllimi, bəstəkar Q.Brüşteynin Q.Pirimovun çalğısından yazdığı rəqs melodiyalarını və rəngləri xüsusilə qeyd etmək lazımdır.

Bəstəkar Z.Bağirov tərəfindən nota yazılan Q.Pirimovun verdiyi muğam parçaları 25 xalq rəngi, tarzənin bu musiqi nümunələrinin bəzilərinin yaranmasına aid söylədiyi faktlar Azərbaycan xalq yaradıcılığı haqqında, eyni zamanda məşhur xalq musiqiçilərinin ifaçılıq fəaliyyəti barədə qiymətli materiallardır.

Xalq ruhunu əks edən bu gözəl musiqi nümunələri tam mənası ilə Azərbaycan xalqına xas olan, onun musiqi folklorunun zənginliyini göstərən cəhətlərlə seçilir. Bunlar Azərbaycan xalq musiqisinin öz təbii gözəlliyindən, rəngarəngliyindən yaranmış və yayılmışdır.

30-cu illərin sonunda moskvalı musiqişünas- folklorçu V.Kirvonosov Bakıda bəzi məşhur xalq musiqiçilərinin C.Qaryağdıoğlunun, Q.Pirimovun, V.Adıgözəlovun, Aşıq Əsəd Rzayevin və digər sənətkarların ifasında bir çox folklor materialları toplamışdır. Onun Azərbaycan xalq musiqisini öyrənmək üçün böyük əhəmiyyəti olan əsərində Q.Pirimovun çalğısından yazdığı «Rast» muğamından ayrı-ayrı hissələr xüsusi olaraq klassik üslub cəhəti ilə fərqli və qiymətlidir.

Bəstəkar Q.Qarayev 1939-cu ildə Q.Pirimovun çalğısından «Şur» muğamını nota köçürmüşdür.

Tarzənin əsaslı surətdə muğamın rəngarəng, geniş formasını dürüst göstərməsi nəticəsində nota köçürülən «Şur» dəstgahı qədim muğam haqqında zəngin və gözəl təsəvvür yaradır.

Musiqişünas İ.K.Sviridova yazır: «Şur» muğamının lent yazılarından birini Q.Pirimovun çalğısından Qara Qarayev tərtib etmişdir (1939). Burada muğamın, demək olar ki, bütün şöbələri var: «Şahnaz», «Simai-şəms», «Hicaz», «Sarənc» və s.

«Şur» muğamı həm də qoca tarzən, Azərbaycan SSR xalq artisti Əhməd Bakıxanovun ifasından bəstəkar N.Məmmədov tərəfindən nota köçürülmüş və çapdan buraxılmışdır.

Bu not yazılarını müqayisəli tərzdə təhlil etdikdə buradakı fərqləri və ümumi cəhətləri aydın görmək mümkündür. Hər iki tarzən muğamın girişi olan «Bərdaşt»ı «Mayə»nin oktava zilindən başlayır və melodik xətt «Mayə» şöbəsinə doğru hərəkət edir. «Mayə» pərdəsi daim alt və üst aparıcı tonla əhatə olunaraq qərarlaşır.

«Mayə» şöbəsində Q.Pirimovun yaratdığı improvizələr «Şur-şah-naz», «Bayatı-Qacar» pərdələrini də əhatə edir. Çalğıda sekvensiya, variasiya metodları, ritmik formalar, fermatolar, ikisəslı muğam elementləri özünü göstərir.

Ə.Bakıxanovun çalğısındakı improvizələr isə nisbətən sadədir. Və hər bir musiqi «Balu- kəbutər» üsulu ilə, iki dəfə boş ağ və sarı simlər vasitəsilə kvarta intervalının çalınması ilə tamamlanır.

Dəstgahın «Şur-Şahnaz» şöbəsində hər iki ifadə xarakterik hal kimi 7 –ci pillə yarım ton əskilib (re bemol) IX pillənin yarım ton artırılması (mi bekar) «Şur» muğamının səs sırasını xromatikləşdirir. Bu da şöbənin səslənməsinə fərqli və parlaq xarakter verir.

Buna baxmayaraq Q.Pirimov VIII və IX pərdələrin əvvəlki səslənmələrindən də (re bekar, mi bemol) çox istifadə etmişdir.

Tarzənlər emosional xallar, tədricən aşağıya doğru enən və yenə «Mayə» pərdəsinə qayıdan melodik cümlələr, açıq ağ simlə («Şur-Şahnaz» pərdəsi) birlikdə ikisəslilik yaratmaq və s. xüsusiyyətlər ilə bu şöbənin məzmununu təsiredici şəkildə çatdırmışlar.

Burada Ə.Bakıxanovun çalğısı «Kürdü-Şahnaz» muğamının xatırlatması Q.Pirimovun səsləndirdiyi barmaqlar, xallar «Mayə» pərdəsinə tez-tez yaxınlaşması ilə fərqlənir. Beləliklə Q.Pirimov «Şur-şah-naz»dan yenə «Şur»un «Mayə»sinə qayıdırsa, Ə.Bakıxanovun həmin şöbədən bir başa «Bayatı Qacar» şöbəsinə düşür.

«Bayatı-Qacar» şöbəsində «Rast» köklü «Bayatı-Qacar» muğamına modulyasiya edilərək «Şur» muğamının «Mayə» kvintasının üst aparıcı tonunun pərdəsi ətrafında improvizə edilir.

Q.Pirimovda bu şöbəni nisbətən qısa və yığcam şəkildə çalmışdır. Ə.Bakıxanovda isə improvizələr üstünlük təşkil edir. «Şikəsteyi-fars» şöbəsində məlahətli, lirik ifadəli xallar diqqət oyadır. Ə.Bakıxanovun çalğısında «Segah»a daha çox yaxınlıq və «Segah» üstə çalınan barmaqlar özünü bildirirsə, Q.Pirimovun «Şikəsteyi-fars»ında «Mübərriqə» barmaqlarından, «Çoban bayatı»nın intonasiyalarından istifadə etməsi bunu daha da zənginləşdirir.

Q.Pirimovun çalğısında olan «İraq», «Qərayi» və «Rak» şöbələri Ə.Bakıxanovun ifasında yoxdur.

Məqam əsası «Rast» məqamı ilə bir tonallıqda olan bu şöbələr «Rast» muğamına aiddir. «Şur» muğamının məqam əsası sırası ilə yaxınlığı, qohumluğu Q.Pirimovun çalğısında çox aydın, dürüst və həm də geniş formada göstərilir.

РЕЗЮМЕ

Г.Пиримов был музыкантом-таристом. Однако наряду с этим он исследовал фольклор. В этой статье исследуется его деятельность как фолклориста.

SUMMARY

G. Pirimov was the musician of tar but he also was specialist in folklore. The author of this article is opened the activity of this musician as the specialist in folklore.

Rəyçilər: sənətsünaslıq namizədi, professor M.Quliyev; sənətsünaslıq
namizədi A.Nəcəfzadə

Musiqi folkloru

Vüqar CAMALZADƏ
AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyasının
dissertantı

**AZƏRBAYCAN MƏRASİM MƏDƏNİYYƏTİNDƏ
QƏHRƏMANLIQ MUSIQİSİ**

Mərasimlər xalqın etnik tarixi-mədəni ənənələrini toplayıb saxlayan və bunları sonrakı nəsillərə ötürən mürəkkəb və zəngin bir hadisədir. Bu ənənələr təkcə mərasim ayinində deyil, həm də onun bədii həllində, yəni müxtəlif musiqi elementlərinin ifadəsində, xüsusilə dolğun əks olunmuşdur. Etnomusiqişünasların fikrincə, məhz mərasim mədəniyyətində xalq musiqisinin özünəməxsus xüsusiyyətləri cəmləşmiş, sabit forma almış və möhkəmlənmişdir.

Azərbaycan xalqı tarixi qəhrəmanlıq səhifələri ilə zəngindir. Xalqın qəhrəmanlıq tarixi onun bədii yaradıcılığında da dərin izlər qoymuşdur. Xüsusi olaraq xalq musiqisində qəhrəmanlıq motivlərinin təcəssümü kollektiv xalq yaradıcılığı olan mərasimlərdə öz dolğun ifadəsini tapmışdır.

Qəhrəmanlıq musiqisinin milli qaynağı xalq mərasim sistemidir. Mərasimin məzmunundan, məğzindən, strukturundan yetişən qəhrəmanlıq mövzusu sonradan mürəkkəb, sinkretik janr kimi xalq musiqisinin xüsusi bir sahəsini təşkil etmişdir.

Qəhrəmanlıq musiqisi dedikdə, ilk növbədə, xalqın müxtəlif məqsədlərlə kollektiv icra etdiyi mərasimlərinə çıxış edən tərkib hissələrdən, bədii tərtibat kompleksindən doğan bir hadisə nəzərdə tutulur. Bura mahnı, rəqs, instrumental havalar, yarış xarakterli oyunlar, teatrallaşmış tamaşalar, idman elementləri ilə zəngin çıxışlar və s. daxil olaraq özünəməxsus bir janr hibridini yaradır. Əgər Novruz bayramı, toy mərasimi şəraitində pəhləvanların idman xarakterli oyun-tamaşalarının geniş kütlə qarşısında nümayiş etdirildiyini nəzərə alsaq, onda bu ənənənin sırf xalq yaradıcılığı ilə bağlı olduğunu görürük.

Azərbaycan xalqının mərasim mədəniyyəti müxtəlif bədii komponentlərin - musiqi, oyun, tamaşa, rəqs, söz, əyləncə, idman, yarış və sairənin birgə çıxış etdiyi bir hadisədir. Burada müxtəlif sənət növlərinin sintezi mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Mərasimlərdə bu sənət növlərinin qarşılıqlı əlaqəsi əsrlər boyu formalaşaraq xalqın mədəni ənənələrini qoruyan və onları yaşadan bir vasitəyə çevrilir. Məhz mərasim ənənəsində qəhrəmanlıq ideyası,

məzmunu musiqi, oyun, yarış və s. elementlərin vəhdəti, birliyi halında özünü göstərərək milli təfəkkürün bədii təzahürü kimi çıxış edir. Qəhrəmanlıq epizodları mərasimlərdə həm onun dramaturgiyasında, həm də bədii həllində ciddi ayin funksiyasını yerinə yetirir.

Müxtəlif tarixi, etnoqrafik materiallardan əldə olunan məlumata görə xalqın qəhrəmanlıq ruhunun, pafosunun nümayişi təkcə döyüş meydanında, düşmənlə üz-üzə durduğu tarixi sınaqlarda deyil, həm də onun bədii-estetik tələbatının ödəndiyi mərasim yaradıcılığında da ifadə olunmuşdur. Maraqlıdır ki, bu cür səhnələr ən müxtəlif məzmunlu (təqvim, mövsüm, məişət və s.) mərasimlərdə öz tamlığı, bütövlüyü, sabitliyi ilə bir ənənəyə çevrilmişdir.

Xalq mərasimlərində qəhrəmanlıq epizodları özünəməxsus musiqili-tamaşa səhnələridir.

Azərbaycanda hələ qədim zamanlardan qəhrəmanlıq-idman xarakterli oyun-tamaşalar məlum olmuş və böyük xalq kütləsinin iştirakı ilə keçirilmişdir. Məsələn, qədim türk tayfalarının açıq havada keçirdikləri ilk meydan tamaşalarından biri «Cıdır» - mövsüm mərasimləri ilə əlaqədar icra olunmuşdur. Bu tamaşaların əsas iştirakçıları olan igid, cəngavər cavanlar at üstündə zurnanın şaqraq sədələri altında müxtəlif idman hərəkətləri nümayiş etdirər, yarışar və atçapma zamanı xüsusi igidlik göstərənlər isə hədiyyələrlə qiymətləndirilərdilər. Çox vaxt bu tamaşalar «Atüstü oyunlar» adı ilə də məşhur olmuşdur. İgidlərin at üstündə çaparaq müxtəlif silahlarla (ox, qılınc, nizə və s.) öz hərbi hazırlığını, döyüşkənliyini nümayiş etdirməsi müəyyən musiqi materialı ilə də müşayiət olunurdu. Bununla bağlı xalq arasında müxtəlif nəğmələr yayılmışdır. Nəğmələrdə əsasən oyunun ahənginə, ritminə uyğunlaşdırılmış melodik formullardan istifadə edilərək igidə uğur, qələbə arzulanırdı. Bir çox hallarda bu nəğmələr tamaşaçılar tərəfindən xorla oxunmuşdur.

Meydan mərasim-tamaşaları içərisində geniş yayılan və mənşə etibarını ilə ilkin olanlardan biri də «Zorxana» oyunlarıdır. Əsasən Novruz bayramı ilə əlaqədar keçirilən mərasimlərdə pəhləvanların güclərini sınaması, müxtəlif cür ağır çəkili əşyalarla davranma texnikasını nümayiş etdirmələri bu tamaşaların əsas məğzini təşkil edirdi. Yarışlarda pəhləvanları həvəsləndirmək məqsədilə qəhrəmanlıq musiqisinin səslənməsi vacib funksional əhəmiyyət daşıyırdı. Zorxana-güləş tamaşaları zurnada, nağarada, qoşanağarada ifa olunan əzəmətli musiqinin gur sədələri ilə müşayiət olunurdu. Şübhəsiz, qəhrəmanlıq əzəmətini nümayiş etdirmək üçün müşayiətedici funksiya daşıyan musiqi alətlərinin seçimi də buna müvafiq olmalı idi. Zurna, nağara, kus, zinc kimi musiqi alətləri öz tembr və akustik əlamətlərinə görə qəhrəmanlıq-döyüş ruhunu əks etdirmək qabiliyyətinə malik idilər. Məhz bu alətlərin quruluşu, texniki imkanları və musiqi ifadə vasitələri hesabına istənilən qəhrəmanlıq atmosferi yaratmaq mümkün idi.

Qədim zamanlarda qəhrəmanlıq–döyüş ruhlu musiqinin ifasında gərənay, şeypur, nəfir kimi musiqi alətlərindən geniş istifadə olunmuşdur. Bunlardan təkcə mərasim şənliklərində deyil, döyüş meydanlarında, vuruş zamanı da döyüşçülərin qələbə ruhunu artırmaq üçün istifadə edilmişdir.

Bu alətlərdə səslənən musiqi nümunələri də müxtəlif xarakterli olmuşdur. Lakin bütün bunların içərisində «Cəngi» melodiyaları qəhrəmanlıq meydan tamaşalarının ayrılmaz tərkib hissəsi kimi hər zaman səsləndirilmişdir. «Cəngi»lərin təntənəli, cəld və ya əksinə, aram ritmli, həzin vəznli müxtəlif növləri mövcud olmuşdur.

Meydan tamaşalarının musiqi tərtibatının ayrılmaz elementi olan «Cəngi»nin yaranma tarixi çox qədimdir. Tarixi-etnoqrafik mənbələrdən əldə olunan məlumatlara görə «Cəngi» əsgər amplusını, cəngavərlik yerişini, döyüşə çağırışı ifadə edən bir anlayış kimi qəbul edilmişdir. Dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyli «Cəngi» haqqında belə yazmışdır: «Əfsanələrdən məlum olur ki, «Cəngi» hələ Koroğlu dövründə zurnanın əzəmətli səsi və təbilin gur sədası ilə düşmənləri sarsıdarmış, döyüşçülərdə cəngavərlik əhval-ruhiyyəsi doğurar, onları qəhrəmanlıq şücaəti göstərməyə və düşmən üzərində qələbəyə çağırırdı» (1, 349). Elmi mənbələrdən məlum olur ki, «Cəngi» qəti cilalanmış, müəyyən edilmiş konkret musiqi nümunəsi olmamışdır. Bu, yalnız qəhrəmanlıq pafosu, cəsur ruhu ilə seçilən musiqi nümunələrinə verilən ümumiləşdirilmiş bir ad idi. Bu tip xarakter daşıyan musiqi nümunələrinə «Qaytağı», «Halay» kimi rəqsləri, xalq musiqisi incilərini, «Koroğlunun bağırı», «Misri» «Koroğlunun qaytarması» kimi aşıq havalarını və s. aid etmək olar.

Göründüyü kimi, Azərbaycanın mərasim mədəniyyətində xüsusi yer tutan «Zorxana» oyunları özündə həm idman, həm də bədii-əyləncə ünsürlərini əks etdirən özünəməxsus milli sənət abidəsidir. Bəzi tədqiqatçıların müşahidələrinə görə, buradakı tamaşa və musiqi tərtibatının zənginliyi və müxtəlifliyi müəyyən tarixi inkişaf mərhələsində digər idman və yarış növlərini arxada qoymuş, «Zorxana» oyunlarını əsl musiqili teatr tamaşası kimi səhnəyə çıxartmışdır (2). Həmçinin «Zorxana» oyunları Azərbaycanın bir çox şəhər və kəndlərində pəhləvanlar, cəsur döyüşçülər, igid qəhrəmanlar yetişdirmək üçün əhəmiyyətli rol oynamışdır.

«Zorxana» oyunlarının bizim günlərdə də gəlib çıxan ən qədim növü - Güləş keçmişdən «Küştü» adı ilə məlum olmuşdur. Tamaşa elementləri ilə zəngin olan bu qədim milli idman yarış növü müxtəlif el şənliklərində, toy mərasimlərində gənclərin güclərini sınaqları ən sevimli əyləncə oyunu sayılmış və bizim günlərdə də gəlib çatmışdır. Oyunun icrasından əvvəl bu yarışını vəsf edən «Güli-küştü» adlı mahnının oxunması idman yarışlarını əsl səhnələşmiş tamaşaya çevirmişdir. Güləşmə mənasını verən «Küştü» güləş oyunlarının keçirilməsi gənclərin qəhrəmanlıq ruhunun tərbiyələnməsində əsl həyat məktəbi olmuşdur.

Beləliklə, Azərbaycan mərasimlərinin çoxkomponentliyi, hadisələrin çoxplanlılığı burada təmsil olunan sənət növlərinin bir-birilə sıx qarşılıqlı əlaqədə olması ilə şərtlənirdi. Məhz mərasim ayinlərinin daşdığı müəyyən məzmun əsasında onun musiqi tərtibatının xarakteri müəyyənləşdirilmişdir. Mərasimlərdə əmək, toy, bayram, zarafat xarakterli folklor musiqi nümunələri ilə yanaşı qəhrəmanlıq semantika yükü daşıyan xalq musiqisi də eyni dərəcədə genih yayılmışdır.

ƏDƏBİYYAT:

- 1.Ü.Hacıbəyov. Əsərləri, II c. B., 1965
- 2.Aslanov E. El-oba oyunu, xalq tamaşası. B., 1984

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается роль героической музыки в обрядовой культуре Азербайджана в формировании народной музыки, ее специфики и этнического своеобразия. В этом контексте характеризуются исторические корни героической музыки Азербайджана, как неотъемлемая часть национальной этнокультуры.

SUMMARY

In article is considered the role of traditional culture of Azerbaijan in formation of national music, its specialty and ethnic character. There is characterized the historic roots of heroic music of Azerbaijan as undividable part of national etnoculture.

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, dosent A.Quliyev; sənətşünaslıq namizədi T.Quluzadə

Musiqi folkloru

Elnarə DADAŞOVA
BMA-nın dosenti

AZƏRBAYCAN XALQ RƏQSLƏRİNİN JANR TƏSNİFATI

AZƏRBAYCAN xalqının rəqs musiqisi çoxəsrlik tarixə malikdir. Xalq rəqsləri haqqında məlumatlar istər arxeoloci, istər ədəbi sənət abidələrində öz əksini tapıb.

Tarixi və arxeoloci tədqiqatlardan məlum olduğu kimi, Bakı şəhərinin yaxınlığında Qobustan qayalıqlarında qədim insanlar tərəfindən «Yallı»ya bənzər rəqsin ayrı-ayrı məqamları qaya üzərində həkk edilmişdir. Alimlər bu qayaüstü rəsmləri təxminən e.ə. V-III əsrlərə aid edirlər (1, 34). Eyni zamanda, Jingirdağdakı «Qaval daşı»nın ilk musiqi alətlərindən biri olaraq, yallı ruhlu rəqsləri müşayiət edən zərb aləti kimi istifadə edildiyi təxmin olunur. Qobustan abidəsində həmçinin, saza bənzər alətdə çalan musiqiçinin əksi qaya rəsmlərində aşkar olunub. Bunlarla yanaşı, Orta əsrlərdə meydana gəlmiş miniatür rəsmlərdə də maraqlı nümunələrə rast gəlmək olur. Soltan Məhəmməd Təbrizinin (XVI əsr) «Ov səhnəsi»¹ adlı miniatüründə musiqiçilərin müşayiət etdiyi kollektiv kişi rəqsi əks olunmuşdur ki, bu da «Yallı»nı xatırladır.

AZƏRBAYCAN xalqı əsrlər boyu xoreoqrafiya və rəqs musiqisi sahəsində gözəl nümunələr yaratmışdır. Xalqın arzu və düşüncələri, mətinliyi rəngarəng canlı rəqslərdə əks olunub.

Musiqişünaslıqda xalq rəqslərinin tədqiqi nəticəsində onların canlı xüsusiyyətləri üzə çıxarılmış və təsnifatı verilmişdir. Biz öz tədqiqatımızda alimlərin bu sahədə irəli sürdüyü müddəalara əsaslanaraq, onları sistemləşdirməyə çalışmışıq.

Üzeyir Həbibbəyli öz elmi məqalələrində AZƏRBAYCAN xalq musiqisinin canlı təsnifatına diqqət yetirmişdir. Onun "AZƏRBAYCAN musiqi həyatına bir nəzər" məqaləsi bu baxımdan çox maraqlıdır. O, həmin məqaləsində şifahi ənənəli AZƏRBAYCAN musiqisinin bütün təbəqələrini, bütün canlılarını əhatə edərək, onları həm ifaçılıq, həm canlı xüsusiyyətləri, həm də musiqi dili baxımından qısa, lakonik, lakin çox dolğun və tutarlı jizgilərlə izah etmişdir.

¹ Бу миниатюр ядэбиййатда бэзэян «Шашч Тящмасиб овда» ады иля верилир.

Ü.Hajibəyli xalq rəqs canrını mövzu dairəsinə və musiqi təjribəsindəki tətbiqinə görə də müxtəlif növlərə ayırır. Bu baxımdan, o, xalq rəqslərinin əksəriyyətinin adət-ənənələrlə bağlı olduğunu göstərmişdir.

Məmməd Saleh İsmayılov “AZƏRBAYCAN xalq musiqisinin canrları” kitabında xalq rəqslərinin canr xüsusiyyətlərini şərh etmişdir.

İlk növbədə, o, mövzu dairəsinə diqqət yetirmiş və belə qənaətə gəlmişdir ki, rəqslər də mahnılar kimi, xalqın hiss və arzularını, məharət və qəhrəmanlığını əks etdirir. O, AZƏRBAYCAN rəqslərinin zəhmət prosesi, məişət və ənənələrlə əlaqədar olduğunu göstərir.

Digər tərəfdən, tədqiqatçı xalq rəqslərini ritmik xarakterinə, melodik xüsusiyyətlərinə və çalınma sürətinə görə də bir neçə qismə bölür: ağır – mülayim, yüngül – oynaq və ləzgihəngi tipli jəld və iti rəqsləri qeyd edir (2, 44). Bu baxımdan “Mirzəyi”, “Turajı”, “Uzundərə” və s. bu kimi ağır və yumşaq xarakterli oyun havaları əksər hallarda yaşlı qadın və kişilər tərəfindən ifa olunur. “Tərəkəmə”, “Brilliant”, “Jeyranı” kimi yüngül və oynaq xarakterli rəqsləri gənç oğlan və qızlar oynayırlar. “Qaytağı”, “Qazağı”, “Xançobanı” kimi jəld və iti rəqslər də var.

M.İsmayılov bütün rəqsləri ifaçılıq baxımından üç qismə bölür: bir nəfər tərəfindən (solo), iki nəfərin iştirakı ilə oynanılan rəqslər (duet) və kollektiv (dəstə) şəkildə ifa olunan rəqslər. Onun fikrinə, solo rəqslər ayrıja kişilər və ya qadınlar tərəfindən ifa olunur və belə rəqslər xarakterinə, tempinə, melodiyasına görə fərqlənir. “Yallı” kimi kollektiv rəqslərdə isə həm kişilər, həm də qadınlar iştirak edir. (3, 44)

Eyni zamanda, M.İsmayılov rəqs melodialarının quruluşu ilə bağlı fikirlərini açıqlayır. O, bir çox rəqslərin üçhissəli formada qurulmasını (məsələn, “Uzundərə”, “Jeyranı”, “AZƏRBAYCAN”, “Brilliant” və s.) qeyd edir. Onların “süzmə” adlanan orta hissəsində sakit və yumşaq melodiyanın müşayiətilə ayaqların və bədənin injə, zərif hərəkətlər etməsini göstərir. Beləliklə də rəqs melodiaları xalq xoreografiyasının bütün injəliklərini özündə əks etdirir.

M.İsmayılov həmçinin, xalq rəqslərinin musiqi dilinin xüsusiyyətlərinə dair bir sıra qiymətli fikirlər də irəli sürmüşdür.

Rəqs musiqisinin tədqiqi sahəsinə böyük töhfə vermiş Bayram Hüseynlinin adını xüsusi qeyd etmək lazımdır. O, 1957-ji ildən 1965-ji ilədək yallı və halayları maqnit lentinə yazmış, nota salmış və onları tədqiq etmişdir. B.Hüseynli, həm qədim və həm də müasir xalq rəqslərini (jəmi 283 nümunə) qələmə almışdır. Bu işin nətiyyəsi olaraq, o, 1966-ji ildə «AZƏRBAYCAN xalq rəqs musiqisi» mövzusunda namizədlik dissertasiyasını müdafiə etmişdir (3).

B.Hüseynlinin tədqiqatlarında öz əksini tapmış rəqs musiqisinin təsnifatına nəzər salaq. O, xalq rəqs musiqisinin təsnifatını iki mövqedən - müşayiətinə və mövzu əsasına görə vermişdir.

B.Hüseynli xalq rəqslərini müşayiəti baxımından üç növə bölür: vokal, vokal-instrumental və instrumental (4).

Alimin qənaətinə görə, vokal musiqi müşayiəti rəqs musiqisinin ən qədim şəklidir. Belə ki, ibtidai jəmiyyətdə insanlar öz rəqslərini müxtəlif küylərlə, sadə melodiyanı oxumaqla müşayiət etmişlər. İndiyə kimi mövjud olan mərasim xalq rəqs-mahnıları bu canrın parlaq nümunəsidir.

B.Hüseynli qeyd edir ki, xalq rəqslərinin vokal-instrumental müşayiəti xalq musiqi yaradıcılığının sonrakı inkişaf mərhələsinə aiddir. Belə ki, sadə musiqi alətləri meydana gəldikdən sonra insanlar öz rəqslərini həm oxumaqla, həm də instrumental şəkildə müşayiət etmişlər ki, bununla da vokal-instrumental rəqs növü yaranmışdır.

Xalq rəqslərinin sırf instrumental musiqi müşayiəti öz tarixi etibarilə xalq musiqi yaradıcılığının daha sonrakı mərhələsinə aiddir. Belə ki, musiqi alətləri təkmilləşəndən sonra bu alətlərdə müəyyən melodiya çalmaq mümkün olmuşdur. Tədqiqatçının fikrinə, müxtəlif xalq oyunlarını, tamaşalarını, idman yarışlarını müşayiət edən instrumental rəqs musiqisi bu qəbildəndir.

B.Hüseynlinin göstərdiyi kimi, XIX əsrdə AZƏRBAYCAN ın bir sıra rayonlarında «Çaharzən» adlı rəqs dəstgahı ifa olunurdu. «Çaharzən» dəstgahı musiqili-xoreoqrafik kompozisiyadır. Bu dəstgahda iti və aram templi kişi və qadın rəqsləri, solo, jüt və qrup şəklində ifa olunan müxtəlif xarakterli rəqslər növbələşir. Adətən, «Çaharzən» dəstgahının tərkibinə «Qarabağı», «Yumma Qarabağı», «Şahpərdə Qarabağı», «Bayatı Qarabağı», «Qəhrəmanı», «Mirzəyi», «Bayazı» kimi rəqslər daxil olunur. Eyni zamanda, hər rəqs özü-özlüyündə jəld və ağır templi hissələrdən ibarətdir (3, 33)

B.Hüseynlinin təsnifatında xalq rəqs musiqisi mövzu əsasına görə altı böyük qrupa bölünür: 1) ənənəvi mərasim rəqsləri; 2) məişət rəqsləri; 3) zəhmət rəqsləri; 4) qəhrəmani, hərbi və idman oyun-rəqsləri; 5) Yallı və halay oyun-rəqsləri; 6) müxtəlif mövzulu xalq rəqsləri (5).

B.Hüseynlinin tədqiqatlarına əsaslanaraq, onları qısa şəkildə şərh edək.

Mərasim rəqsləri toy, bayram və təqvim mərasimləri ilə bağlı rəqslərdən və rəqs – oyunlardan ibarətdir.

Xalqın məişətində qədimdən kök salmış təqvimlə bağlı mərasimlərdə və bayramlarda xüsusi ayınlar ijrə edilirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, qədim dövrlərdə mövjud olmuş “Kos-kosa”, “Xıdır İlyas”, “Qodu-qodu” kimi yaz fəslinin gəlişi ilə bağlı mərasimlər hal-hazırda Novruz bayramı şənliklərinin tərkib hissəsinə daxil olmuş və bu xalq şənliyi özünəməxsus mahnı-rəqslərlə müşayiət olunur.

Qeyd edək ki, poetik mətnə və musiqi quruluşuna görə xalq yaradıcılığının ən qədim növü olan mərasim mahnı - rəqsləri və oyunlardan musiqinin sonrakı inkişaf etmiş forma və canrları yaranmışdır. Məsələn, Novruz bayramı ilə bağlı «Novruz» rəqsinin melodiyası haqqında B.Hüseynli qeyd

edir ki, bu rəqs musiqisinin üslubu jəhətindən onu son dövrlərdə yaranmış nümunə hesab etmək olar.

Mərasim rəqslərinin çoxsaylı nümunələri toyun müxtəlif anları ilə bağlıdır.

Şəhər və kəndlərdə toya aşıq, xanəndə və sazəndə dəstəsi, zurnaçılar dəstəsi dəvət olunur. Jıdır təşkil olunur, kəndirbazlar, pəhlivanlar zorxanada məharətlərini nümayiş etdirirlər. Bütün bu oyun və yarışlar əsasən instrumental rəqs musiqisi ilə müşayiət olunur.

Toylarda ifa olunan yumoristik rəqs melodiylarına rast gəlinir. Məsələn, «Məzəli rəqs» və «Qıtqılıda» bu qəbildəndir. Bunlar həm solo (tək), həm də qrup şəklində ifa olunur. İfaçılar utanjaq gəlini və deyingən qayınanı rəqslərində göstərirlər.

Toylarda qadın, kişi, tək, jüt, halay tipli rəqslər həm mülayim və həm də jəld tempdə ifa olunur.

Məişət rəqsləri də rəqs musiqisinin böyük bir hissəsini təşkil edərək, uşaq rəqslərinə, lirik rəqslərə, bitki və heyvanat aləminə həsr olunmuş rəqslərə, yumorlu rəqslərə, satira və sosial etirazlı rəqslərə bölünür.

Uşaq oyun rəqsləri geniş yayılmışdır. Bunlardan «Bənövşə», «Bir quşum var» kimi nümunələr avazla oxunan sözlər və ritmik hərəkətlərlə müşayiət olunur. Bu oyun-mahnıların əsas xüsusiyyəti onların reçitativ oxuma, şeir deklamasiyası və xoreoqrafik elementlərə malik olmalarıdır.

Məişət rəqs musiqisində AZƏRBAYCAN təbiətinin tərənnüm olunması geniş yer tutur. Məsələn, «Turajı», «Jeyranı», «Şalaxo», «Keçiməməsi», «Qafqazı», «Lalə», «Qusarçay» və s. rəqslər AZƏRBAYCAN rəqs musiqisinin injilərinəndir. Bu rəqslərin hər biri təkrarsız melodik gözəlliyi və özünəməxsusluğu ilə seçilir.

Əmək rəqsləri insanların zəhmət prosesi ilə, əməyin müxtəlif növləri ilə sıx bağlıdır. Əmək rəqslərinin əksəriyyətində məhsulun yığılı, daşınması, əkini, bağçılıq və bağ əməyi əks olunub. Məsələn, «Araba» melodiyası əmək rəqslərinə aiddir.

Elə rəqslər də var ki, onlar çoban həyatının bir sıra anlarını əks etdirir: çoban musiqi vasitəsilə qoyunları otlaqlara ötürür (bu musiqi «Yedəkləmə» adlanır). Quzular ana qoyunların yanına gedərkən şən rəqs melodiyası ilə, çobanın instrumental çağırışı ilə müşayiət olunur. Bu melodiylar əsasən tütəkdə çalınır. Ümumiyyətlə, çoban havaları əmək prosesindən ayrı da ifa olunur. Belə ki, «Çoban rəqsi» - çobanların şən istirahəti ilə bağlıdır. Bu rəqs havası jəld, melodikdir, aydın forma və quruluşa malikdir.

Qəhrəmanlıq, hərbi və idman mahnı-rəqsləri xüsusi bir qrup təşkil edir. Bu qəbildən olan rəqslər - güj, çeviklik, mətinlik və çətinliklərin öhdəsindən gələ bilməyi nümayiş etdirir.

Hərbi və qəhrəmanlıq rəqslərinin əsasını xarici işğalçılara və daxili düşmənlərə qarşı mübarizə təşkil edir. Koroğlu ilə bağlı xalq qəhrəmanlıq

rəqsləri böyük bir silsilədir. «Misri» (Misri sözü burada Koroğlu qılıncına işarədir), «Koroğlunun jığatayı», «Koroğlunun döşəməsi», «Koroğlunun çağırışı» havası və b. Koroğlunun və onun silahdaşlarının həyat və mübarizəsini əks etdirir. Xalqımızın zülmə və zülmkarlara etirazı kimi yaratdığı rəqslərdən Abşeronda yayılan «Qoç Əli», Qarabağda «Beşatılan», Lənkəranda «Müjəssəm» adlı rəqslər misal ola bilər.

AZƏRBAYCAN xalq rəqs musiqisində müxtəlif mövzulu rəqslər də vardır ki, onlar da rəngarəng forma quruluşuna və metro-ritmik xüsusiyyətlərinə görə zəngin, həmçinin melodik quruluşuna görə fərdi xüsusiyyətlərə malikdir. Belə nümunələrdən ayrı-ayrı şəxsləri tərənnüm edən xalq rəqslərini göstərmək olar: «Güləz», «Gülüstanı», «Xalabajı» - qadın adları ilə bağlıdır.

Kişi adları ilə bağlı «Jəfəri», «Arazı», «İlqarı», «Sərvəri» rəqsləri öz əməyi və fədakarlığı, gözəlliyi, ağılı və mənəviyyatı ilə seçilən insanlara həsr olunub.

Bir sıra rəqs melodiylarına adlar həmin rəqslərdə istifadə olunan əşyalara görə verilib: «Qavalla rəqs», «Yaylıgım», «Nəlbəki ilə rəqs». Digər qrupun adları rəqs hərəkətlərindən alınıb: «Süzmə», «Kəsmə», «Atlanma», «Çolağı». Elə rəqslər də var ki, onların adı məişətdəki əşyalarla bağlıdır: «Xonça», «Dəsmalı», «Xəkəndazı» və s.

AZƏRBAYCAN rəqs folkloru xalqımızın ijtimai-siyasi və iqtisadi həyatı ilə sıx bağlı olan melodiylarla zəngindir. Bu qəbildən olan rəqslərin adları öz ünvanını dəqiq bildirir: «Vağzalı», «Aeroplanı», «Ekspress», «Torqsın» və s. Hal-hazırda «Vağzalı» rəqsinin musiqisi bir ənənə olaraq, toylarda gəlinin bəy evinə köçməsinə müşayiət edir.

AZƏRBAYCAN xalq rəqs sənətinə Qafqazda yaşayan millətlərin müxtəlif xarakterli rəqsləri də daxildir. Bunlardan «Lekuri» - gürjü rəqsini (aram xarakterli duet), «Xorumi» - ajarların hərbi kollektiv rəqs (nağara müşayiətilə), «Ləzgihəngi» - Şimali Qafqazın dağlarında yaşayanların jəld kişi rəqs və s. göstərmək olar.

Rəqs musiqisində kütləvi rəqslər - yallı və halaylar xüsusi yer tutur.

B.Hüseynli yallı və halayların not yazıları əsasında onların geniş təhlilini vermiş və canr xüsusiyyətlərini üzə çıxarmışdır. O, yallıların sintetik xarakterli olmasına və ifa prinsiplərinə diqqət yetirmiş və yallıların instrumental, xoreoqrafik və vokal canr olmalarını nümunələr əsasında açıqlamışdır.

Yallı və halay rəqsləri B.Hüseynlinin araşdırmalarına əsasən sintetik canrlardır. Yəni, bir neçə canrı özlərində jəmləşdirir. Belə ki, yallılar oyun, xoreoqrafiya, vokal və instrumental canrlarını özündə birləşdirir. Halay rəqslərinin ifası fərdi xüsusiyyətlərlə seçilən özünəməxsus süita əmələ gətirir. Xor və instrumental müşayiət rəqs ifasında iştirak edir.

Vokal müşayiətli yallılar nisbətən azdır. Yallılar əsasən instrumental ansamblın – zurnaçılar dəstəsinin müşayiətilə ifa olunur. «Dönə yallı», «Köçəri», «Jınc-jınc», «Qaladan qalaya», «Qaleyi», «Ürfanı», «Gopu», «Tənzərə», «Haqışda» və b. bu qəbildəndir (6, 9).

O, yallıların konkret növlərini tədqiq etmişdir. Məsələn, «oyun - yallı»ların süceti, xoreoqrafik quruluşu və ifa üsulları tədqiqatçının nəzərindən qaçmır, çünki o, konkret məzmunun açıqlanmasına xidmət edir. Məsələn, «Köçəri», «Qaz-qazı» (oyun-yallı), «Çöp-çöpü» yallısı belələrindəndir (6, 39)

Eyni zamanda müəllif yallıların ikinci növünü də tədqiq edir. Bu yallılar gənçlik, qəhrəmanlıq və s. bu kimi emosional əhval-ruhiyyəsi, daxili həyəjanı ilə fərqlənir. Eyni zamanda, rəqslərin təbii səslərdən əmələ gəlmiş ritmik müşayiəti, yəni çəpik, əlçalma, ayaq döyəjləmə və digər bu kimi müxtəlif üsullardan tərtib olunmuş hərəkətlər emosional yüksəlişin nəticəsi kimi açıqlanır.

Yumoristik yallılar da mövjudur. «Qaz-qazı» belə nümunələrdəndir. Bu yallı üç hissəlidir, oyun xarakterlidir, vokal və instrumental müşayiətlə gedir. Bu, kişilər üçün nəzərdə tutulmuş yallıdır. Aparıjının rolu məhz bu yallıda digər yallılarda olduğundan daha artıqdır. Aparıjı əlində çubuqlar tutur və bu çubuqlar vasitəsi ilə rəqsin qaydalarını pozan, yarışmada uduzan iştirakçıları jəzalandırır.

Yallılar iki və yaxud üç hissədən ibarət olur. Bu musiqi materialının növbə ilə müxtəlif templərdə rəngarəng variantlarda təkrar olunması yallının musiqi məzmununu təşkil edir. Temp tədriji astə hərəkətlidən jəldə tərəf istiqamətlənir. Jəld tempqabağı – mülayim tempin də mütləq verilməsi yallının əsas xüsusiyyətidir. Məsələn, «Siyaqutu», «Qaz-qazı», «Jınc-jınc», «Xələfi», «Şəruri» və başqa yallıları göstərmək olar.

Göründüyü kimi, yallıların iki-üç hissəli forma əmələ gətirmələrində templərin, variantlaşmanın müxtəlifliyi önə çəkilir. Məsələn, əvvəl «Andante», ardınca «Moderato», sonda isə «Allegro» temp sırası nəticədə üçhissəli forma əmələ gətirir. «Moderato» - «Allegro», yaxud «Andante» - «Moderato» («Tənzərə») növbələşməsi isə ikihissəli formanın yaranmasını təmin edir.

Halaylar AZƏRBAYCAN ın jənub rayonlarında - Lənkəran, Masallı, Lerik, Astarada geniş yayılmışdır.

Halay rəqsləri artıq qeyd etdiyimiz kimi, canr baxımından vokal-xoreoqrafik silsilədir. O, sıra ilə növbələşən bir neçə rəqs mahnılarından əmələ gəlir. İki qrup vasitəsilə ifa olunur. Halayın məzmununu məişət, əmək, məhəbbət, ailə və s. mövzular təşkil edir (7).

Tarixdən məlumdur ki, halaylar məişətlə, əməklə bağlı yaranıb. Tədriji onlar toy və digər mərasimlərlə əlaqələnib. Beləliklə də, halayların tərkib hissələrinə digər növlü mahnılar daxil olur və silsilə genişlənir (həm məzmun

və həm də forma etibarilə). Məsələn, «Xonçaya düzdüm noğulu, badamı», «Verin bizim gəlini», «A bivəfa dağlar». Bu mahnılar çox qədim olduğundan melodika və quruluş baxımından son dərəcə sadədir. Lənkəran, Lerik, Astara, Masallı kimi rayonların toy məjlislərində «Zupo», «Jəhribəyim», «Mahnı demək», «Deyişmə» kimi kütləvi rəqs mahnıları ilə yanaşı, halay rəqs mahnıları da geniş yayılıb.

Yallılardan fərqli olaraq halaylarda ifaçılar qruplara bölünür. Onlar qarşı-qarşıya dayanır və bir qrup digərinin oxuma və hərəkətlərini təkrarlayır. Halaylar qadınlar tərəfindən ifa olunur. Halaybaşı 6-8, yaxud 20-30 nəfərdən ibarət qruplarda birləşmiş qadınları adətən dəf, nağara, bəzən isə qoşanağara ilə müşayiət edir.

Halaylarda polifonik elementin əmələ gəlməsi maraqlıdır, belə ki, çox qədimdən jənub rayonlarımızda xorla oxumaq ənənəsi olub (unison şəkildə). Mahnının bir sətirini birinci qrup bir neçə xanə uzadır, o sətir ikinci qrup oxuyanlar tərəfindən təkrar olunur. Belə oxuma polifonik imitasiyanı özündə əks etdirir.

Halayın sözləri iki qrup ifaçılar tərəfindən növbə ilə oxunur. Buna baxmayaraq çox vacib amil odur ki, halay silsiləsinə daxil olan mahnılar hər iki qrupun birgə rəqs edib oxuması ilə bitir. «Yordu, yordu» və «Həsiri basma, dolan gəl» halay nümunələri dialoq formasında oxunur.

Ə.İsazadə və N.Məmmədovun «AZƏRBAYCAN xalq mahnıları və oyun havaları» adlı məجمuəsindəki (8) ön sözdə yallıların təsnifatı ilə və canr xüsusiyyətləri ilə bağlı fikirlərə rast gəlirik. Belə ki, yallıların ifası ilə bağlı belə bir fikir qeyd olunur ki, ayrı-ayrı yallı növləri addımların sayına görə «iki ayaq», «üç ayaq», «dörd ayaq» və s. adları ilə də tanınır.

Yallılar həm kişi, həm də qadın qrupları tərəfindən, ayrı-ayrılıqda və yaxud birgə ifa olunur. Bu yallılarda xalq şeiri-qoşma və bayatı formaları öz əksini tapır. Bu ondan irəli gəlir ki, yalnız Naxçıvanda yallılar mahnı-rəqs kimi yaşayır. AZƏRBAYCAN ın digər bölgələrində isə yallılar instrumental şəkildə müşayiət olunur.

Topluda yallılar arasında lirik, epik, məzəli, qəhrəmani ruhda olanlarla yanaşı, idman və mərasim mövzulu rəqslər də var. Yallılar ağır hərəkətlə başlayır, tədrijən ritmik variasiyalar yeyin (sürətli) şəkil alır. Bütün bu fikirlər əvvəldə qeyd etdiyimiz canr təsnifatına uyğundur.

AZƏRBAYCAN rəqs sənətinin, xüsusilə yallı və halaylar və oyun-rəqslərin öyrənilməsi musiqişünaslarla yanaşı, xoreoqrafların da diqqət mərkəzində durur. Bu baxımdan Kamal Həsənovun «AZƏRBAYCAN qədim folklor rəqsləri» (9) adlı tədqiqatını da qeyd etmək yerinə düşər. Onun sözü gedən kitabında sücətli və oyunlu mərasim rəqsləri (I fəsil), Naxçıvanda və İliç (indiki Şahbuz) rayonunda yaranmış yallılar (II fəsil) və AZƏRBAYCAN ın başqa rayonlarında yayılmış yallılar və ümumi rəqslər (III fəsil) haqda müfəssəl məlumat verilir.

K.Həsənovun qeyd etdiyi kimi, qədim rəqslərimiz sücetli olub. Onların çoxu unudulub. Xoreoqraf-rəqqas Kamal Həsənovun söyləri nətjəsində bir sıra rəqsləri bərpa etmək mümkün olub. Bu qəbildən olan "Finjan-finjan", «Maral oyunu», «Kosa-gəlin», «Kilimarası», «Qıtqılıda» və s. rəqslər diqqətəlayiqdir.

Rauf Bəhmənlinin nota yazıb çap etdirdiyi «AZƏRBAYCAN xalq rəqsləri» məjmuəsinin (10) girişində verilmiş elmi məqaləsi diqqətəlayiqdir. R.Bəhmənli rəqs adlarının yaranması haqqında müfəssəl məlumat verir. O, həmçinin, rəngarəng rəqslərimizin zərif musiqi dili, ifa tərzi (istər alət, istərsə də rəqs edən nəzərdə tutulur) və məzmununu araşdıraraq, onları bir neçə qrupa ayırır. Belə ki, Rauf Bəhmənli rəqslərin bölgüsündə doqquz qrup göstərir:

Birinji qrupa - AZƏRBAYCAN ın tarixi ərazilərinin adları ilə bağı rəqslər salınıb. İkinci qrupa daxil olan rəqslərə AZƏRBAYCAN ın flora və faunası ilə bağı adlar verilib. Üçüncü qrupa daş-qaş, bəzək və zinət əşyalarının adı ilə bağı rəqslər aiddir. Dördüncü qrupa əmək və təsərrüfatla bağı məişət rəqsləri daxildir. Beşinci qrupa qəhrəmanlıq və igidlik rəmzli rəqslər daxil olunub. Altıncı qrupa - bayramlar və el şənlikləri ilə bağı rəqslər daxildir. Yeddinci qrupa müxtəlif mərasimlərlə bağı rəqslər daxil olunub. Səkkizinci qrupa insan adları ilə bağı rəqslər aiddir. Doqquzuncu qrupa məzəli rəqslər daxildir (10, 10).

Göründüyü kimi, R.Bəhmənli Bayram Hüseynlinin təsnifatına əsaslanısa da rəqsləri bir qədər fərqli tərzdə sistemləşdirir. Belə ki, R.Bəhmənlinin ayrıja qrup kimi göstərdiyi AZƏRBAYCAN ın tarixi ərazilərinin adları, flora və faunası, daş-qaş, bəzək və zinət əşyalarının adı ilə bağı rəqslər B.Hüseynlidə müxtəlif məzmunlu rəqslər kimi verilir.

R.Bəhmənli rəqslərin tətbiqi sahələrini də qeyd etmişdir. Məsələn, rəng kimi aşağıdakı rəqslər istifadə olunur: «Mərjan», «Almazı», «Mixəyi», «Bəxtəvəri»; diringə kimi isə: «Dilijan», «Qafqazı», «Aşxabadı», «Dərvişi», «Dərbəndi»; dərəməd kimi istifadə olunan rəqslər bunlardır: «Şəlalə», «Həngamə mey», «Səlamı». Mahnı - rəqslərimizin bəzisinin adı da verilir: «Gülgəzi», «Kəsmə», «Şuşa», «Dağıstan» və başqaları (10, 16).

Beləliklə, tədqiqatlarda öz əksini tapmış müddəalara əsaslanaraq, belə qənaətə gəlmək olur ki, xalq rəqslərinin müxtəlif jəhətlərdən sistemləşdirilməsi və təsnifatı bel qəbul olunmuşdur: ifaçılıq xüsusiyyətlərinə görə, müşayiətinə görə, mövzu əsasına görə.

Aşağıda xalq rəqslərinin canr təsnifatına dair müddəaları ümumiləşdirmək istərdik.

AZƏRBAYCAN rəqsləri ifaçılıq baxımından kişi və qadın rəqslərinə bölünür. Kişi rəqsləri qəhrəmanlıq və mətinliyi ilə, qadın rəqsləri isə öz injəliyi, nəvazişi ilə seçilir. Bu da bir tərəfdən, qadın və kişi xarakterlərinin fərqliliyi, digər tərəfdən, həyat tərzi və geyim xüsusiyyətləri ilə bağıdır. Belə

ki, qadınlar uzun paltarlarının altında ayaqları və bədənleri ilə istənilən ahəngdə çevik ola bilmirdilər, buna görə də yalnız əl hərəkətlərinin gözəlliyinə üstünlük verilir. Təbii ki, kişi rəqslərində onların enerjili, yüksək texniki sərbəst hərəkətləri, bədənlərinin ümumi təndürüslüyü öz təsirini göstərirdi.

AZƏRBAYCAN xalqı min illər boyu özünün təkrarsız rəqslərini, ifa tərzini, hərəkət leksikasını yaradıb və yaşadır. Xalqımızın həm ellikjə oynadığı rəqslər, həm solo və həm də duet rəqsləri mövjudur.

AZƏRBAYCAN da uşaq, qadın, kişilər tərəfindən ifa olunan rəqslərlə yanaşı, həmçinin, rəqs-tamaşa, rəqs-oyun, yaşlı adamların ifa etdiyi rəqslər, deyişmə-duet rəqsləri, yarış, zarafat xarakterli rəqslər, kuklalı rəqslər və s. bu kimi rəngarəng rəqs növləri mövjudur.

Rəqslərin təsnifatında temp xüsusi rol oynayır. Belə ki, aramlı tempə mənsub rəqslər - yaşlı kişi və qadınlar, lirik ruhlu mülayim xasiyyətli rəqslər - qadınlar üçün, iti tempəli, virtuoz hərəkətli rəqslər isə - gənç qızlar və oğlanlar üçün münasibdir.

Rəqslərin müşayiətinə görə bölgüsü də qəbul olunmuşdur. Bununla belə rəqslərin müşayiəti tarixən vokal, vokal-instrumental və instrumental şəkildə olmuşdur.

Ən çox yayılan müşayiətçi ansambl - iki zurna və nağaradan ibarətdir. Bəzən ansambl iki balabançı və bir nağaradan da ibarət olur. Usta zurnaçı əsas melodiyanı ifa edir, ikinci «dəmkeş»dir (burdonlu müşayiət) və kosçu - müxtəlif ritmik fiqurları janlandırır.

Bəzən yallılarda səsli-ritmli müşayiət çəpik çalmaqla, çırtma ilə, təpik vurmaqla da əldə olunur.

Instrumental rəqs melodiyları məhz tütək, tulum, zurna, balaban və s. alətlərdə ifa olunur.

Rəqslər öz məzmununa görə müxtəlifdir. Məzmunu baxımından onlar mərasim, əmək, hərbi və idman, qəhrəmanlıq, halay və yallı kimi növlərə bölünür. Bütün bu növlər haqqında yuxarıda şərhlər verilmişdir.

Biz yallıların məzmun və forma baxımından çoxşəxəliliyini nəzərə alıb onları sistemləşdirməyə, önjə qədim oyun-rəqsləri, sonra yallıları və sonda nisbətən yaxın dövrlərə aid olunan yallı rəqslərini xoreoqrafik quruluşuna, sücetinə görə bölgüsünü qısaja verməyə çalışmışıq.

Qədim yallılar: «Tənzərə», «Gopu», «Üç addım», «Dördəyaq»; Oyun rəqslər: «Qaladan-qalaya», «Üç addım», «Uzundərə»; Sücətli rəqs: «Hayıf alma». Rəqs tamaşa: «Maral oyunu», «Kosa-gəlin». Əvvəl oyun - sonra rəqs: «Gopu», «Üç addım», «Qazı-qazı», «Tənzərə», «Alma ata» («Kim-kimə»), «Vəsfi hal», «Zopu-zopu». Kuklalı rəqslər: «Kilimarası», «Qıtqılıda» (bəzən).

Yarış xarakterli yallılar: «Çöp-çöpü» («Şareyi» də adlanır), «Hayıf alma» (uşaqlar), «Tənzərə». İdman yarışlarında ifa olunan yallı rəqsləri: «Heyratı»

(yarıxdan önjə), «Yaylıq», «Çövkan», «Sürpapaq». Müxtəlif mərasimlərlə və ailə şənliklərilə bağlı yallı-rəqslər - Halay rəqsi: «Gülüm hey», «Haqışda» (ifaçılar onu yallı hesab edir); Xımayaxdılda: «Zarı-zarı»; Nanaylar: «Deyişmə», «Dəyirmançı qoja». Heyvanların adı ilə bağlı yallı rəqsləri: «Gopu» (durnalar), «Hoynərə» (dəvə), «Dırqoyu» («Siyaqutu» - qırqovul).

Yallılar müxtəlif tərkibdə ifa olunur. Kişilər tərəfindən oynanılan yallılar: «Dırqoyu» yallı, «Qazı-qazı», «Çöp-çöpü», «Urfanı», «Zarı-zarı». Yaşlı insanlar: «Kürdün ağır», «Üç pənjə», «Uzundərə»; Javanlar: «Noraşen» yallı, «Çöp-çöpü», «Narə» («Nareyi» - ehtimal olunur), «Köçdü balaban» (ehtimal olunur), «Kürdün ağır», «Bahar», «Xəlil öldü»; Uşaqlar: «Noraşen» yallı, «Hayif alma», «Dolma-dolma»; Qadınlar: «Dönə yallı», «Qatar məqamı», «Vəsfı-hal», «Gülmeyi», «Almalı», «Zarı-zarı» kimi yallıları ifa edirlər.

Birgə (qarışıq heyətli) rəqslər də var: 1) «Tənzərə» (kişi, qadın, uşaq); 2) «Tello»; 3) «Hoynərə» (iki jüt, ya da bir jüt - qadın-kişi); 4) «Dörd ayaq»; 5) «Xələfi» (müxtəlif də olur); 6) «Köçəri»; 7) «Arazı» («Papuro»); 8) «Festivalı» (musiqisi Noraşen yallısı); 9) «Qaladan-qalaya»; 10) «Kürdün ağır».

Yallı adlarında ərazilərə bölünmə də özünü göstərir ki, bu da rəqsin məhz hansı ərazidə yarandığını və geniş yayıldığını açıqlayır. Məsələn, Naxçıvan: «Köçəri» (yallı), «Urfanı», «Tənzərə», «Gülmeyi», «El yallısı»; Şahbuz: «Dördayaq», «El yallısı» («İki ayaq»), «Zarı-zarı», «Qaz-qazı», «Urfanı», «Üç pənjə»; Araz: «Arazı» («Papuro»); Qazax: «Qazax yallısı», «Salam əleyküm», «Urfanı»; Sabirabad: «Jan lələ»; Ordubad: «Üç ayaq», «Üç addım», «Urfanı», «Üç ayaq» (Tənzərə - Naxçıvan və Şahbuzda yaranandan fərqlidir); Şuşa: «Finjan-finjan»; Ağdam: «Nənə» (Gülablı); Dağlıq Qarabağ: «Uzundərə»; Noraşen: «Noraşen» yallısı; Gədəbəy-Tovuz: «Hayif alma»; Kəlbəjər: «Kilim arası», «Maral oyunu»; Mingəçevir: «Dolma-dolma»; Lənkəran-Astara: «Halay», «Müjəssəmə», «Kosa-gəlin», «Xəlil öldü», «Bahar»; Bakı: «Zorxana», «Finjan-finjan», «Qıtqılıda», «Sənəmi»; Şəki: «Urfanı», «Zorxana», «Zopu-zopu», «Almalı» (həm də Zaqatala-Qəbələdə); Ağdam: «Urfanı»; Laçın: «Urfanı», «Maral oyunu»; Gəncə: «Alma ataq», «Zorxana», «Heyratı»; Şamaxı: «Zorxana», «Qobustanı»; Şirvan: «Dəyirmançı qoja»; Aşqabad: «Dəvəçi»; Ermənistan ərazisində: «Dörd ayaq», «Urfanı», «El yallısı» geniş yayılmışdır.

Nətiçə olaraq bizim araşdırdığımız xalq rəqslərinin təsnifatından belə qənaətə gəlmək olar ki, tarixən AZƏRBAYCAN da ən qədim rəqslər sücətli olub. Onlarla yanaşı yallılar, halaylar və nisbətən bizə yaxın dövrlərdə yaranmış və mövzusunə görə müxtəlif canrlara aid oluna biləcək rəqslər də mövcuddur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Джафарзаде И. Древнейший период истории Азербайджана. // «Очерки по древней истории Азербайджана». Изд. АН Азерб.ССР, Баку, 1956, с.7-36.
2. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı, Işıq, 1984. 100 s.
3. Гусейнли Б.Х. Азербайджанская народная танцевальная музыка // Автореф. дисс... канд. искусствоведения. Баку, 1966. 48 с.
4. Гусейнли Б.Х. Принципы жанровой классификации азербайджанской народной танцевальной музыки. Ученые записки Азербайджанской Государственной Консерватории, Баку, 1974, №2, с.3-17
5. Гусейнли Б.Х. Классификация азербайджанской народной танцевальной музыки / Искусство Азербайджана. XII вып.. Баку: АН Азерб.ССР, 1968, с. 67-94
6. Hüseynli B. Azərbaycan xalq rəqs melodiyları. I dəftər. Bakı, Azərnəşr, 1965, 42 s.
7. Hüseynli B. Azərbaycan xalq rəqs melodiyları. II dəftər, «Halay» rəqs-mahnıları. Bakı, Azərb. dövl. mus. nəşr., 1966, 33 s.
8. İsadadə Ə., Məmmədov N. Xalq mahnıları və oyun havaları (Astaralənkaran zonası üzrə). Bakı, Elm, 1975, 100 s.
9. Həsənov K. Azərbaycan qədim folklor rəqsləri. Bakı, Işıq, 1988, 130 s.
10. Bəhmənli R. Azərbaycan xalq rəqsləri. Bakı, Adiloğlu, 2002. 157 s.

РЕЗЮМЕ

В статье Э.Дадашевой «Жанровая классификация Азербайджанских народных танцев» дается краткий исторический обзор возникновения и эволюции, жанровая классификация азербайджанских народных танцев.

SUMMARY

E.Dadashova's article "Classification of Azerbaijani popular dances" interprets short historical observation of establishment, evolution and classification for the given genre: "Azerbaijan Folk Dances".

Rəyçilər: sənətsünaslıq namizədi, professor V.Əbdülqasımov; sənətsünaslıq namizədi, dosent A.Quliyev

Minarə DADAŞOVA
ADPU-nun professoru

OBRAZ VƏ TƏSƏVVÜRLƏRİN YARANMASINDA TƏXƏYYÜLÜN MAHIYYƏTİ

Təxəyyül (fantaziya) psixologiyada insan təcrübəsinin ilkin çağlarında əldə etdiyi ünsürlər əsasında yaranan, yeni obraz və təsəvvürlərə əsaslanan psixi proses kimi izah olunur. Təxəyyül şəxsiyyətin idrak prosesinə aiddir, ancaq ona həm fikri, həm də emosional – iradi cəhətlər cəlb olunmalıdır. Təxəyyülün ən əsas xüsusiyyətini – onda insanın gələcək fəaliyyəti nəticələrinin özülünün qoyulması təşkil edir.

Məqsəd ehtimalı fəaliyyət, öz növbəsində, insanın vacib tələbatını ödəmək zərurəti ilə sıx bağlı olur. İnsan tələbatı – istər maddi, istərsə mənəvi olsun – yalnız istənilən qaydada ödənilməklə məqsədinə nail ola bilər. İnsan dərk etdiyi məqsədə çatmaq üçün özündə mövcud olan bütün vasitələri səfərbər edir və beynində hərəkət planı tutur ki, bu da bütövlükdə təxəyyülün fəaliyyətində öz əksini tapır.

Məktəblilərdə təxəyyülün inkişafı problemi pedaqogikada mənəviyyətin yüksək tələblərinə cavab verən insan şəxsiyyətinin formalaşması ilə sıx bağlıdır. Məhz təxəyyülün obrazlarında tərbiyəçi öz şagirdlərində elə idealları formalaşdırmağa çalışır ki, onlar özlərinin real həyatı davranışlarında həmin idealları rəhbər tuturlar.

Beləliklə, ictimai varlığın tələb və məqsədləri insanda təxəyyül fəaliyyətinin fəallığı tələbini irəli sürür.

Təxəyyül ilə qavrama, yaddaş, təfəkkür, hissi- iradi proseslər arasında ümumi cəhətlər çoxdur. Qavrama və təxəyyülü görmə, eşitmə duyğularında onun obrazlılığı, əyaniliyi formalaşdırır. Quruluş cəhətdən formalaşmış, nisbətən möhkəm, bütöv sistem kimi görünən təxəyyül obrazlarını yaradan tamlıq, onun təsirli, fəal xarakterini təşkil edir. Təxəyyülün qavrayışdan fərqi ondadır ki, L.S.Korşunovanın düzgün olaraq qeyd etdiyi kimi «o, bilavasitə hissi qavrayış çərçivəsindən kənara çıxmağa və real varlığın elə obyektlərini, tərəf və münasibətlərini əyani təsəvvürə gətirməyə imkan verir ki, onlar qavrayışda bilavasitə əks edilməsin»¹.

Təfəkkür prosesləri vasitəsilə təxəyyülün fəaliyyəti təfəkkürün fəaliyyətinin analitik – sintetik xarakterini birləşdirir. Çünki təxəyyül öz təbiəti etibarlı ilə hissi və rəsonal (şüura əsaslanan) cəhətlərin vəhdətindən

¹ Коршунова Л.С. – Воображение и его роль в познании – М., - 1979, стр. 52.

ibarətdir. Təxəyyül obrazlarını mənalandıranda və onları konkret anlayışlara çevirəndə insanda mücərrəd təfəkkür imkanı yaranır.

Təfəkkür obrazları kimi təxəyyül obrazları da böyük dinamik qüvvəyə malikdirlər. Təfəkkür yeni şəraitin yaranmasına, yeni vəzifələrin qoyulmasına gətirib çıxaran müxtəlif məsələlərin həlli prosesində inkişaf etdiyi kimi, təxəyyül də obyektə müxtəlif tərəflərdən baxma prosesində yetişir, bunun da nəticəsində onun obrazları daim inkişafda, hərəkətdə olur.

Obrazların məzmun xarakterinə görə təxəyyülü anlaqlı və bədii növlərə bölürlər. Bu isə elmi və bədii dərkətməyə uyğun gəlir. Bədii idrak konkret həyat hadisələrini əsas götürərək, mövcud həyat haqqındakı duyğularda təqdim olunmuş məzmunu ümumiləşdirən obrazlar vasitəsilə yaradır. Görmə və eşitmə duyğularında verilən əyani obraz bədii anlayışda fikir ifadəsinin aparıcı vasitəsinə çevrilir. M.S. Koqanın qeyd etdiyi kimi, insanlara obyektiv aləmin qanunlarını öyrədən incəsənət qüvvətli bilik verir, bu da həmin aləmin müxtəlif hadisə və obyektlərinin insana münasibətini bildirir.

İncəsənət əsəri sənətkarın dünya duyumunun maddiləşmə vasitəsi, onun fikirlərinin bədii obraz vasitəsilə başqalarına çatdırılma vasitəsi rolunu oynayır. Başqa sözlə, incəsənət emosiyaları təxəyyül fəaliyyətində həll edilir. Musiqi və rəsm əsərləri ilə sənətkar dinləyici və tamaşaçının təxəyyülünə hakim kəsilir, nəhayətdə öz dünyagörüşünü, sosial münasibətini onlara bəyan edir.

Təxəyyülün təbiəti barədə çox sayda elmi mübahisələr doğuran bir cəhət-intuisiya problemdir. İntuisiya insanın bilavasitə məntiqi sübutlar olmadan həqiqəti dərk etməsidir. İntuisiyanı başqa cür də – «ağlın gücü». «fəhm», «vəcd» , «vəhy» də adlandırırlar. Bu da həmin problemin tədqiqi tarixində bir çox mistik ehtimallara gətirib çıxarırdı. Bu səbəbdən, intuisiya, əsasən, şüurlu, məqsədyönlü proses olsa da, təxəyyüldə mövcud olan qeyri-şüuri fəaliyyətə bağlıdır.

Problemin intuitiv həllində bir qayda olaraq, insanın qabaqcadan xeyli təcrübə və bilik toplaması mühüm rol oynayır.

İntuitiv proseslər aktyorluq və musiqi-ifaçılıq fəaliyyətində böyük əhəmiyyət kəsb edir. Çox vaxt aktyor və ya musiqiçi öz dinləyici və tamaşaçılara böyük estetik təsir göstərərəkən, hər hansı bir epizodu və yaxud bütövlükdə əsəri nə üçün başqa cür yox, məhz belə ifa etdiyini başa salmaqda çətinlik çəkir. İfaçılıq sənəti tarixində aktyor və musiqiçilərin buna aid çoxlu xatirələri vardır. Onlar öz hərəkətlərini hansısa sirli qüvvənin olması ilə izah edirlər.

Təxəyyülün əhəmiyyəti nə qədər böyük olsa da, yalnız ona arxalanmaqla fəaliyyətin heç bir dəyərli nəticəsini əldə etmək olmaz. Mühüm olan xüsusi biliyə, texniki bacarığa və vərdislərə də yiyələnmək tələb olunur. Tədqiqatçı M.S.Koqanın düzgün olaraq qeyd etdiyi kimi, nə dahilik, nə istedad, nə də parlaq improvizə bacarığı sənətkarlığın gördüyü rəsonal-konstruktiv işini əvəz edə bilməz. «Əgər istedad sənətin köməyi ilə yalnız zəruri bədii informasiyanı əldə etməkdə əsas alətdirsə, sənətkarlıq əsəri estetik

əhəmiyyətli informasiya kimi quran və bu informasiyanın daşıyıcısı olan başlıca yaraqdır»¹.

İntuisiyanı sənətkarlıqla eyniləşdirmək olmaz, ancaq sənətkarlıqsız da o özünü tam göstərə bilməz.

Təxəyyül nəinki ancaq yaradıcı insana-alimə, rəssama, aktyora, musiqiçiyə həm də incəsənət əsərlərini dərk edənlərə-dinləyici və tamaşaçılara da lazımdır. Dərketmə mahiyyəti etibarı ilə fəal olur. Dərketmə zamanı təxəyyülün vacibliyi dinləyici, tamaşaçının təxəyyülü sənətkarın onlara təqdim etdiyi obrazları tamamlamasından ibarətdir. Təxəyyül vasitəsi ilə sənət əsərini dərk edən insan, bir növ təsvir olunan insanın həyatına «köçür», onun kədəri ilə kədərlənməyə, sevinci ilə sevinməyə başlayır. Buna görə də, sənəti dərinədən dərk etməyi haqlı olaraq, bir növ birgə yaradıcılıq adlandırırlar. Dərketmə, zəruri olaraq, təxəyyülü və bədii təfəkkürü inkişaf etdirir.

Bütün yuxarıda qeyd etdiklərimizi yekunlaşdırıb, belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, təxəyyül prosesi insan fəaliyyətinin bütün növlərinə sirayət edərək, müxtəlif funksiyalar yerinə yetirir. Təxəyyülün mahiyyəti bilavasitə, dərkənilməyən obraz və təsəvvürlərin yaranmasından aşkara çıxır.

Təxəyyülün fəaliyyəti ilə şəxsiyyətin inkişafı arasında sıx əlaqə yaranır. Elə bu səbəbdən də, məktəblilərdə təxəyyülün formalaşması müasir cəmiyyətin ictimai inkişaf prosesi ilə möhkəm və sıx əlaqədə olmalıdır.

Təxəyyül yalnız bədii əsərlərin yaranması üçün deyil, həm də onların qavranılması üçün vacib sayılır. Bununla fərd öz həyat təcrübəsini başqa insanların təəssürat və təcrübəsi ilə zənginləşdirmiş olur. Bu da, öz növbəsində, şəxsiyyətin ümumi inkişafına müsbət təsir göstərir, onu cəmiyyət üçün faydalı edir.

Məzmun etibarı ilə təxəyyülün obrazları elmi, bədii və adi kimi təqdim edilir. Elmi obrazların məzmununu anlaşıqlı abstraksiyalar, bədii obrazların məzmununu isə incəsənətin obrazları təşkil edir. Şəxsiyyətin inkişafı adi təsəvvürlərdən daha çox estetik və elmi biliklərə meyl göstərməlidir. Çünki onlar həyat həqiqətləri haqqında adi təxəyyül obrazlarına nisbətən daha dərin, tamamlanmış və bitkin təsəvvür yaradır.

Məzmunu zaman daxilində açılan musiqi incəsənətin bir növüdür. O, ifaçılıq sənətinə xas olan üsullarla canlanır, ifaçı və dinləyici arasında vəhdət yaradan vasitəçi kimi çıxış edir.

Musiqi əsərinin iki növü mövcuddur: nota köçürülmüş və canlı səslənmə. Dinləyicinin düşüncə və duyğularına təsir etmək üçün bəstəkar yalnız ikinci üsuldan, yəni musiqi əsərinin ifasından istifadə edir.

Nota yazılmış musiqinin konkret hissetmə üsulu ilə canlandırılması, xüsusi intonasiya ilə ifa və təfsir edilməsi yaradıcılıq hadisəsidir. İfaçı yaradıcılığı bəstəkar yaradıcılığından onunla fərqlənir ki, bəstəkar öz təxəyyülündə müxtəlif melodik, harmonik, tembrli və ritmik elementlər

¹ Коган М.С. – Социальные функции искусства – Л., 1978, стр. 426.

canlandırır və uyğunlaşdırırsa, ifaçı həmin ümumiləşdirilmiş elementləri müxtəlif dinamik, aqogik və sürət yolu ilə səsləndirilmənin artikulyasiya adlandırılan üsulu ilə bir növ bəzəyir.

Bəstəkar fikrinin və ifaçılıq üsullarının sintezindən yaranmış bütöv, konkret, canlı obraz dinləyicilər tərəfindən uyğun duyğu və düşüncələrin ifadəsi kimi qavranılır. Beləliklə, musiqinin canlı səslənməsi bəstəkar və ifaçının yaradıcı təxəyyülünün bir növ qarşılıqlı əlaqəsinin nəticəsidir. Çox vaxt bəstəkarın yaratdığı obrazların dinləyici tərəfindən başa düşülməsi məhz ifaçının ustalığından asılı olur.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, təxəyyül ümumi psixologiyada mürəkkəb proses kimi qiymətləndirilərək, ona qavrayış, təfəkkür və yaddaş da qoşulur.

B.M.Teplovun mülahizəsinə görə musiqi qabiliyyətlər sistemində üç əsas əlamət nəzərdə tutulur: lad duyğusu, yəni melodik səslərin lad funksiyasında bir-birindən ayırmaq bacarığı; musiqi-əşitmə təsəvvürü, yəni birbaşa səslənməyə əsaslanmayan, təsəvvürə və melodiyanı daxili yaşamaya yönəlmiş bacarıq; musiqi-ritm duyğusu, yəni musiqi ritmlərinin emosional ifadəliliyini duyma bacarığı.

Musiqi-əşitmə təsəvvürünün yüksək səviyyədə inkişafı sərbəst ifaçılıq keyfiyyəti ilə bağlıdır. Musiqi-əşitmə təsəvvürünün inkişafı ilk növbədə qavrayışın fəaliyyətindən asılıdır. Yəni canlı təəssurat eşitmə zamanı bilavasitə səslənən musiqidən yaranır.

Musiqi təfəkkürü obrazlı kateqoriyalara istinad edir. «Emosiyadan kənarında musiqi yoxdur. Deməli, emosiyadan kənarında musiqi təfəkkürü də yoxdur; o, öz təbiətinə görə emosionaldır, insanı dünya ilə bağlayan hiss və həyəcanlarla möhkəm tellərlə əlaqədardır»¹.

Öz mahiyyətinə görə duyğularla zəngin musiqinin ifasında musiqi təfəkkürü və təxəyyülü fəallaşır, intellektual musiqi proseslərinin effektiv cərəyanı üçün şərait yaranır.

Fortepiano pedaqogikasında musiqi-əşitmə təsəvvürlərinin inkişafı üçün müxtəlif üsullar mövcuddur; musiqinin eşitmə qabiliyyətinə görə seçilməsi, əsərin növbə ilə «bərkdən» (real) və «özü üçün» çalınması, alətin klaviaturasında səssiz çalğı, not mətninin «görürəm-əşidirəm» prinsipi ilə fikirdən keçirilə-keçirilə musiqi materialına yiyələnmə və digərləri. Bütün göstərilən üsullar musiqi-əşitmə təsəvvürü prosesini həyata keçirən daxili-əşitmənin fəallaşmasına yönəlir.

Ancaq musiqinin ifası prosesində təxəyyülün fəaliyyəti yalnız daxili eşitmənin işi ilə bitmir, həm də görmə obrazlarını və dəyişən təsəvvürləri özündə birləşdirir. Bununla əlaqədar B.M.Teplov qeyd edir ki, «musiqi təsəvvürünün təmiz eşitmə təsəvvürü olması, heç də məcburi deyil. Belə ki, o

¹ Цукерман В. – Качественные особенности совместной учебной работы. – М., 1981, стр. 138

özünə görmə, eşitmə, dəyişmə təsəvvürlərini, eləcə də hansısa başqa anları daxil edə bilir»².

Musiqi obrazlarının dilini sözlərlə ifa edib başa düşülən mənalara çevirmək yəqin ki, vacib deyil. Məlumdur ki, P.İ.Çaykovski özünün IV simfonyası haqqında yazıb ki, bu simfoniyanın məzmununu sözlərə çevirməyə cəhd göstərsə, o, gülüş doğurar və həddən artıq komik görünər. Dahi rus bəstəkarı P.İ.Çaykovski hesab edir ki, simfoniya sözlərlə ifadə oluna bilməyən, lakin ürəyin deməyə can atdığı duyğuları, mənaları ifadə etməlidir. Buna baxmayaraq, bəstəkarın həmin əsəri yaratdığı şəraiti, onun dünyagörüşünü, yaşadığı dövrü öyrənmək-real ifadan əvvəl gedən bu proses musiqi əsərinin ifası zamanı bədii fikrin formalaşmasına müsbət təsir göstərə bilər.

Musiqi qavrayışının problemlərindən danışdıqda, B.M.Teplov da qeyd edirdi ki, heç bir musiqidən kənar anları nəzərə almadan musiqi əsərinin məzmununu yalnız musiqinin özündən qavramanın mümkünliyünü güman edənlər yanılırlar. Proqram, eləcə də bəstəkarın öz əsərinə verdiyi ad dinləyicinin yaradıcı təxəyyülünə təkan və istiqamət verir, bu səbəbdən də musiqi obrazları daha böyük dərinliyi və mənalığı ilə dərk olunur. Proqramdan xəbərdarlıq musiqi proqramının qavranılmasında yeganə yararlı və vacib olan şərtidir. Bu fikir xüsusilə musiqi tərbiyəsi ilə iş metodikasında birbaşa pedaqoji əhəmiyyət kəsb edir.

Musiqi təlimində proqramlı səciyyə daşıyan əsərlər aydın proqramı olmayan təmiz instrumental musiqidən daha əlverişlidir. Ona görə də, konkret obraz yaradan, anlaşılıq məhəninin rolu bu qədər böyükdür. Müxtəlif uşaqlarda musiqi obrazının məzmununu dərk etmək fərqli istiqamətlərdə gedə bilər. Onlardan bəziləri musiqini onun ifadə vasitələrindən, məsələn, melodiyasından, ahəngindən, ritmindən bilavasitə istiqamətlənərək, heç bir xüsusi biliyə malik olmayaraq, «öz-özünə» başa düşə və duya bilər. Pedaqoqlar belə vəziyyəti musiqinin intuitiv qavranılması adlandırırlar.

Başqa bir qisim uşaqlara isə musiqini başa düşmək və duyub sevmək üçün kənar təkan gərəkdir ki, bu da əsərin adı və ya da müəllimin izahı ola bilər. Müəllim müqayisə, metafora, assosiasiy a yolu ilə şagirdlərin təxəyyülünü canlandırarkən, onlarda musiqidə öz əksini tapmış hiss və duyğulara yaxın emosional həyəcan oyatmış olur. Musiqi əsərinin dərk edilməsinə olan müxtəlif cür yanaşmanın səbəbi yalnız musiqi qabiliyyətinin az və ya çox inkişaf etməsindən deyil, həm də təfəkkürün xüsusiyyətlərindən də asılıdır. Psixoloqlar insanları fəaliyyətlərində hansı siqnal sistemində daha çox meyilli olmalarından asılı olaraq iki qrupa ayırırlar: bədii təfəkkürə və düşüncə təfəkkürünə malik olanlar. Mövcud şəraitlə bilavasitə təmasdan yaranan, əsasən obrazlı təfəkkürə malik olan və birinci siqnal sistemində istinad edənləri birinci, yəni bədii qrupa aid edirlər. Hərəkətləri söz vasitəsi

² Теплов Б.М. – Психология музыкальных способностей. – М., 1947, стр. 245

ilə tənzim edilən və ikinci siqnal sisteminə istinad edən insanlar isə ikinci, yəni düşüncə təfəkkürünə malik olanlar qrupuna aiddirlər.

Musiqi müəlliminin vəzifəsi uşaqları musiqinin gözəl ifası ilə cəlb etməkdən, eyni zamanda, musiqidən alınan təəssüratı kiçik şer parçası, nağıl, bədii illüstrasiya vasitəsi ilə gücləndirməkdən ibarətdir.

Proqramlı musiqinin mühüm xüsusiyyətlərindən biri odur ki, onun əsasında musiqili-rol oyunu üçün süjet qurmaq olar. Proqramlı musiqi ilə rol oyunu arasında bəzi dialektik bənzərlik olduğunu görürük. Proqramlı musiqi müəyyən hadisələrin təsvirini musiqinin ifadə vasitələri ilə əldə edərsə, rol oyunu emosiyaları oyun hərəkətlərinin təsviri vasitəsi ilə ifadə edir.

Yuxarıda qeyd etdiklərimizi kiçik yaşlı məktəblilərin təxəyyülünün inkişafı probleminə bilavasitə aid etmək olar. Musiqili-rol oyununu təxəyyülün inkişafının əsası kimi götürsək, musiqi ən əvvəl bu oyunun süjet xəttini, onun proqramını deyil, oyun prosesində əmələ gələn hiss və həyəcanları canlandırmalıdır. Proqram vasitəsi ilə fəallaşan təxəyyül obrazları möhkəm emosional həyəcan əmələ gətirir. İfaçı məhz bu həyəcanı canlandırmağa çalışmalıdır.

İfaçı çaldığı əsəri nəinki duymalı, həm də əsəri yaradarkən bəstəkarı narahat etmiş obrazları öz təxəyyülündə canlandırmalıdır. Musiqi ifası ilə dəyişilə bilməlidir ki, bəstəkarla onun arasında heç bir fərq olmasın. Əgər musiqiçi təxəyyülün vasitəsi ilə buna nail ola bilsə, onda bəstəkarın bu musiqini yaradarkən təxəyyülündə yaşatdığı və insan ruhuna, onun hiss və həyəcanlarına uyğun bir musiqi səsləndirməyə nail olur.

İfa olunan əsər yalnız not yazısından, səsin hündürlüyündən, uzunluğundan, ritmindən yox, eyni zamanda müəyyən obrazdan ibarətdir. Aydın ki, ifaçı yalnız öyrəndiyi mətnlə kifayətlənə bilməz. Təxəyyül not materialını xüsusi məna ilə zənginləşdirir.

Təxəyyül əsərdəki müvafiq obrazları «aşkar edir», onları sistemləşdirir, qaydaya salır, həmçinin arasında əlaqə, rabitə yaradır. Dahi musiqiçilər təxəyyülün fəallaşdırılması, obrazlı təfəkkürün əmələ gəlməsi, əsər üzərində «ev tapşırığı», eləcə də, bilavasitə konsert zamanı yaranan assosiasiyaların vacibliyi haqqında daim fikirlər yürüdürlər. Dahi pianoçu Q.Q.Neyqauz, L. Bethovenin «Aylı sonata»sında 2-ci hissənin ilk xanələrinin ifa çətinlikləri haqqında yazırdı: «Belə hallarda F.Listin bu alleqretto haqqında dediyi qanadlı ifadəni şagirdin yadına salıram. F.List onu «iki uçurum arasındakı çiçəyə» bənzədirdi. Şagirdə bu bənzətmənin təsadüf olmadığını sübut etməyə çalışıram»¹.

Buna bənzər mülahizələri ifaının musiqili obraz təfəkkürünə və yaradıcı təxəyyülünə də bilavasitə aid etmək olar. Assosiasiyalar – obrazlar və konkret olaraq səsli nəticə bir-birini nəinki əmələ gətirir, həm də bir-birilə sıx bağlıdır. Təxəyyüldə baş verən həyəcan musiqiçi-ifaçılıq üsullarının: ştrix, çalar,

¹ Нейгауз Г.Г. – Об искусстве фортепианной игры. – М., 1982, стр. 33

dinamika, aqogika, sürət və s. xüsusiyyətlərinin köməyi ilə ifadə edir. Bu üsullar vasitəsi ilə təxəyyüldə yarananlar həyata keçir.

Musiqi ifaçılığın xüsusiyyətlərindən biri də onun müxtəlif variantlarda təkrarlanmasıdır. Bir əsər müxtəlif ifaçı təfsirində fərqli şəkildə səslənə bilər. Təfsir müxtəlifliyi nəinki ayrı-ayrı musiqiçilərdə, habelə bir ifaçıda da ola bilər.

İfa olunan musiqi əsərinin müxtəlif variantlarında ifası ibtidai təlim zamanı yaradıcı təxəyyülün inkişafının əsasını təşkil edə bilər. Belə metodikalardan birini V.Q.Rajnikov təklif etmişdir. Bu metodikanın köməyi ilə şagird başa düşür ki, musiqidə əsas yeri ayrı-ayrı səslər, ritm, barmaqların düzgün qoyuluşu deyil, notun, ritmin, applikaturanın mövcudluğu, musiqidə verilmiş əhval-ruhiyyəni ifadə etməsidir.

Beləliklə, musiqi əsərinin şərh çoxluğuna ifaçılıq vasitələrinin müxtəlif variantlarından-dinamika, aqogika, artikulyasiya, pedalizasiyadan istifadə etməklə nail olmaq mümkündür. V.Q.Rajnikovun metodikasını inkişaf etdirərək güman etmək olar ki, musiqi ifaçılıq vasitələrinin növbə ilə dəyişilməsi şagirdlərin yaradıcı təxəyyülünün formalaşmasına kömək edir.

Məsələn, müəllim əsəri «piano» və ya «forte» ilə göstərir, dəqiqliklə «rubato» üsulundan istifadə edir, pedalla və ya pedalsız «leqato» və «non leqato» üsuluna istinad edir. Hər dəfə yalnız bir üsulun dəyişilməsi musiqi əsərinin bütöv obrazında da müəyyən dəyişikliklərə səbəb olur.

Musiqi-ifaçılıq fəaliyyətindəki təxəyyül proseslərinin spesifikasiyası haqqında deyilənləri yekunlaşdırarkən görürük ki, ifaçılığa başlamamışdan əvvəl musiqiçi fikrində həmin əsərin tam eşitmə obrazını yaratmasa, ifaçılıq fəaliyyəti bədii cəhətdən bitkin alınmaz. Daxili obrazın yaranmasına qavrayış, təfəkkür və yaddaş proseslərinin cəlb olunması eşitmə obrazını zənginləşdirir.

Musiqi təliminin ibtidai mərhələsində uşaqların musiqiyə daha çox cəlb olunması üçün repertuara proqramlı əsərlərin daxil edilməsinin böyük əhəmiyyəti var. Bu zaman uşaqlar musiqi obrazlarını özlərinin anlayışına yaxın konkret məzmunla zənginləşdirirlər.

РЕЗИЮМЕ

В статье раскрывается природа воображения, её эмоциональная роль в восприятии и исполнении музыки. Отмечается особая роль программных произведений в развитии воображения слушателя, исполнителя.

SUMMARY

In the article is detailed imagination mechanisms and the emergence of artistic images in activity of music performers.

Rəyçilər: sənətsünaslıq namizədi, professor V.Əbdulqasimov; sənətsünaslıq namizədi, dosent A.Həsənova

İjtimai elmlər

Məleykə HÜSEYNOVA
Filologiya.elmləri namizədi,
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru

**MİR CƏLALIN NƏSRİNDƏ TƏHKİYƏNİN TƏŞKİLİ VƏ
PSIXOLOGİZM**

Görkəmli yazıçı, alim Mir Cəlal zəngin və səmərəli yaradıcılıq yolu keçmiş, müxtəlif ədəbi növlərdə və janrlarda əvəzsiz sənət nümunələri yaratmışdır. Onun bədii və elmi əsərləri hələ müəllifin sağlığında həm oxucuların, həm də filoloji-tənqidi fikrin marağına səbəb olmuşdur. İndinin özündə də görkəmli ədibin əsərlərinə maraq nəinki azalmışdır, hətta daha da artmışdır. Bunun əsas səbəbi isə ilk növbədə ondan ibarətdir ki, sənətkar hər bir əsərinin həm probleminin aktual, ümumfəlsəfi məna və mahiyyət qazanmasına, həm də sənətkarlıq baxımından kamil alınmasına xüsusi diqqət yetirmişdir.

Alim, pedaqoq kimi Azərbaycan filologiya elminin və təhsil sisteminin inkişafında xüsusi xidmətləri olan Mir Cəlal ilk növbədə nasir, qüdrətli hekayə ustasıdır. Onun romanları, hekayələri milli epik növün ən yadda qalan nümunələri sırasındadır. Yazıçı hər bir əsərində insan taleyini vətənin və xalqın taleyi ilə əlaqəli təsvir etməyə xüsusi üstünlük vermişdir. Fərdi insan taleyini, ömrünü isə yazıçı o dərəcədə səmimi, koloritli və yaddaqalan təsvir etmişdir ki, bu əsərlərlə tanış olan istənilən oxucu uzun müddət onların təsirindən çıxıb bilməmişdir. Bunun səbəbi yazıçının sənətinin gücü ilə birbaşa bağlıdır.

Başqa bir ustad yazıçı-İ.Hüseynov adını qeyd etmədiyi bir tənqidçinin əsərindən təsadüfi sitat vermirdi ki, «onun romanının hər bir sözü öz tərcümeyi-halının bir hissəsi kimi görünür: canlı və səmimi həyəcanı dərhal oxucuya təsir edir. Kitabı oxuyub ördükdən sonra adama elə gəlir ki, özünün dünənki həyatını, həyəcan və sevinclərini sənə nağıl edən bir adamla bir neçə saat maraqlı söhbət etmişən» (1, 129). Bütün bunlar sadəcə olaraq yazıçının şəxsiyyətinə hörmətdən irəli gəlmirdi, ilk növbədə əsərlərinin bədii məziyyətləri tərəfindən şərtlənirdi.

Filoloq alim kimi bədii ədəbiyyatın estetik prinsiplərinə dərinədən bələd olan yazıçı öncə əsərlərində təhkiyənin təşkilinə xüsusi diqqət yetirirdi. Ədəbiyyat tarixindən bəllidir ki, təhkiyənin təşkilinin imkanları müəyyən mənada məhduddur. El aləmində təhkiyənin obyektiv, subyektiv, bəzən də bunlarla yanaşı qarışıq (obyektivlə subyektivin növbələşməsi) və neytral tipləri də qeyd olunur (Bu barədə daha ətraflı bax: 2). M.Cəlalin yaradıcılıq axtarışları üçün səciyyəvi təhkiyə tipi daha çox obyektiv təhkiyə tipidir.

Onun kəskin, sərt satirasını, incə yumorunu, mənalı gülüşünü nəzərə alsaq, belə təhkiyə tipində əsər yazmağın çətinliyini təsəvvür etmək çətin olmaz. Yazıçı bütün hallarda əsərlərinin təhkiyəsini elə qurmağa çalışmışdır ki, ideya kənar müdaxilə, iştirakçı kimi maraqlı tərəflərdən birini təşkil edən obrazlardan hansınınsa şərhli olmadan aşkarlansın, surətlərin mənəvi-əxlaqi dünyası obyektiv şəkildə canlandırılınsın. Vaxtilə akademik M.Arif ədibin yaradıcılıq axtarışlarının bu cəhətini nəzərə alaraq yazırdı: «Mir cəlal mahir hekayə ustasıdır; onun hekayələri əksəriyyətilə yığcam və ibrətlidir. Yazıçı hər bir hekayəsində müəyyən ibrətli bir hadisədən bəhs edir və tərbiyəvi nəticə çıxarmağı oxucunun öz öhdəsinə buraxır» (Sitat üçün bax: 3,8).

Oxucunun zövqünün, dünyaduyumunun nəzərə alınması, onun bədii əsərin dünyasına, obrazlarla ünsiyyətə fəal şəkildə cəlb edilməsi istər-istəməz təhkiyənin obyektiv tipini zəruriləşdirmişdir. Yazıçının əsərlərinin xronoloji ardıcılıqla bu problem işığında təhlil edilməsi xüsusi tədqiqat predmetidir. Bizi indiki halında ədibin hadisələrə mümkün dərəcədə müdaxilə etməməklə, oxucu rəyinin formalaşmasına təsir göstərməməklə psixoloji təhlilin səciyyəvi nümunələrini yaratması maraqlandırır. Sənətkarın bədii irsi bu baxımdan da xüsusi maraq doğurur.

İlk öncə belə bir cəhətə diqqət yetirək ki, bəzi əsərlərində müəllif məqsədli şəkildə təhkiyəçi obrazının fəallığını artırmağa çalışmışdır. Məsələn, «Kəmtərovlar ailəsi» adlı hekayənin təhkiyəçisi bəzi epizodlarda ifrat fəallıq göstərir. Birincisi, onun varlığı açıq-aşkar görünür. Yəni təhkiyəçi özünü çox da gizlətməyə çalışmır (Məsələn, Kəmtərovu sizə tanıtdırmaq üçün görək). ikincisi, bir az vaxtınızı alam» 4,419, «Bəs bizim qəhrəmanların azarı nədir?»), «Başdan danışaq. Deyə bilərəm ki,...» 4,420 və s.). İkincisi, təhkiyəçi yalnız hadisələrin nəqli prosesində fəallıq göstərir, yəni hadisələrin gedişinin, obrazların taleyinin, əməllərinin və s. qiymətləndirilməsi prosesinə qarışmır. Üçüncüsü, təhkiyəçi hadisələrin obrazlar səviyyəsində və tutumunda iştirakçısıdır. Başqa sözlə desək, o, özünü haqqında danışdığı qəhrəmanlardan fərqləndirmir. Yəni onlar haqqında ironik planda məlumat verib, özü barəsində ciddi planda danışmır; həddindən artıq ifşa obyektinə çevirməklə onların mənfə, tənqid hədəfindən uzaqlaşdırmaqla özünün müsbət surətini yaratmağa cəhd göstərmir. Bütün bunlar isə istər-istəməz hadisələrin, o cümlədən obrazların mənəvi-psixoloji yaşantılarının obyektiv təsvirinə imkan yaratmışdır.

Adı çəkilən hekayədə ər-arvad Qulamla Leylanın psixoloji durumu epik növün ənənəvi vasitəsi ilə açıqlanıbdır. Yazıçı hadisələrin məntiqi ardıcılığının əsasında həmin tipik şəraitdə insanın yaşaya biləcəyi hislər və duyğular haqqında təsəvvür yaratmağa çalışıbdır. Onlar var-dövlət toplamaq hərisliyinə tutulmuş insanlar sırasındadırlar. İçlərində imkanlı insanlara həsəd vardır və bu həsəd ər-arvada normal həyatlarını yaşamağa mane olur. Nəticədə Qulamla Leyla mümkün olduğu qədər çox yerdə işləməyə başlayırlar; bir-birlərini az-az görürlər, hətta eyni evdə yaşamalarına .baxmayaraq, ünsiyyətlərini məktub vasitəsi ilə qururlar. Əslində onların iç

dünyası insana xas bütün hiss və duyğudan məhrumdur, deməli ər-arvad psixoloji emosiyaların, yəni sevinmək, həyatdan, yaşamaqdan, sevgidən zövq almaq duyğusunun nə olduğunu bilmirlər. Yazıcının da məqsədi məhz psixoloji həyatları olmayan insan obrazları yaratmaq olmuşdur.

Ədibin müharibə dövründə qələmə aldığı hekayələrdə psixoloji ovqat və yaşantı həm də lirik təsvirlər əsasında yaradılmışdır. «Baldan əvvəl» hekayəsinin qəhrəmanı gənc əsgərdir. Armina adlı gözəl bir qıza aşiq olan bu gənc müharibə dövründə qızın yaşadığı kəndə gəlir. Oğlan qızın faciəli taleyi haqqında bilgi əldə edir. Arminanın ölümdən əvvəlki vəziyyətini, xarici görünüşünü təsəvvüründə canlandıran bu cavan oğlan özünün kədərini lirik tonda ifadə etmişdir. «Öldür məni cəllad! Bu sözləri xəyalıma gətirəndə vücudum buz kimi soyuyur, əsəblərim sim kimi səslənib gizlədər. Gözlərimi yumub, yerimi dəyişir, bəzən ixtiyarsız qışqırıram ki, xəyalım uzaqlaşsın, unudum, bəlkə özümə gəlim» (5, 208). Yazıçı kədərini daha emosional şəkildə ifadə etmək üçün obrazların yaşadıkları duyğuya uyğun lirik ton seçmişdir. Qəhrəman yalnız bir günahsız insanın öldürülməsinin deyil, həm də vurulduğunu sonradan dərk etdiyi gözəl bir qızı əbədi itirdiyinin, nakam sevgisinin ağrısını-acısını yaşayır. Onun bu yaşantıları bütün tragizmi və kövrəkliyi ilə məhz epizodun təkrarlanan lirik mənalandırılmasında qabarıq aşkara çıxır.

Mir Cəlal psixoloji təhlili məqsədə çevirən yazıçılardan deyil. Onun əsərlərində insanların mənəvi yaşantıları həyat münasibət və mövqeyindən asılı şəkildə təzahürünü tapır. Müraciət edilən mövzunun ciddi və ya ironik planda mənalandırılması psixologizmin təzahüründə həlledici faktor olur. Ədibin müharibə dövründə yazdığı hekayələrdə ağırlı problemlər təhlili mərkəzinə çəkildiyi üçün burada ironiya, gülüş insan təbiətinə xas bir keyfiyyət kimi götürülmüşdür. Yaşanan həyat bütün hallarda tragizmdən ibarət olmadığı üçün məqamında şən və ya kədərli hisslərin təsvirindən də istifadə edilmişdir.

Eyni sözləri satirik planda yazılmış əsərlərə də şamil etmək mümkündür. Yəni yazıçı heç bir əsərində bir rəngdən istifadə etməmiş və bu zaman rəngləri lazım gəldiyindən artıq tündləşdirməmişdir. «Təzə toyun nəzakət qaydaları» hekayəsində tənqid, ironiya həm də psixoloji tutum qazanmışdır. Hekayənin qəhrəmanı qardaşlığının anasının təkidi ilə onun toyuna gəlir. Onunla qardaşlığı arasında keçilməsi çətin bir uçurum vardır: bu da maddi imkanlarının müxtəlif olmasıdır. Toyu olan və ziyafətə gələnlərin hamısı imkanlı ticarətçilərdir. Pulları olduğundan onlar özlərini ən mədəni, ən ləyaqətli insanlar hesab edirlər. Qardaşlığının «bibisi» kimi çağırdığı anası toydan əvvəl ona təzə toyların ədəb qaydalarını öyrədir. İsrarla ona tapşır ki, toyda əsnəməsin, hiçqırmasın, gərnəşməsin, çay içəndə ağızını mırçıldatmasın və s. Toy başlayanda hekayənin qəhrəmanı bibinin bütün tapşırıqlarına ciddi şəkildə əməl edir, amma fikir verəndə görür ki, qonaqlardan heç biri özünü təzə toyun bibisi deyən nəzakət qaydalarına uyğun aparmır.

Hekayədə maraqlı doğuran əsas cəhət bundan ibarətdir ki, tələbə bibinin nəzakət dərindən sonra həqiqətən də həyəcan keçirir, biabır olacağından qorxur. Buna görə də müxtəlif bəhanələrlə toydan qaçmağa çalışır. Toy başlayanda isə qaydaları pozmaq üçün yemək yeməməyə, danışmamağa, bir sözlə, mədəniyyətsizliyini göstərə biləcək heç bir işə girişmir. Toydan bir az sonra bəlli olur ki, məclisdə təzə toyların nəzakət qaydalarına məhəl qoyan və ya əməl edən yoxdur. Dözməyən tələbə bu məsələni bibisinə bildirir, amma qadın bunu vecinə almır.

Haqqında danışılan hekayədə də biz Mir Cəlalın yaradıcılığı üçün səciyyəvi bir Cəhəti açıq-aydın görürük. Digər bir sıra əsərlərində olduğu kimi, yazıçı bu hekayəsində də obrazları öz həyatlarına və xarakterlərinə uyğun şəkildə iki yerə bölmüşdür. Onların bir qismi (hekayədəki tələbə kimi) sevinirlər, kədərlənirlər, cəmiyyətdə qəbul olunmuş normalara uyğun yaşamağa çalışırlar, normaları pozanda isə vicdan əzabı çəkirlər, utanırlar və s. Digər qisim obrazlar isə yalnız özlərinin maraqlı və mənfəətləri ilə bağlı məsələlərə həssaslıqla yanaşırlar, buna görə də onların cəmiyyətin normalarından kənar normaları vardır. Cəmiyyətin normalarını pozanda onlar utanıb xəcalət çəkmirlər, özlərinin müəyyənləşdirdikləri normalar pozulanda isə müxtəlif psixoloji vəziyyət (daha çox əsəbləşmək) alırlar.

Mir Cəlalın romanları hekayələrindən ilk növbədə janrın bədii-estetik tələblərinin müxtəlifliyi baxımından fərqlənir. Buna görə də onun irihəcmli əsərlərində yuxarıda qeyd etdiyimiz psixologizmin xarakterik təzahür formaları bir qədər dəyişir. Başqa sözlə deyilsə, onların hamısı qalır, amma bir əsər daxilində onların müxtəlif təzahür formaları növbələşir. Ədibin ayrıca vurğulanmağa layiq üslub fərdiliyindən biri də təsvir etdiyi obrazlara hərtərəfli yanaşmasıdır. Bu cəhət realist yazıçıların əksəriyyəti («Realist psixologizmin səciyyəvi əlamətlərindən biri öz ifadəsini obrazların çoxcəhətliliyi və çoxplanlığında tapır»^{6,5}), o cümlədən Mir Cəlal irsi üçün də səciyyəvidir.

Bütün bu deyilənləri yazıçının irihəcmli əsərlərində daha dolğun şəkildə görmək mümkündür. «Dirilin adam», «Bir gəncin manifesti», «Açıq kitab» kimi yazıçı psixologizmi roman janrının estetik tələblərinə uyğunlaşdırmışdır. İlk növbədə romanlarda psixoloji təhlilin çoxcəhətliliyini qeyd etmək lazımdır. «Bir gəncin manifesti» romanında lirik-psixoloji, «Açıq kitab» romanında satirik başlanğıc güclüdür. Ədib bir tərəfdən obrazları oxşar psixoloji yaşantılar axarında təsvir etməmişdir. Yəni onların özləri süjet xəttinin gedişində dəyişdikləri kimi, hiss-həyəcanları da bu və ya digər dərəcədə dəyişir. Digər tərəfdən ədib psixoloji ovqatın təsvirində situasiyanın tələb və məntiqini əsas götürmüşdür. Bu o deməkdir ki, yazıçı kimi Mir Cəlal yaşadığı dövrün bir tələbinə-obraza insan kimi deyil, müəyyən bir peşənin sahibi kimi yanaşmaq tələbini yaxşı mənada pozmuşdur.

Mərdan, Bahar, Sona arvad kimi obrazlar roman boyu müttəlif psixoloji durumda təsvir olunurlar. Müəllif bu obrazların mənəvi dünyasının təsvirinə nə qədər fərdi yanaşıbdırsa (məsələn, Bahara uşaq, Sonaya qadın-ana,

Mərdana gənc-dəliqanlı kimi), imkanlı, imtiyazlı təbəqənin nümayəndələrinə müəyyən qədər ümumi aspektdən yanaşıdır. Bahar yaşdılarının təhqirinə dözə bilmir, Sona isə hər cür haqsızlıqlara həddindən artıq dözümlü yaşayır. Ona görə yox ki, qorxur, ona görə ki, oğlanlarını bəlaya salmaq istəmir. Mərdan əsəblərini mümkün dərəcədə cilovlayır, amma qarşısındakı bütün etik norma və prinsipləri pozanda özünü saxlaya bilmir.

Bahar obrazı həddindən artıq məharətlə yaradılmış bir obrazdır. Onun taleyinin faciəli sonluğuna heç bir oxucu biganə qala bilməz. Xüsusən bir də ona görə ki, bir tərəfdən yazıçı bu obrazı sevə-sevə, böyük məhəbbətlə yaratmışdır, digər tərəfdən isə onun qısa həyat yolunu o qədər inandırıcı və yüksək sənətkarlıqla təsvir etmişdir ki, Baharın hər hissi, emosiyası, duyğusu istər-istəməz rəğbət oyadır. Buna ədib həm də onun həyatını, danışığını, əməllərini və s. psixoloji cəhətdən əsaslandırmaqla nail olmuşdur.

Mir Cəlal bədii söz ustası kimi insan qəlbinin bilicisidir. O, bədii əsərlərində özünün bu əvəzsiz üstünlüyündən məharətlə yararlanmış, əsərlərində insanın mənəvi dünyasının zənginliyini və mürəkkəbliyini maksimum dərəcədə sənətkarlıqla təsvir etməyə nail olmuşdur. Onun əsərlərinin əbədiyyatını təmin edən bir də məhz ədibin bu sənətkarlıq özünəməxsusluğudur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hüseynov İ. Sizi nə üçün sevirlər. «Müasirlərinin xatirələri və əsərlərindən örnəklər. Bakı, 1998
2. Məmmədov A. – Nəsrin poetikası (XIX əsrin II yarısı) Bakı Elm. 1990.
3. İsmayılov Y. Onun söz dünyası. «Mir cəlal. Seçilmiş əsərləri. 2 cildə. I cild, Bakı, 1986
4. Mir Cəlal. Seçilmiş əsərləri. 2 cildə. I cild, Bakı, 1986
5. Mir Cəlal. Seçilmiş əsərləri. 2 cildə. II cild, Bakı, 1986
6. İmanov M. Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizm. Bakı, 1991

РЕЗЮМЕ

Организация повествования в прозе Мир Джалала и психологизм. В статье на основе эпических произведения Мир Джалала исследуется проблема разновидности (объективная, субъективная и т.п.), самобытности психологизма и зависимость от организации повествования.

SUMMARY

Organization of the narration in the prose of Mir Jalal and physiologism. In the article based on epic products of Mir Jalal the variation problem (objective, subjective and e.t.c), originality of physiologism and dependence of the organization of narration are investigating.

Rəyçi: filologiya elmləri namizədləri Ф.Гурбансой в BDU-nun dosenti
A.Məmmədov

İjtimai elmlər

Teymur RZAYEV

İstanbul Dövlət Universitetinin müəllimi

İSLAMAQƏDƏRKİ AZƏRBAYCAN HEYKƏLTARAŞLIĞI

Azərbaycanın İslamdan əvvəlki dövründə plastik sənətinin növü olaraq heykəl, sadəcə öz təsviri sənətinin növləri daxilində deyil, çox zaman müxtəlif ev və mərasimə aid əşyalar üzərindəki tətbiqi və simvolik element kimi meydana çıxırdı.

Tətbiqi və simvolik funksiyaya sahib olsa da, müstəqil olaraq heykəl öz tərəfindən hazırlanmış olan plastik düşüncə və sənəti əks etdirməkdə idi.

Keramika, metal bəzəklər üzərindəki dekorativ və simvolik heykəl, tətbiqdən əvvəl dövrünün heykəl ənənələrinin inkişaf və formalaşması mövzusunda baxışını tamamlamaqdadır.

Bu dövrün totemist və animistik düşüncəsi, gündəlik ev əşyalarını məzmun olaraq alan zoomorf və antrepomorf təsvirlərinin sintezini əvvəlcədən müəyyənləşdirən bir qida mənbəyi olmuşdur. Tədqiqatçı E. M. Maksimova da bu xüsusiyyəti vurğulayaraq bunu söyləmişdir. "Animistik düşüncələr fiqur keramikasının inkişafına çox güclü bir şəkildə təsir etmişdir." (1. 3).

Söyləmək lazımdır ki, keramika və metal üzərində heykəl dekorasiyasının mövcudluğu və əşyaların özlərinə heykəl şəklinin verilməsi, daha çox ənənəvi keramikada və məzar inventarında görünməkdədir. Bu əşyaların əksəriyyəti həqiqətən də onları düzəldənlərin dini ideoloji düşüncələrini əks etdirməkdə idi.

Üzərindəki heykəl yapmaların dekorasiya xüsusiyyətini daşıyan əşyaların sayı nisbətən az olmaqdadır. Bu halda, bir qayda kimi, heykəl təsvirləri sadəcə estetik zövqləri deyil, həm də mücərrəd simvolik formalarda olan ideoloji dəyərləri və nəhayət, bu dövrün və ya regionun plastik ənənələrini və qanunlarını əks etdirən ornament dekorasiyasına çevrilərək stilləşdirilir.

Heykəlin də ayrılmaz hissəsi olduğu, çox saylı əşya qrupunun maddələri keramika qablarıdır. Keramika qablardakı heykəl, həm qabın öz formalarında, həm də qabların boğaz bitişiklərində, boğazlarında və qulplarında olan yapışdırmalar şəklində mövcuddur.

Heykəl elementləri olan ən erkən keramika nümunələri Tunc dövrünə aid edilməkdədir. O dövrün keramikası və metalı üzərində zoomorf heykəlinin mövcudluğu, bu ərazidə totemistik inancların yayılması ilə əlaqədardır. Bu dövrün tətbiqi heykəraşlıq mövzusunda təsəvvürü, məzarlıqlarda tapılan

mərasimə aid qabların nümunələrinə müraciət edərək tərtib edə bilərik. Bu nümunələrdən biri Mingəçevirdə tapılan, tuf daşından oyma və gümüş mismarlarla, pərçinlərlə bəzədilmiş bir kasadır. Bütün kompozisiyanın mənası və sənət dominantı kasanın kənarından çıxan buynuzları bitişik iki oyma qoyun başıdır. Cüt qoyun başı formaları detallaşdırılmadan stilləşdirilmişdir. Qoyunların birləşdirilmiş buynuzları onların qüsursuz simmetriyası, kasanı düzəldənlərin və istifadə edənlərin dualist dünyagörüşünə sahib olduqlarını göstərməkdədir. Qoç başlarının oxşarı cüt və ya simmetrik şəkildə yerləşməsi bu dövrün bəzəmə dekorasiyalarında da rastlanmaqdadır.

Azərbaycan keramikasında zoomorf və antropomorf heykəlinin oxşarı Tunc dövrünün sonunda və Dəmir dövrünün başlanğıcında da görünməkdədir.

Mərasim qabının bu növ nümunəsi Daysonun rəhbərliyini etdiyi Amerika Arxeologiya İnstitutuna aid ekspedisiya tərəfindən Cənubi Azərbaycanda (Həsənli) tapılmışdır. Üç ayaqlı qab tripod üzərində, əllərini dua oxuyan vəziyyətdə yuxarıya qaldırılmış bir insan təsviri vardır (adorant). Heykəl və qab formalarının sintezi mükəmməl bir şəkildə düzəldilmişdir. Heyvanların buynuzları qabın boğazıyla birləşərək, bu qabın plastikasını zənginləşdirən vahid forma təşkil etmişdir.

Tunc dövrünün mərasim və ev əşyaları üzərindəki heykəllər də mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu tip əşyalarda kiçik totem heyvan fiqurları dini məqsədli olmaqla birgə, dekorativ funksiyaya da sahibdir. Metal üzərindəki heykəl plastik forma, dekorasiya zənginliyi və mücərrədliliyi ilə seçilməkdə idi. Ümumiyyətlə, burada vacib olan heyvanın xüsusiyyətlərinin nəsviri deyil, onun bir rəmz olaraq təqdim edilməsidir.

Ev əşyaları üzərindəki kiçik heykəlin tipik nümunəsi – tunc ayna qolunun ucundakı keçə təsviridir (məhsuldarlıq simvolu). Ayna, Mingəçevir ətrafındakı daş qutu şəklində olan heykəl məzarın qəbir inventarına daxildir. Keçinin buynuzları qopmuşdur. Fiqur çox sxematik düzəldilmişdir. Aynanın qolu ikiye ayrılaraq heyvanın zərif bir gövdəsi ilə qurtaran ayaqları ilə davam edir. Aynanın özü kimi heyvan fiquru da ehtimal ki, tökmə üsulu ilə düzəldilmişdir. Bu dövrdə (orta tunc) tökmə üsulunun az inkişaf etdiyi üçün əşyalar üzərindəki heykəl obyektlərinin dəqiq plastik ifadəsinə imkan vermirdi; heyvan fiqurunun sxematikliyi bununla izah edilməkdədir.

Dəmirin istifadə edilməsi ilə (B.e.ə. II minilliyin sonu) qələbkarlıq inkişaf edir, tökmə üsulu daha da kamilləşir. Artıq tunc sadəcə, üzərindəki heykəl obyektlərinin mütləq xüsusiyyətlərinin olduğu dekorativ bəzəmələrdə istifadə edilirdi. Çox saydakı yumru başlı iynələr, başlıqlar və asma bəzəklər kiçik zoomorf heykəl ilə tamamlanmaqdadır.

Bu tip kiçik plastikanın nümunələri Mingəçevir və Hacıbulaqdakı məzarda tapılan tuncdan başı yumru iynələrdir. Mingəçevirdən tapılan başı yumru iynələrin başı stilləşdirilmiş dağ keçisi buynuzları ilə bəzədilmiş; Hacıbulaqda tapılan başı yumru iynədə isə heyvan tam təsvir edilmişdir.

Maraqlı olan budur ki, heyvan silueti Qobustan qayaları üzərinə təsvir edilmiş dağ keçilərinin siluətləri ilə hardasa eynidir.

Tunc heykəllərinin maraqlı nümunəsi, Qarabağın kurqan məzarında tapılan buğa başı şəklindəki əsa başlığıdır. Hazır qəlib istifadə edərək tökmə üsulu ilə düzəldilmiş bu heyvan başı dekorativ –simvolik xüsusiyyət daşımaqdadır.

Heykəl metal ilə müqayisədə keramika qablarda daha çox yayılır. Totemizm şəraitində heyvan və quş təsvirləri əksər mərasim təyinatlı qablar üçün səciyyəvidir. Qazıntılarda tapılan böyük qrup zoomorf qablar, heyvana oxşar və məzar keramika inventarı üzərindəki heyvan təmsilinə verilən əhəmiyyət artır. Tədqiqatçıların əksəriyyətinin fikrinə görə bu qablar ayin məqsədli idilər və dəfn edilənə, qəbir həyatında qurban mərasimi əsnasında xidmət etməkdə idi.

Bu qabların məqsədlərindən bəhs edərəkən çoxu, onların qurban və məhsuldarlığın coxaldılması üçün keçirilən mərasimlərdə istifadə edilən qablar olduğu düşüncəsində idi. Bu mərasimlərdə qurbanlıq maye (homa - süt və bir bitkinin qarışığından əldə edilən içkidir) məhsuldarlığı təmin edən qoruyucu totem sayılan heyvan və quşun içindən axıdılmaqda idi. Qurbanlıq mayenin həyat verən gücü müqəddəs heyvan fiquruyla dini mahiyyətə bürünmüşdür. Bu tip keramikanın çoxlu sayda nümunələri Mingəçevirdə Ziviyədə, Həsənlidə Təpə-Sialkda və başqa yerlərdə tapılmışdır.

Sayı əvvəlkindən az olmayan qrupu, səhəng və saxsı şəklindəki qablar təşkil etməkdə idi. Heyvan fiqurları onların qollarında ya da boğazlarının yanında mövcuddur. Ehtimal ki, bu qablarda qurban edilən qida saxlanırdı. Belə qablar ümumiyyətlə dəfn olunanın baş tərəfində idi. Onların üzərindəki heyvan heykəlciklər cüt olaraq (simmetrik) yerləşirdi.

Zoomorf heykəllərlə birgə antropomorfik keramika heykəllərin nümunələri məlumdur. Bu tip, iki qabın qalıqları tapılmışdır. İnsan başı şəklindəki qab qulpu, Qaratəpə qəsəbəsinin alt mədəniyyət təbəqəsi qazıntıları əsnasında tapılmışdır. Ümumiyyətlə qəsəbədən, oyma xatrlərlə düzəldilmiş üçbucaq və başqa həndəsi fiqurlarla bəzədilmiş keramik məmulat tapılmışdır. Keramik qabların nümunələri forma və hazırlanma üsullarından görə Xocalı-Gədəbəy mədəniyyətinin keramik məmulatını xatırladmaqdadır. Qabın qulpu kül və kömürlə dolmuş ocaqda 0,8 m dərinliyində tapılmışdır. Qulpun üstündə insan başı düzəldilmişdir, batıq üzündə əyri burun işarələnmiş, alın biraz mailidir. Qaşları incə cizgilərlə göstərilmiş, gözlər, ellips şəklindəki girişlərlədir. Ağız birazcığ aralanmışdır. Qulaqlar başa nisbətən böyükdür. Qaşların üstündən keçən mütənasib çəkilmiş dairə sifəti başdan ayırır. Araqcın şəklindəki bir baş geyimi təsvir edilmişdir. Qulpuna bitişik baş, qabın ağız qismi tərəfindən biraz yüksəlməkdədir.

Üzərində insan fiqurunun olduğu ikinci qab Naxçıvan Etnografiya Müzeyində qorunmaqdadır. O, Köhnəqala şəhərciyi ətrafındakı Nuhdaban

ərazisininə tapılmışdır. Fiqur qulpun üstünə deyil, qabın qapağının üstündə düzəldilmişdir, maraqlı olan budur ki, qapaq qırmızı gildən düzəldilmiş və əlavə olaraq qırmızı boya ilə boyanmışdır. Zəif üzündə nisbətən qabağa çıxmış bir burun işarələnmişdir; gözlər və ağız çuxurlarla işarələnmişdirlər. Boynu gildən düzəldilmiş geniş bir gərdanlıqla sarılmışdır. O.S.İsmizadə başının şəklinə və üzünün cizgilərinə görə fiquru, kiçik Asiyanın antropoloji növünə aid etməkdədir. Dəbilqəni xatırladan baş geyiminin şəklinə görə fiqurun əsgəri ifadə etdiyini təxmin edə bilərik. Onun yüksəkliyi; 17 sm, eni isə 7,5 sm-dir, fiqurun eninin qabın boğazcığının üst qisminin böyüklüyü ilə müqayisəsi qabın böyük olmadığını göstərməkdədir. Bu növ qab üçün 17 cm yüksəkliyində bir qapaq lazımlı deyildi.

Bu növ keramikanın çox maraqlı nümunəsi, üzərində həm zoomorf, həm də antropomorfik heykəlin olduğu qabdır Həsənlidə tapılan və B.e.ə. IX-VIII əsrə aid edilən boz keramika qabın bir tərəfi suda üzən quşun başı ilə, digər tərəfi isə qurban mərasimində istifadə edilən quş şəklindəki bir qabı əllərində tutan insan fiquru ilə tamamlanmışdır.

Qaratəpə qəsəbəsində buğa başı şəklində düzəldilmiş fiqurlar tapılmışdır. Eyni zamanda, digər ev heyvanları, xüsusilə də qoyunu təsvir edən fiqurlar da tapılmışdır. Qoyun fiqurlarından biri Ağcabədi rayonu ərazisindəki Qaratəpə abidəsində tapılmışdır. Başı qabın boru şəklindəki ağızının üstündədir; arxaya bükük buynuzları var.

1957-ci ildə Qaratəpə zonasındakı mədəni təbəqənin ikinci qatından çox sayda zoomorf qabların qırıqları toplanmışdır. Üzərində qoyun başı təsvir edilən iki qırıntı xüsusilə maraqlıdır. Fiqurların ikisi də səthi bəzəməli bir qabın boru şəklindəki ağızının üstündə yerləşməkdədir. Qoyunun buynuzları içəriyə tərəf bükülmüşdür və qarmaq şəklindədir. Fiqurların gözləri, bütün fiqurlardan fərqli olaraq, gildən düyməciklər şəklində göstərilmişdir. Qaratəpədə 1957 – ci ildə aparılan qazıntılarda zoomorf qabların cəmi on iki ədəd hissəsi tapılmışdır. On ədədinin üzərində qoyun başı, ikisinin isə buğa başı təsvir edilmişdir. Zoomorf qabların tapılmış olduqları qat, əldə edilən materiallara əsaslanaraq B.e.ə. V-IV əsrə aid edilir.

1980 – ci ildə Qaratəpədə daha bir neçə ədəd zoomorf fiqur tapılmışdır. Bunlardan biri qara gildən düzəldilmiş ceyran başıdır. Fiqurun sadəcə başının qorunmuş olmasından ötrü, onun müstəqil fiqur, yoxsa bir qabın bəzəyi olaraq xidmət etdiyini müəyyənləşdirmək çətindir. Buna diqqət edək ki, qabların qulpuna və ya ağızına yapışdırılmış fiqurlar ümumiyyətlə oyuq olaraq düzəldilməkdədir; fəqət, ceyran başı oyuq deyildir. Böyük bir ehtimalla, o müstəqil bir ceyran fiqurunun parçasıdır. Burun dəlikləri çuxurlarla göstərilmiş, ağız açıqdır. Gözlər düymə şəklindəki çıxıntılarla verilmişdir. Buynuzların sadəcə izləri qalmışdır. Bişirmə keyfiyyətinin aşağı olduğundan fiqur parçalanmışdır. Baş ölçüləri böyük olmaqdadır: qabaqdan yüksəkliyi – 5 cm., boynun yüksəkliyi - 3 cm.

1980 - ci ildə Qaratəpə qazıntıları əsnasında üzərində 1957-ci ildə tapılan buğaya oxşayan buğa və qoyun fiqurlarının olduğu bir qab tapılmışdır. Heyvan fiqurları sadəcə gil qabların üzərlərində deyil, həm də gövdə qalıqları arasında da yer almaqdadır. Bu nöqteyi-nəzərdən 1956-1957-ci illərdə tapılan bir binanın qalıqları xüsusiyə maraqlıdır. Qazax rayonundakı Sarıtəpə qazıntıları əsnasında isə üstü 70 sm qalınlığında küllə örtülü qalıqlar ortaya çıxardılmışdır. Ölçüsü 9 x 4,6 m olan bu bina ehtimal ki, ayın məqsədli idi. Xüsusiyə də maraqlı olan, binanın içidir: şərq divar alçaq, qərb divar nisbətən yüksəkdir, binanın ortasında qərb divarı kimi bəzəmə ilə örtülmüş üç sütun mövcud idi. İçərinin bir tərəfində donuz fiquru, digər tərəfində isə aşağı əyik buynuzlu qoç başı tapılmışdır. Ehtimal ki, divarın bir tərəfi bu fiqurla qurtarırdı. Qoç başının alt qismində boşluq var; göründüyü kimi o, yerə basdırılmış bir dirək üzərinə taxılmaqda idi. Yenə burada qoç başını təsvir edən digər fiqur tapılmışdır. Burun dəlikləri çuxurlu bir cizgi ilə göstərilmiş; alt çənə biraz qabarıqdır. Göründüyü kimi bu fiqur da dirək üstünə taxılmaqda idi; fiqurun boş qismindəki kömürlənmiş ağaç qalıqları bunu təsdiqləməkdədir.

Bu binanın qalıqlarının toplanması əsnasında divarlardan qopmuş və yerə səpilmiş bəzəklər arasında gildən düzəltmə ilan başı tapılmışdır. Şərq divarı tərəfində qulpunda ilan fiqurunun və düymələrin də olduğu bir yapışıq qab tapılmışdır, bu növ qabdan təbii olaraq, ev işlərində istifadə edilməzdi. Böyük bir ehtimal ki, ondan dini mərasimlər əsnasında istifadə edirdilər.

Sarıtəpədə təsadüfən tapılan materialların içində heyvan fiquru şəklindəki boz bir qıl qabın qulpu mövcuddur. Xarici görünüşünə görə onun qoç təsviri olduğunu sübut etmək mümkündür. Qulaqları və buynuzları tamamiylə qopmuşdur. Onlardan sadəcə izləri qalmış olan eyni materialların arasında tökmə üsuluyla böyük olmayan bir tunc at fiquru tapılmışdır. Atın kürəyində ipin keçirilməsi üçün bir dəlik açılmışdır.

Sarıtəpə binasının içərisində, gildən düzəldilmiş üzərində ilan fiquru olan bitişik qab, gildən qoç şəklindəki qab, ilan başı, tunc at fiqur, qoyun və donuzu təsvir edən fiqurlar: bu xarabalıqların məbədə aid olduğunu göstərməkdədir. Tədqiqatçılar bu qalıqları B.e.ə. I minilliyin ilk əsrlərinə aid etməkdədir.

Azərbaycanın ərazisində zoomorf qablar Mingəçevirdə də tapılmışdır. Onların çoxu daha sonrakı dövrə aid edilməkdədir, təxmini B.e.ə. II– B.e. I– II əsrləri. Fəqət, Mingəçevirdə tapılan zoomorf qabların arasında B.e.ə. VII– V əsrə aid edilən arxaik şəklindəki qablarada rast gəlinir. Bunlardan biri 1946 – cı ildə bir məzarda tapılmışdır. Bu qabın ağzının üstündə təxminən, qabın boğaz üstü qisminin səviyyəsində başı qopuq bir it fiquru yerləşdirilmişdir. Qabın iki qulpu, tutacağı vardır: birincisi boğazın üstündə, qismin kənarında, qabın şaquli olaraq qaldırılması üçün planlanmışdır; ikincisi qabın yanına yapışıqdır və heyvan fiqurunu xatırladır.

Heyvan və insan fiqurları sadəcə Azərbaycanın ərazisinə aid olmayıb, Gürcüstan və Ermənistanın ərazilərində də vardır. Misal olaraq, alnında üçbucaq təsvir edilən və Gədəbəydə tapılan buğa başını xatırladan və böyük olmayan buğa başı Gürcüstan ərazisində tapılmışdır. Buna oxşar, fəqət alnında üçbucaq olmayan buğa başları Ermənistan ərazisində tapılmışdır.

Azərbaycan, Gürcüstan və Ermənistanın ərazisində tapılan başlar arasındakı oxşarlıq hər şeydən əvvəl onların böyük olmayan ölçülərində və üzlərinin bəzi təfsilatlarının qabarıq təsvirində görünməkdədir.

Ümumi olaraq zoomorf və antropomorf qabların yayılma ərazisi genişdir. Bu növ qablar, müxtəlif yerlərdən tapılmış olmalarına baxmayaraq, hazırlanma üsulları və qab üzərindəki fiqurların yerləşməsi ilə müəyyən bir oxşarlıq təşkil edirlər. Bu növ yaxınlıq İranın Mərlük ərazisində və Mingəçevirdə tapılan zoomorf qabların arasında da nəzərə çarpır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Həbibullayev.O. Kültəpədə arxeoloji qazıntılar.B.Azərb. E.A. nəşriyyatı. 1959. 134 s.
2. Osmanov F.L. İsmayılı rayonu ərazisindən tapılmış antik dövr antropomorf fiqurlar haqqında.Azərb.SSR EA Xəbərləri (Tarix,Fəlsəfə və hüquq seriyası) 1971,№1
3. Xəlilov C.Ə. Ağyazıda arxeoloji qazıntılar. Azərbaycan maddi mədəniyyəti. X cild.B. Elm.1987.167s.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена скульптурным мотивам, размещенным на различной домашней утвари и предметах культа. Скульптурные мотивы присутствуют и на большом количестве предметов, использовавшихся в различных ритуалах.

Подавляющее большинство скульптур носит религиозно – магический смысл и связаны с обрядами жертвоприношения и плодородия.

SUMMARY

Clause is devoted sculptural motive, placed on various house utensils and subjects of a cult. Sculptural motives are present and on a plenty of the subjects used in various rituals.

The overwhelming majority of sculptures carries is religious - magic sense and are connected with ceremonies of sacrifice and fertility.

Rəyçilər: sənətsünaslıq namizədi, professor R.Sadıqov, filologiya elmləri namizədi, BDU-nun dosenti A.Məmmədov

Bəstəkar dünyası

Vüsalə QARAKIŞIYEVA
musiqişünas

**QARA QARAYEV
YARADICILIĞINDA BƏDİİ MƏZMUN MƏSƏLƏLƏRİ**

XX əsrin korifey sənətkarlarından hesab olunan dahi Azərbaycan bəstəkarı Q.Qarayevin qiymətli musiqi irsi bütün dünyada böyük şöhrət qazanmışdır. Bəstəkarın yaradıcılığı dərin ideya-bədii məzmunu ilə seçilir və rəngarəng obrazlar aləmini bənzərsiz musiqi üslubunda təcəssüm etdirir. Bununla da Azərbaycan musiqişünaslığı qarşısında çətin və şərəfli vəzifələr qoyur. Bəstəkarın yaradıcılığı haqqında kifayət qədər zəngin elmi ədəbiyyat – kitab, məqalə, dissertasiyalar meydana gəlmişdir.

Akademik musiqi nəzəriyyəsinin başlıca təmaüllərinə uyğun olaraq Q.Qarayevin musiqisi əsasən kompozisiya forması, musiqi dilinin lad, harmoniya, intonasiya, melodika, polifoniya xüsusiyyətləri baxımından təhlil və tədqiq edilmişdir. Onun həyat və yaradıcılığı haqqında L.Karagiçeva, E.Abbasova, Ü.İmanova, F.Əlizadə, Ü.Əliyevanın xidmətlərini xüsusi qeyd etmək lazımdır. L.Karagiçeva Q.Qarayev haqqında belə söyləmişdir: «Q.Qarayevin musiqisi öz bədii ifadə vasitələri cəhətdən rəngarəngdir, formasına görə yetkin və orijinaldır, ehtiraslı və güclüdür, hiss və əhval-ruhiyyə cəhətdən incə xüsusiyyətlərlə zəngindir».

Q.Qarayevin musiqisinin məzmun keyfiyyətləri mütəxəssislərin diqqətini cəlb etsə də, əsasən yuxarıda qeyd olunan məsələlərlə əlaqədar baxılmış, lakin xüsusi tədqiqat obyektinə çevrilməmişdir. Halbuki musiqi sənətinin, o cümlədən, Q.Qarayevin musiqi irsinin mahiyyətini dərk etməkdə bədii məzmun xüsusiyyətləri, forma kateqoriyası ilə yanaşı mühüm və hətta aparıcı rola malikdir. Q.Qarayevin Azərbaycan milli mədəniyyətinə və dünya musiqisinə verdiyi tövhələri zənnimizcə, məhz bu aspektdən doğru-dürüst və daha layiqincə qiymətləndirmək olar.

XX əsrin sonlarına yaxın musiqi elmində bədii məzmun məsələsi ciddi bir şəkildə qaldırılmış və mövzunun araşdırılmasında diqqətəlayiq nailiyyətlər əldə olunmuşdur. Biz ilk növbədə rus musiqişünaslığının görkəmli nümayəndəsi professor V.N.Xolopovanın bu istiqamətdə apardığı səmərəli elmi fəaliyyətini qeyd etmək istərdik. Məsələn, «Musiqi məzmununun qavranılmasında şüurlu və qeyri-şüurlu cəhətlər», «Musiqi forması funksiya-

larının prototipləri haqqında», «Musiqi məzmunu: mədəniyyətin sədası-elm - pedaqogika» və s.

Q.Qarayevin musiqisinin həmin mövqedən təhlili zamanı musiqi məzmunu barədə işlənib hazırlanmış elmi-metodoloji nəzəriyyəyə istinad etmək lazımdır.

Q.Qarayev yaradıcılığının dərin ideya əsası güclü, emosional təsiri, obrazlarının rəngarəngliyi araşdırılan mövzunun aktuallığını və əhəmiyyətini müəyyən edir.

Musiqi məzmunu onun bədii məna və ifadəliliyinin mahiyyətini təşkil edir. O, əsəri bütün miqyas və səviyyələri ilə özündə cəmləşdirir. Əgər biz bəstəkarın bütün yaradıcılığının qeyri-məxsusi musiqi məzmununu araşdırsaq görürük ki, burada əsas üç mənbə var: 1. İdeyalar. 2. Predmetlər aləmi. 3. İnsanın emosional dünyası.

Yeri gəlmişkən xatırladaq ki, musiqi məzmunu nəzəriyyəsini təqdim etmiş V.N.Xolopova həmin anlayışın iki cəhətindən – məxsusi və qeyri-məxsusi musiqi məzmunundan bəhs edir. Bu sıralamanın məhz ideyalardan başlanılması ciddi, akademik musiqinin xisləti ilə bağlıdır. Bu musiqinin özəyini kilsə yığıncaqlarının hökmü, bədii manifestlər, professional sənətkarlıq qanunları təşkil edir. Qeyri-məxsusi musiqi məzmunun yuxarıda qeyd etdiyimiz triadası XX əsr rus estetikləri tərəfindən musiqinin əsas sahələrində «həqiqətin, gerçəkliyin inikası» kimi göstərilmişdir.

Ümumiyyətlə, qeyri-məxsusi musiqi məzmununda ideya anlayışı çox geniş bir sahəni əhatə edir, bura həm incəsənətin əbədi mövzuları, həm insan düşüncəsinin müxtəlif istiqamətlərə aid ideyaları (fəlsəfə, din, etika, estetika, təbiət və tarix elmləri)? həm də ayrı-ayrı musiqi əsərlərinin konkret ideyaları daxildir.

Q.Qarayev musiqisinin nəhəng bədii təsir gücünə arxalanaraq «Yeddi gözəl» baleti, «Leyli və Məcnun» simfonik poeması vasitəsilə Nizaminin bədii estetik, fəlsəfi ideyalarını, «İldırımlı yollarla» baleti ilə Piter Abrahamsın humanizm ideyalarını, «Don Kixot» simfonik qravürləri ilə Servantesin gözəl ideyalarını öz musiqisinə hopduraraq haqq-ədalət carçılarının qlobal problemlərə qarşı tək başına sinə gəlməsini və bu yolda ölümə belə hazır olmasını göstərmişdir.

Musiqidə predmetlər aləmi ideyalar aləmi qədər geniş təqdim olunmur. Buna əsas səbəb odur ki, musiqi ətraf aləmi bilavasitə təsvir etmək qabiliyyətinə malik deyil. Digər tərəfdən, insanda maraq oyada biləcək hər bir şey incəsənət predmetinə çevriə bilər. Əgər düşünsək ki, insan informasiyanın böyük qismini məhz görmə hissi ilə alır, onda bəzə nəticəyə gəlirik ki, musiqi ilə təsvir olunan görüntülərin gerçəkliyi demək olar ki, sərhədsizdir. Musiqi sənəti özünün tarixi inkişafında predmetlər aləmini əks etdirmək yolları tapmışdır. Məsələn, dalğaların çırpıntısı, kəpənəklərin pərvazlanması, insanın ağır yerışı və yüngül qaçışı əsas etibarilə ritmlə

göstərilir. Digər tərəfdən isə hər hansı bir obyektin görünüşünü, təsvirini, həmçinin onun səsinə imitasiya etməklə nail olmaq mümkündür. Ümumiyyətlə, musiqidə ətraf mühitin inikası çox geniş bir sahəni əhatə edir. Burada bədii inikasın subyektiv tərəfi, musiqi ideyasının və xarakterinin fərdi şəkildə qavranılması ilə bağlıdır.

Məlumdur ki, Q.Qarayev «Don Kixot» filminə yazdığı musiqi əsasında sonradan eyni adlı simfonik qravürlərini yaratmışdır. Rejissorun rəyinə görə, musiqi filmin ən güclü və təsirli komponentlərindən biri idi. Bu musiqi ekrandan ayrıldıqdan sonra da özünün bədii məzmun keyfiyyətlərini, rəngarəng emosiyalar aləmini və müxtəlif təsviri obrazları parlaq şəkildə nümayiş etdirməklə geniş dinləyici auditoriyasının rəğbətini qazanmışdır.

Bəstəkar müxtəlif nömrələrdə təcəssüm etdirilən obrazların qarşılaşdırılması ilə əsərin başlıca ideya məzmununu inandırıcı şəkildə əks etdirməyə nail olmuşdur. Simfonik qravürlər müxtəlif hisslər aləmi və görümlü obrazların canlı təsiri ilə dinləyiciləri valeh edə bilmişdir.

Əsəri dinləyərkən Don Kixotun haqq-ədalət uğrunda mübarizə aparmaq məqsədilə səyahətə çıxması, daxili aləminin paklığı, yüksək insani hissləri, başına gələn macəraları, yel dəyirmanları ilə vuruşması, Dulsineyaya qarşı xəyali məhəbbəti təkəbbürlü, aristokrat ruhlu Pavanası və digər səhnələr əsərin məzmununun yüksək məziyyətlərini parlaq şəkildə təşkil edir.

Q.Qarayev bu məqsədə nail olmaq üçün zəngin ifadə vasitələrindən – rəngarəng orkestr boyalarından, ifadəli harmoniya vasitələrindən, zəngin ritm və intonasiya xüsusiyyətlərindən, parlaq tematik qarşılaşdırılmalardan, bədii kontrast üslubundan məharətlə istifadə etmişdir. Bəstəkar bu haqda belə deyir: «Əgər insan öz dövrünün ideyaları və hissləri ilə yaşayarsa və o, bunları ifadə üçün dəqiq forma tapırsa, öz dövrünün həqiqətini, həmçinin təsirli cəhətlərini verə bilirsə – bu novatorluqdur. Biz hamımız ifadə vasitələri axtarıq-istər adi olsun, istərsə də qeyri-adi və ya kəskin olsun, fərqi yoxdur, – istədiyimiz məqamda onlar bizə yalnız və yalnız fikrimizi ifadə etmək üçün gərək olur».

Bədii məzmunun məsələləri Q.Qarayevin müxtəlif janr və formalardan ibarət olan bütün musiqi irsi üçün böyük əhəmiyyətə malikdir. Simfoniya, balet, opera, xor, fortepiano, vokal, kamera instrumental əsərlər bu rakursda maraqlı tədqiqat obyektinə çevrilə bilər. Bəstəkarın iki məşhur baletinin qazandığı böyük müvəffəqiyyətləri bir sıra bədii komponentlərin – xoreografiya, dekorasiya, libretto, teatr, rəngkarlıq, əlbisə, işıq effektlərinin üzvi vəhdəti ilə müəyyən olunsada musiqili səhnə dramının ən başlıca daşıyıcısı məhz bəstəkarın ölməz musiqisidir. Musiqi səhnə hərəkətini və rəqsləri sadəcə olaraq müşayiət etmir. İdeya bədii məzmunun dramaturji inkişafının, obrazların xarakteristikasının və ümumiyyətlə, bədii atmosferin yaradılmasında mühüm rol oynayır. Bütün bunlar Q.Qarayevin iri həcmli balet və simfonik partituralarının məhz bədii məzmun cəhətdən tədqiqini

aktual vəzifə kimi irəli sürür və Qarayevşünaslığın inkişafında yeni perspektivlər açır.

ƏDƏBİYYAT:

1. L.Karagiçeva. Qara Qarayev B. 1959.
2. L.Karagiçeva. Qara Qarayev B. 1978.
3. Л.В. Холопова. Сознательное и бессознательное в восприятии музыкального содержания М. 2000.
4. Л.В. Холопова. О прототипах функции музыкальной формы. М. 2000
5. Ю. Кудряшов. Теория музыкального содержания. М. 2004.

РЕЗЮМЕ

На протяжении долгих лет музыкальные произведения великого азербайджанского композитора Кара Караева привлекало внимание специалистов и были изучены в разных направлениях. Но богатое творчество композитора не было изучено в музыкальном направлении, черты глубокого художественного содержания его произведений не были особо исследованы.

В данной статье, ссылаясь на теорию художественного содержания использованную в русском музыковедении, были рассмотрены некоторые произведения К.Караева и разобраны их идейное содержание, предметы и мир эмоции.

Изучение творчества композитора с позиции художественного содержания дает возможности познавать его художественное значение и национальные особенности и необходимо продолжить исследования в этом направлении.

SUMMARY

The great composer of Azrebaijan Q.Qarayev plays are draw attention of specialists for many years and were exzmined in different forms. But composer's art was learnt and forms art and was unexplored as pictorial.

In this article some plays of Qara Qarayev werw taken into consideration and was whim to learn their topic and subject of scientific research.

Learning of Qara Qarayev's creation. Help us to understand national folk caracter and importance amateur performances. Investigates research are continuing and'll continue in the future, too.

Rəyçilər: fəlsəfə elmləri doktoru, professor G.Abdullazadə; sənətşünaslıq namizədi, professor M.Quliyev

Bəstəkar dünyası. Mürəbbət

Айсель БУНЯТ-ЗАДЕ
*диссертант Азербайджанской
Национальной Консерватории*

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ХАЙЯМА МИРЗА-ЗАДЕ

Хайям Мирза-заде один из самых интересных и идущих художников нашего времени. Становление Хайяма Мирза-заде как композитора протекало в противоречивой, сложной обстановке, отмеченной интенсивными поисками новых тем и выразительных средств во всех областях искусства. Присматриваясь к новым течениям, отчасти испытывая на себе их влияние, Хайям Мирза-заде вместе с тем стремился к независимости и самостоятельности. Он всегда искал новые пути совершенствования своего мастерства, изучал творчество современных ему музыкантов, многое унаследовал от своего великого учителя композитора Кара Караева, сумев при этом «сказать» своё значительное слово в искусстве. А также создать свой неповторимый индивидуальный путь.

Самобытность музыкального мышления, свежесть и своеобразие мелодики, ритмики, инструментовки композитора открыли новые пути в музыке и оказали мощное воздействие на творчество многих азербайджанских композиторов.

Уже с первых шагов выявляются характернейшие черты творческого облика Мирза-заде – активное отношение к жизни, оптимизм, энергия и воля.

Им созданы произведения различных жанров, содержания и форм. Обширен диапазон тем и образов.

Х.Мирза-заде принадлежат не только камерные, инструментальные, вокальные, фортепианные, но и ряд чисто оркестровых произведений, отличающихся ярким индивидуальным своеобразием образного строя, языка и стиля. Несмотря на небольшое их количество, они представляются крупным и оригинальным вкладом в развитие азербайджанского национального симфонизма с конца 50-х годов. Его симфоническое творчество отражает самые сокровенные мысли композитора о жизни, о родине, о нравственном долге художника перед другими и самим собой.

Тяготение именно к симфонической музыке проявляется у Хайяма Мирза-заде в ранней юности. Создаётся ряд оркестровых произведений,

где со всей мощью передаётся стиль этого неповторимого художника, черты которого (динамика развития, неожиданность контрастов и образных перевоплощений тематизма, тонкая лирика, нередко окрашенная юмором, полифонизация фактуры) проявились уже в I Симфонии, принёсшей известность автору. Она была создана в 1957 году. I Симфония явилась одним из тех его ранних сочинений, в которых запечатлелся богатый мир новых мыслей и чувств, динамика новой жизни. Исполнение симфонии, написанной композитором после окончания Азербайджанской консерватории, имело широкий общественный резонанс. Её музыка покорила слушателей энергией и душевным здоровьем, привлекла своенравным рисунком тем, смелостью гармоний, блеском и свежестью оркестровки.

Несмотря на ощущаемую порой неоднородность стиля, симфония воспринимается как сочинение, основанное на единой, по замыслу, вполне самостоятельной художественной концепции. Её подсказала композитору сама жизнь, реальная действительность – напряжённая, бурная, богатая контрастами.

Она поражает обилием рельефных контрастных образов, мощью симфонического развития, сильнейшими эмоциональными драматическими кульминациями.

Каждая её часть – глава из волнующей поэмы о человеке. Вместе с тем все они объединены в неразрывное целое.

Драматургия симфонии отличается удивительной целенаправленностью и логичностью.

Любая деталь в ней служит раскрытию общего замысла. Интонационный язык симфонии выразителен и точен; изумляет в ней многообразие, богатство гармонических, полифонических и оркестровых средств.

К раннему периоду относятся также «Маленькая лирическая сюита» (1963), написанная в караевских традициях, в которой развиваются интонации старинных азербайджанских песенно-танцевальных мелодий, а также симфоническая поэма «Очерки-63», исполнение которой произошло в 1965 году.

Это произведение принесло композитору огромный успех. С первых звуков захватывает слушателей, в частности, обращает на себя внимание возросшее мастерство инструментовки: партитура симфонической поэмы «Очерки-63», написанная для струнной группы и солирующих инструментов (труба, рояль и литавры). Эта музыка обладает острой индивидуальной характерностью, предвещающей почерк будущего Хайяма Мирза-заде. В ней композитор с глубокой проницательностью

раскрывает события окружающей его среды, а также свои размышления о действительности. Это стремление направляет композитора к поискам новой формы и средствам музыкального выражения. Он находит яркие образы, острые диссонансные интонации, совмещает с лирикой, а лирика в свою очередь уживается с песенно-танцевальными эпизодами. Находит разные гармонические функции, где встречается параллелизмы септим и кварт, аккорды квартовой структуры. Мелодия кладётся на единый длительный тянущийся комплекс, но за счет ритма и фактуры этот комплекс приобретает значение обычной гармонической педали.

И это все вместе взято звучит очень оригинально и по-новому.

Музыка сочинения привлекает своей проникновенностью, глубиной и лаконичным выражением мысли.

Выразительно драматургическое противопоставление музыкального материала произведения, передающего основной конфликт современного мира, разделённого на два лагеря: - конфликт между добром, справедливостью, разумом и злом, жестокостью и насилием.

«Очерки – 63» имеют свою индивидуальную драматургическую идею. Музыка медленного движения, связанная с мотивами лирических раздумий, оттеняется на края формы, обрамляя её. В середину же собирается всё динамичное, движущееся. Художественный замысел такой конструкции – в нарушенном и восстановленном равновесии.

О творческой зрелости Хайяма Мирза-заде свидетельствует БЫ Симфония «Триптих» (1970), которая стала ценным вкладом в национальную симфоническую музыку.

Смены контрастных картин, образов, тем, динамики находят в симфонии воплощение в многогранных, углублённых драматургически, интонационных и структурно-композиционных формах.

В 3-х частном симфоническом цикле композитор рассказал о своих мыслях, о переживаниях современников, обо всём, что происходит в окружающей среде.

Симфонию отличают ясность мысли, лаконизм, графическая манера письма.

Каждая часть отражает свой мир образов, имеющие свои жанровые основы.

В целом симфония отмечена необычайным единством, цельностью, раскрывающей о главной особенности почерка композитора – симфонизмы мышления.

С успехом прозвучала симфония на фестивале музыки «Закавказская весна» в Тбилиси в 1972 году, а в 1981 году – на фестивале современной музыки в Италии.

Спустя два года специально для концерта Реджо Эмилия, прошедшего под девизом «Музыка для Чили» Хайям Мирза-заде написал свое очередное симфоническое сочинение «Пианто» для смешанного состава инструментов.

«Своей музыкой Вы внесли художественный и гражданский вклад в нашу манифестацию солидарности с чилийским народом в борьбе против диктатуры», - с благодарностью написал тогда автору сочинения Генеральный Секретарь Итальянской Коммунистической партии Э.Берлингуэр (Азер – Информ).

Х.Мирза-заде один из тех плодотворных композиторов, которые постоянно стремятся вперёд, к движению и к обновлению. И большинство его произведений почётно занимают место в репертуаре исполнителей разных стран.

Поэтому необходимо отметить исполнение «Концертштюка» в Амстердаме голландским симфоническим оркестром, а «Марокканской рапсодии» в Каире египетским оркестром и других сочинений.

В годы создания «Марокканской рапсодии» (1989) было создано очередное симфоническое произведение «Мемори», которое носит полное название «Я тебя помню, Джариз». Это блестящее и талантливо продуманное сочинение, автор посвятил знаменитому американскому музыканту Джаризу Аймзу. Её премьера состоялась в том же году в Берне.

Затем оно исполнялось в Англии и США, в Баку «Мемори» в исполнении Государственного симфонического оркестра под руководством народного артиста Рауфа Абдуллаева прозвучала в иной оркестровой версии.

Хайям Мирза-заде один из тех ярких художников, опирающихся на традиции классики, внося отпечаток своего современного письма. Примером этому может служить вокальный цикл «Исповедь» - четыре Эссе на стихи Расула Рзы, где композитор раскрывает душевный мир своих героев, их чувства, мысли и раздумья.

Интересным и отличающимся произведением Х.Мирзазаде является «Разговоры Мирзы» для большого симфонического оркестра, которое посвящено талантливому мыслителю конца XIX начала XX века, главному редактору сатирического журнала «Мола Насреддин», писателю Джалилу Мамедкули-заде.

Это симфонические сцены в 6-и частях. Здесь композитор постарался передать юмор и сатиру, присущие Джалилу Мамедкули-заде. Необходимо отметить, что это новейшее произведение Х.Мирза-заде создал

под впечатлением фельетонов, рассказов и пьесы «Мертвецы» Мирзы Джалила.

Хайям Мирза-заде вошёл в историю азербайджанской и мировой музыкальной культуры, как композитор – новатор, создавший глубоко самобытный стиль, свою систему выразительных средств.

Присущая композитору острая наблюдательность сделала его одним из выдающихся мастеров музыкального портрета, сочетающего внешнюю характерность с психологической правдивостью.

ХИЦЛАСЯ

Эюркямли Азярбайжан бястякары Хяйям Мирзязадяннин симфоник йарадыжылыбы мараглы вя чошшахялядир. Онун бу сашядя йаздыбы ясярляр дцнйанын бир сыра юкяляриндя ифа олунмушдур. Мягяля бястякарын симфоник йарадыжылыбыны щяртяряфли ящатя едир.

SUMMARY

The symphonic creative work of famous Azerbaijan composer Khayyam Mirzazadeh is very interesting and plenty shaded. Musical Compositions written by him on this subject are performed in many countries of the world.

This article surrounds widely the composers symphonic creature.

Рецензенты: кандидат искусствоведения, профессор В.Абдулкасимов;
кандидат искусствоведения, доцент А.Кулиев

Bəstəkar dünyası. Muz kompozitora

Arzu QULİYEVA

*AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyasının müəllimi,
sənətşünaslıq namizədi*

**VİKTOR BELYAYEVİN HƏYAT VƏ YARADICILIQ
YOLUNA BİR NƏZƏR**

Keçmiş SSRİ-də, eləcə də onun hüduqlarından uzaq ölkələrdə görkəmli musiqi alimi, folklorçusu, sənətşünaslıq doktoru, professor Viktor Mixayloviç Belyayevin adı məşhurdur. Onun elmi yaradıcılığını rus, sovet və Qərbi Avropa ölkələrinin görkəmli bəstəkarlarının yaradıcılığı, həmçinin keçmiş Şərq ölkələrinin musiqi folkloru haqqında çoxlu tədqiqatları təşkil edir. Alimin əsərləri musiqi sənətinin tarixi və nəzəriyyəsinin mühüm problemlərinə - lad, melodika, metrika, ritmika və musiqi formasına həsr olunmuşdur.

V.Belyayev SSRİ xalqlarının musiqi folklorunun ilk tədqiqatçılarındandır. O, «SSRİ xalqlarının musiqisi» kursunu yaratmış və bu mühüm sahədə dərsliklər yazıb çap etdirmişdir. Həmçinin V.Belyayev Yaxın və Orta Şərq ölkələrinin xalq və şifahi ənənəli professional musiqisinin araşdırıcısıdır.

V.Belyayev rus və Qərb ölkələrinin görkəmli bəstəkarları S.Prokofyev, N.Myaskovski, A.Aleksandrov, S.Vasilenko, Q.Katuar, P.Xindemit haqqında ilk dəfə yazanlardandır. O eyni zamanda qədim Xorəzm və qədim rus musiqisini ilk dəfə nota yazanlardan sayılır.

Viktor Mixayloviç Belyayev 1888-ci il yanvarın 25-də (5 fevral) Uralsk (Qərbi Qazaxıstan) şəhərində anadan olmuşdur. Onun atası dini məktəbdə müəllim idi. 1906-cı ildən o, Xarkov musiqi məktəbində təhsil alır, sonra isə Peterburq Konservatoriyasına daxil olur və 1914-jü ildə oranı bitirir. Onun müəllimləri Y.Vitol, A.Kizunov, A.Lyadov kimi görkəmli musiqi xadimləri olmuşlar. Hələ tələbə ikən o, pedaqoci fəaliyyətinə başlayır, eyni zamanda musiqi tədqiqatçısı və publisisti kimi dövrü mətbuatda çıxış edir. 1911-cı ildə artıq V.Belyayevin ilk tənqidi məqaləsi çap olunur: «S.Prokofyevin fortepiano üçün pyesləri haqqında». Konservatoriyanı bitirdiyi il onun ilk kitabı – «Kratkoe izlojenie uçeniə o kontrapunkte i uçeniə o muzikalğnıx formax» işıq üzü görür.

V.Belyayevin elmi yaradıcılığının ilk dövrünə aid bir neçə məqaləsinin adını çəkək: «Fuqi N.Rimskoqo Korsakova» (Muzıka, 1914), «B.A.Laroş i N.A.Rimskiy-Korsakov» (Muzıka, 1915), «Podvijnyy kontrapunkt stroqoqo pisğma S.Ş. Taneeva» (Muzikalğnıy sovremennik, 1916) və s.

1919-ju ildə V.Belyayev 21 yaşında ikən Petroqrada (indiki Sankt-Peterburq) Konservatoriyasının musiqili-nəzəri fənlər üzrə professoru vəzifəsinə təyin edilir.

1922-ji ildə V.Belyayev Moskva şəhərinə köçür. Və bədii elmlər üzrə Dövlət Akademiyasının üzvü seçilir. 1924-1925-ji illərdə o, Moskva Konservatoriyasında nəzəri fənlərdən dərs deyir.

Bu dövrdə alimin monoqrafiyaları: «A.K.Qlazunov» (1922), «S.V.Raxmaninov. Xarakteristika tvorçestva i oçerk jizni» (1923) və i.a. çap olunur.

1924-jü ildə V.Belyayev «Muzikalğnaə kulğtura» curnalının xarici ölkələr şöbəsinin müdiri işləyir. O zamandan başlayaraq, mütəmadi olaraq onun «Muzika i revolöüiə», «Jiznğ iskusstva», «Muzika» curnallarında, habelə Londonda, Nyu-Yorkda, Praqada, Parisdə, Vyanada və b. şəhərlərdəki injəsənət curnallarında vaxtaşırı musiqinin müxtəlif problemlərinə aid məqalələr çap olunur. Bu məqalələr əsasən bəstəkar yaradıcılığı ilə bağlıdır.

Elə 1924-jü ildən başlayaraq, V.Belyayev Yaxın Şərq və Orta Asiya xalqlarının musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsi sahəsində də məqalə və kitablar çap etdirir. Bu mənada alimin musiqi folkloristikası sahəsində yazdığı və ingilis curnalı «The Sackbut»da çap olunmuş məqaləsi maraqlıdır (1924). Bundan bir il sonra «Muzika i revolöüiə» (Moskva, 1925) curnalında çap olunmuş «Turkmenskaə muzika», Nyu-Yorkda «Turkomanian Music» (1926) və V.A.Uspenski ilə müştərək yazılmış «Turkmenskaə muzika» kitabı (1928) SSRİ xalqlarının musiqisi sahəsində ilk iri həjmləli əsəridir.

SSRİ xalqlarının musiqisi sahəsində V.Belyayevin bir-birinin ardınca monoqrafik tədqiqatları yaranır.

1930-ju ildə özbək musiqisi sahəsində alimin ilk məqaləsi «Proletarskiy muzıkant» curnalında çap olunur. 1933-jü ildə isə «Muzikalğnie instrumentı Uzbekistana» tədqiqatı çap olunur. İlk dəfə bu monoqrafiyada özbək musiqi alətlərinin elmi təsnifatı verilir. Bu zəngin musiqi alətlərinin Şərq xalqlarının musiqi alətləri ilə oxşar xüsusiyyətləri də açıqlanır.

1934-jü ildə V.Belyayev məhz V.Uspenski ilə birlikdə «Turkmenskaə muzika» kitabının ikinci jildini tamamlayır. Bu jild türkmənlərin xalq musiqi sənətinin bir sıra məsələlərinə həsr olunmuşdur. Bununla yanaşı, musiqişünas-alim, türk musiqisi haqqında məqalə də çap etdirir (Sovetstkaə muzika, № 5). Məqalədə o, diatonik, xromatik (17 pilləli) və «ultraxromatik» (24 pilləli) lad sistemini tədqiq edir. Bu sistem məhz türk xalq professional musiqisində geniş yayılmışdır. Sonrakı illərdə V.Belyayev aşağıdakı əsərləri də yazır: «K voprosu obrazovaniə narodnix ladovix sistem» (1962) və «Ladovie sistemi v muzıke narodov SSSR» (1967, 1968).

30-ju illərdə V.Belyayev SSRİ xalqlarının musiqi folklorunun öyrənilməsinə, toplanıb nota yazılmasına xüsusi diqqət yetirir, onların arasında musiqi sənətinin görkəmli nümayəndələri haqqında portret-çerklər xüsusi yer tutur. Bu baxımdan «Putğ truda i gntuziazma. Muzikalğnie-

gtnoqrafiçeskie raboti V.A.Uspenskoqo» (Sovetskae muzıka, 1935), «Krupniy issledovatelğ narodnoy muzikalğnoy kulğturu» (ob A.V.Zataeviçe, «Sovetskae muzıka», 1937), «Tadjıkskae söita «Vanç» L.Knippera» (Sovetskae muzıka, 1937) əsərləri olduqja maraqlıdır.

1938-ji ildən 1940-ı ilə qədər o, Moskva Dövlət Konservatoriyasında «SSRİ xalqlarının musiqi folkloru» kursunda mühazirələr oxuyur. 1938-ji ildə isə o, SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının təftiş komissiyasının sədri seçilir. 1939-ju ildə Moskvada İnjəsənət Komitəsi tərəfindən keçirilən Birinji Ümumittifaq baxışında münisflər heyətinin üzvü olur. Xatırladaq ki, bu baxışda AZƏRBAYCAN xalq çalğı alətləri ifaçıları da mükafatlandırılmışlar.

1939-1940-ı illərdə onun «İskusstvo», «Kirqızskae narodnae muzıka», «Sovetskae muzıka» curnalları, «Smotr narodnıx instrumentov», «Kompozitori Sovetskoy Qruzii» əsərləri çap olunur. 1941-ji ildə isə «Belorusskae narodnae muzıka» kitabı işıq üzü görür. Sonunjuda müəllif bir milli mədəniyyətin çərçivəsində xalq musiqi sənətinin təhlili metodikasını bütün təfsilatı ilə işləyir.

Müharibə illərində 1941-ji ildə V.Belyayev Daşkənd şəhərinə köçür. Orada o, Özbəkistan opera Teatrındakı (1942-1943) elmi-tədqiqat laboratoriyasında elmi işçi, özbək musiqi alətlərinin rekonstruksiyası üzrə eksperimental laboratoriyasının müdiri, Özbəkistan sənətsünaslıq Elmi-tədqiqat İnstitutunun baş məsləhətçisi vəzifəsində çalışır. 1943-jü ildə SSRİ injəsənət işləri üzrə Komitənin tələbi ilə o, Moskvaya qayıdır. 1943-jü ildən 1959-ju ilə qədər Moskva Dövlət Konservatoriyasında «SSRİ xalqlarının musiqisi» kursları üzrə dərs aparır.

1944-jü ildə V.Belyayev sənətsünaslıq doktoru elmi dərəcəsi müdafiəsiz verilir. 1947-ji ildə isə professor elmi adına layiq görülür.

1946-ı ilə Moskva Konservatoriyasının 80 illiyi ilə əlaqədar V.Belyayev Qırmızı Əmək Bayrağı Ordeninə layiq görülür.

1943 və 1944-jü illərdə V.Belyayev özbək musiqi mədəniyyətinin tarixi haqqında bir sıra oçerklər yazır. Onlardan bəzilərinin adlarını göstərmək olar: «Drevneyşiy period», «Soqd, Baktriə i Xorezm v Axemedinskiy period», «Arabskoe zavoevanie Sredney Azii. Arabskae kulğtura i muzikalğnae teoriə i ix svəzi s uzbekskoy muzıkoy», «Uzbekskoe zavoevanie i muzıka uzbekskix xanstv», «Ob uçastii monqol v formirovaniı uzbekskoqo muzikalğnoqo stilə» və s.

1940-ı illərdə V.Belyayev qədim rus musiqi yazıçısı haqqında elmi işini bitirir. Bu mövzuda aşağıdakı əsərləri göstərmək olar: «Znamenniı raspev. Opıt podxoda k analizu eqo melodiçeskoqo stroeniə», «Ranee russkoe mnoqoqolosiə», «Pamətniki drevnerusskoy muzikalğnoy pisğmennosti», «Krökovoy sbornik stıxov i psalm Petrovskoy gpoxi», «Russkae srednevekovae muzıka» t. I və başqaları. Bu kimi elmi işlərdə müəllif

birsəsli, sonra isə çoxsəsli rus kilsə musiqisinə aid əsərləri təhlil edir. Belə ki, bu əsərlərdə V.Belyayev çoxsəsli rus vokal musiqisinin forma və növlərini açıqlayır, milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında rus kilsə musiqisinin rolunu və əhəmiyyətini müəyyənləşdirir.

V.Belyayev Orta əsr rus musiqisinin öyrənilməsi ilə bağlı mövzuların tədqiqinə sonrakı illərdə də tez-tez mürəjət edir. Məsələn, onun 1956-cı ildə çap etdirdiyi «Ranee russkoe mnoqoqolosie» məqaləsi, 1962-ci ildə yazdığı «Drevnerusskae muzikalğnae pisğmennostğ» elmi əsəri o dövrün sovet musiqi ijtimaiyyəti arasında yüksək qiymətləndirilir.

V.Belyayevin elmi tədqiqatlarında dahi musiqi nəzəriyyəçisi və görkəmli bəstəkarı S.İ.Taneyevin yaradıcılığının öyrənilməsi də mühüm əhəmiyyət daşıyır. Alimin S.İ.Taneyev yaradıcılığına marağı rus xalq və professional musiqisində kontrpunkt problemi ilə əlaqədar yaranmışdır. V.Belyayevin «Ob uçastii kompozitorov v dele sobiranie i izuçeniə muzikalğnoqo folğklora v tesnoy svəzi s ix tvorçeskimi ustremeniəmi» elmi işində S.İ.Taneyevin bir sıra elmi mənbələrinə mürəjət edir. V.Belyayev bu məsələnin həllini «Ranee russkoe mnoqoqolosie» (1945) adlı tədqiqatında açıqlayır. Hələ 20-ci illərin sonlarında alim S.İ.Taneyevin «Uçenie o kanone» əsərini redaktə edir, çap üçün hazırlayır. S.Taneyevlə əlaqədar V.Belyayevin başqa əsərləri də var. Bu baxımdan onun «S.İ.Taneev i muzikovedenie», «S.İ.Taneev - uçeniə», «S.İ.Taneev i narodnoe muzikalğnoe tvorçestvo», «Analiz moduləuiy v sonatax Betxovena, S.İ.Taneeva» və s. əsərləri maraqlıdır.

Keçən əsrin 50-ci illərində V.Belyayev rus musiqi folkloru haqqında əsərlər də yazır. Belə ki, 1950-ci ildə onun «Sovestkae muzika» curnalında «Russkie narodnie instrumentı» məqaləsi çap olunur. Bu məqalədə rus xalq musiqi alətləri haqqında dəyərli faktlar verilmişdir. 1956-cı ildə «Muzika Drevney Rusi» oçerkində müəllif rus musiqi folkloru sahəsində fikirlərini söyləyir.

V.Belyayevin rus xalq mahnılarının klassik məjmuələrinin hazırlanmasında və dərij olunmasında da əməyi var. O, V.Trutovskinin, D.Kaşinin, İ.Rupinin, N.Lopatinin, V.Prokuninin mahnı məjmuələrini çap etdirmişdir. Bu kimi məjmuələrə yazılmış giriş məqalələrində V.Belyayev yuxarıda adlarını çəkdiyimiz musiqi xadimlərinin rus xalq mahnılarının not yazılarının əhəmiyyətindən söz açır, şəhər və kənd rus xalq mahnılarının musiqi üslub xüsusiyyətləri xarakterizə olunur.

1959-jü ildən 1968-ci ilə, yəni ömrünün sonuna qədər V.Belyayev SSRİ Mədəniyyət Nazirliyinin nəzdindəki İnjəsənət Tarixi Elmi Tədqiqat İnstitutunda böyük elmi işçi vəzifəsində çalışmışdır. Burada o, elmi işini məhsuldar nailiyyətlərlə davam etdirmişdir. Belə ki, 60-cı illərdə V.Belyayevin yeni tədqiqatları üzə çıxır. Bu tədqiqatlar əsasən SSRİ xalqlarının və Şərq ölkələrinin musiqi folkloru sahəsində idi. V.Belyayev 1960-cı ildə «Afqanskae muzika» kitabını çap etdirir. Bu işdə bilavasitə

Əfqan xalq musiqisinin canrları, lad, melodika, ritmika və forması tədqiq olunur.

1962, 1963-jü illərdə onun Böyük Sosialist İnqilabına qədərki dövrdə «SSRİ xalqlarının musiqi tarixi öçerkləri» kitabı çap olunur. Bu öçerklərdə Orta Asiya və Zaqafqaziya xalqlarının musiqi mədəniyyəti xarakterizə edilir. Hər iki kitab Konservatoriyalar və orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün dərslikdir.

1964-cü ildə V.Belyayevin «Persidskie tesnifi» əsəri Moskvada çap olunur. Müəllif Şərq xalqlarının musiqisində kvantitativ ritmikanın təhlilini verir.

1960-cı illərdə V.Belyayev ümumi nəzəri məsələlərə həsr olunmuş əsərlərə də xüsusi diqqət yetirir. Belə ki, 1961-jü ildə o, «Naüionalğnie osobennosti pesennoy ritmiki narodov SSSR» tədqiqatını bitirir. 1967-jü ildə isə «Metodika (stixoslojenie) i ritmika v pesnəx narodov SSSR» monumental əsərini tamamlayır. Bu əsərində o, musiqidə metr və ritm haqqında elmi hərtərəfli açır.

1966-cı və 1967-jü illərdə V.Belyayev «Ladovie sistemi v muzıke narodov SSSR» tədqiqat əsərini yaradır. O, bu elmi işində ladin öyrənilməsinə aid fikirlərini yekunlaşdırır.

1967-jü ildə isə o, restavrasiya sahəsində təjribələrinə əsaslanaraq «Bilini Kirşi Danilova» elmi işini bitirir.

Onu da deyək ki, V.Belyayev P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasında və İnjəsənət Tarixi İnstitutunda işlədiyi illərdə SSRİ xalqlarının musiqisi və xalq musiqi yaradıcılığı mövzuları üzrə namizədlik və doktorluq dissertasiyalarına dəfələrlə opponent olmuşdur. O, həmçinin aspirantların periferiyadan olan müəllim və aspirantların dissertasiya işlərinə elmi rəhbər olmuşdur. Onun aspirantlarından F.Karamatovu (Özbəkistan), Q.Çumbalov, M.Əhmədova (Qazaxıstan), Yelatov (Belorusiya), İ.Travina (Rusiya), L.Aksenova (Moldaviya), B.Olzoyev (Rusiya) və b. adlarını çəkmək olar.

O da diqqətəlayiqdir ki, V.Belyayev bir neçə AZƏRBAYCAN musiqişünaslarının da elmi rəhbəri olmuşdur. Biz onların adlarını çəkirik: Bayram Hüseynli, Əminə Eldarova və Ramiz Zöhrabov. Adlarını çəkdiyimiz musiqişünaslar V.Belyayevin rəhbərliyi ilə xalq musiqimizin müxtəlif problemlərinə aid dissertasiya işlərini müdafiə edib, sənətsünaslıq namizədi alimlik dərəcəsinə layiq görülmələri.

1950-1960-jü illərdə V.Belyayev Beynəlxalq simpoziumda, konfrans və konqreslərdə musiqi folklorunun bir sıra məsələlərinə həsr olunmuş məruzələrlə çıxış etmişdir.

V.Belyayev 80 yaşında ikən dünyasını dəyişmişdir.

V.Belyayev AZƏRBAYCAN xalq və şifahi ənənəli professional musiqisi sahəsində də bir sıra uğurlu əsərlər yazmışdır. Biz onları qeyd etmək istərdik:

«Тар. К вопросу нотописания для этого инструмента» (М., 1935), «Народные музыкальные инструменты Азербайджана» (Искусство, 1938), «Азербайджанская народная песня», «В.Беляев. О музыкальном фольклоре и древней письменности», М., Советский композитор, 1971, с. 108-162, «Азербайджанская музыкальная культура» («Очерки по музыке народов СССР», II выпуск, М., Советский композитор, 1963).

ƏDƏBİYYAT:

1. Беляев В. Очерки по музыке народов СССР, II выпуск, М., Советский композитор, 1963

2. Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности», М., Советский композитор, 1971

РЕЗЮМЕ

Выдающийся русский Академик-музыкант Виктор Беляев в бывшем СССР и за его пределами широко известной личностью. Он в своих произведениях просветил русских, советских и Западно-Европейских композиторов. В то же время он своими трудами, для музыкального мира дал пользу, описывая фольклор Ближнего и Среднего Востока.

В.Беляев осветил Азербайджанские народные обычаи и профессиональную музыкальную сферу.

SUMMARY

A remarkable Russian musicologist-scientist Victor Belyayev was famous in former USSR, as well as far away from its borders. He highlighted activities of Russian, Soviet, western European composers in his works. He also contributed to musical science with valuable researches in musical folklore of Near and Middle East.

Victor Belyayev also investigated problems of Azerbaijan professional folk music from scientific-theoretic point of view.

Rəfçilər: sənətşünaslıq namizədi, professor V.Əbdülqasımov;
AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyasının müəllimi G.Quliyeva

Bəstəkar dünyası. Muz kompozitora

Ağasəlim ABDULLAYEV

*Азярбайсан Милли Консерваторийасынын до-
сенти*

TAR TƏDRİSİNİN İNKİŞAFINDA SƏİD RÜSTƏMOVUN ROLU

Səid Rüstəmov Azərbaycan musiqi incəsənətinin inkişafında silinməz iz qoymuş sənətkarlarımızdandır. Onun adı həm Azərbaycanda, həm də bir çox xarici ölkələrdə tanınmışdır. S.Rüstəmov bəstəkar, dirijor, folklorşünas, pedaqoq, ictimai musiqi xadimi kimi fəaliyyət göstərmişdir. Onun çox cəhətli yaradıcılığının yuxarıda qeyd etdiyimiz bütün sahələri bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqədə, vəhdətdə olmuş və S.Rüstəmovun sənətkar kimi yetişməsində, yüksək zirvələrə çatmasında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Belə ki, xalq çalğı alətləri orkestrində dirijor kimi fəaliyyət göstərən bəstəkarımız həm də bu orkestr üçün əsərlər bəstələmiş, eyni zamanda bir pedaqoq kimi xalq çalğı alətləri ifaçıları və dirijor kadrlarının yetişməsində böyük əmək sərf etmişdir. Onun musiqi folklorunun toplanması və nota yazılması işində xidmətləri də çox qiymətlidir. S.Rüstəmovun bu sahədə əvəzsiz xidmətləri musiqi tədrisinin genişlənməsində, pedaqoji repertuarın zənginləşməsində mühüm rol oynamışdır.

S.Rüstəmov bir bəstəkar kimi çoxcəhətli yaradıcılıq irsinə malikdir. İlk növbədə o, mahnı bəstəkarı kimi şöhrət qazanmışdır. Onun rəngarəng mövzulu mahnıları bütün dövrlərdə aktual olduğu üçün dinləyicilər tərəfindən sevilir. «Oxu tar!» «Hardasan?» «Getmə, getmə», «Gəlmədin», «Bənövşə», «Alagöz» və s. lirik, ürəyəyatımlı mahnıları indi də müğənnilərin repertuarının bəzəyi sayılır.

Eyni zamanda S.Rüstəmov üç musiqili komediyanın «Beş manatlıq gəlin», «Durna», «Rəisin arvadı», həmçinin teatr tamaşalarına yazılmış bir çox musiqinin də müəllifidir.

O cümlədən S.Rüstəmov musiqi ictimai xadimi kimi ölkəmizin mədəni həyatında yaxından iştirak etmişdir. O, Üzeyir Hacıbəylinin vəfatından sonra 1949-cu ildən 1953-cü ilə kimi Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı İdarə Heyətinin sədri seçilib. Onun bu quruma rəhbərlik etdiyi illər ərzində Respublikamızda müxtəlif plenumlar, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərindən ibarət baxışlar, konsertlər keçirilmişdir. Bu fikri Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının bülletenləri təsdiqləyir: «1945-1954-cü illəri əhatə edən bu dövrü ümumiləşdirərkən qeyd etmək lazımdır ki, simfonik musiqi sahəsində ən böyük nailiyyətlər 50-ci illərdə yaranan əsərlərlə qazanılıb.» [2,23]

S.Rüstəmov eyni zamanda Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında uzun illər pedaqoq kimi fəaliyyət göstərmiş, tar ixtisası üzrə dərslər aparmış, bu sahədə çox saylı musiqiçilər nəslə yetişdirmişdir.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında S.Rüstəmovun xidmətləri böyükdür. O, 1938-ci ildə Respublikanın əməkdar incəsənət xadimi, 1957-ci ildə isə xalq artisti fəxri adına layiq görülmüşdür.

Səid Rüstəmovun musiqi sənətinə gəlməsində və hərtərəfli inkişaf etmiş musiqiçi kimi yetişməsində dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin böyük rolu olmuşdur. S.Rüstəmovun istedadını yüksək qiymətləndirən bəstəkar tezliklə onu özünün ən yaxın köməkçisi və silahdaşı kimi görür.

Bildiyimiz kimi, Ü.Hacıbəyli 1922-ci ildə orta ixtisas musiqi məktəbi (Türk musiqi texnikumu) açır. Bu məktəbdə o, xalq çalğı alətlərində muğamın tədrisi ilə yanaşı, şagirdlərə xüsusi not savadı öyrədirdi.

Ü.Hacıbəylinin musiqi təhsilinə gətirdiyi yeniliyi S.Rüstəmov dəstəkləyir, onun yaxın köməkçilərindən birinə çevrilir. O, musiqi texnikumunda oxumaqla yanaşı, 1925-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdindəki “Xalq çalğı alətləri” şöbəsində pedaqoji fəaliyyətə başlayır. S.Rüstəmovun tələbələrindən Ağabacı Rzayevanı, Hacı Xanməmmədovu, Əhsən Dadaşovu və başqalarını göstərmək olar.

Həmin vaxtdan başlayaraq, S.Rüstəmov müəllimliklə yanaşı, musiqi tədrisi üçün vacib olan dərslik və dərs vəsaitlərinin yazılması, eyni zamanda, rus müəlliflərinin musiqi üzrə dərsliklərinin Azərbaycan dilinə tərcüməsi ilə məşğul olur.

1931-ci ildə S.Rüstəmov A.Zeynallı, Ə.Həsənov və F.Əfəndiyevlə birgə «Not savadı» dərsliyini tərtib edir. Bununla yanaşı, bəstəkar Konyusun musiqi nəzəriyyəsinə aid kitabını, 1954-cü ildə isə Rimski-Korsakovun «Harmoniya üzrə dərsliyini» Azərbaycan dilinə tərcümə etmişdir.

Qədim milli alətlərimizdən olan tar üçün S.Rüstəmov 1935-ci ildə «Tar məktəbi» adlı dərsliyini nəşr etdirir. Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycanda bu vaxta qədər belə tədris vəsaiti yazılmamışdı. S.Rüstəmov tar üçün ilk dərsliyin müəllifi kimi tarixə düşmüşdür. Bu kitab tarın tədrisi üçün hələlik ən vacib dərs, əvəzsiz vəsait hesab olunur.

Tar aləti üçün bir sıra əsərlər yazan görkəmli tarzən Adil Gərayın «Görkəmli musiqi xadimi» adlı məqaləsində deyilir: «Səid Rüstəmovun yaratdığı «Tar məktəbi» kitabı gənclərin musiqi təhsilində böyük əhəmiyyətə malik idi. 1935-ci ildə çapdan çıxmış bu kitabdan indi də gənc musiqiçilər istifadə edirlər. Bu kitab gənclərdə tərta çalma qabiliyyətini artırır və onlara not savadı verir. Hazırda «Tar məktəbi» kitabından qardaş respublikalarda da istifadə edilir». [1]

«Tar məktəbi» dərsliyi dəfələrlə nəşr olunmuşdur. (1935, 1948, 1960, 1966, 1974, 1979, 1985-ci illərdə, sonuncu nəşri isə 1994-ci ildə latın əlifbası ilə dərc olunmuşdur). Bu dərslik gələcəkdə tar aləti üçün həm kiçik, həm də iri həcmli əsərlərin yaranmasında bir vasitə idi.

Görkəmli bəstəkarımız Ü.Hacıbəyli «Tar məktəbi»ni yüksək qiymətləndirərək yazmışdır: «...Dövlət Konservatoriyasının və xüsusən Azərbaycan musiqisi elmi-tədqiqat Kabinetinin son illərdəki ciddi fəaliyyətləri nəticəsində, tarda mahnıların ifasını notlu sistemə salmaq, tar üçün məktəb yazmaq və beləliklə, tar çalğıçlarına mədəni musiqi tərbiyəsi verə bilmək imkanı əldə edilmişdir. Bu sahədə birinci addım Dövlət Konservatoriyasının yetişdirdiyi Səid Rüstəmov tərəfindən atılmışdır...» [3, 57]

«Tar məktəbi» dərsliyinin birinci nəşri üç hissədən ibarətdir: I hissədə tar ilə ümumi tanışlıq, tarın tutulma qaydaları, sağ və sol əlin funksiyaları, əllərin düzgün qaydası, mizrabın tutulma qaydası şəkillər vasitəsilə göstərilir, tarın köklənməsi notlar vasitəsilə göstərilir, musiqi istilahlarının lüğəti mənası və not materialları verilir. Müxtəlif məşğələlər – boş simlərdə üst və alt mizrablarla, müxtəlif uzunluqda olan notlarla tremolo etmək vərdişləri öyrədilir.

II hissədə bəstəkar hər bir pozisiyaya aid məşğələlər və müxtəlif melodiya təqdim edir.

III hissədə Azərbaycan xalq musiqisinin nümunələrindən-mahnı, rəqs və rənglərdən, həmçinin Azərbaycan və xarici bəstəkarların əsərlərindən istifadə edilmişdir. Buraya Ü.Hacıbəylinin «Mazut», «Komsomolçu qız», A.Zeynallının «Ölkəm» əsərləri kimi musiqi nümunələri daxil edilmişdir.

S.Rüstəmov «Tar məktəbi» dərsliyinin ilk nəşrində bu alət üçün bir sıra etüdlər də çap etdirmişdir. Bunlardan «Mahur» və «Çahargah» adlı etüdləri xüsusilə diqqətəlayiqdir.

«Hər iki etüdün ifaçının texniki vərdişlərinin artırılması baxımından spesifik cəhətləri vardır. Əgər «Çahargah» etüdündə məqsəd tarzənin zəng simlərlə işləmə bacarığını inkişaf etdirməkdirsə, «Mahur» etüdündə isə əsas məqsədlərdən biri ifaçıda sağ və sol əlin texniki qabiliyyətinin inkişafını bərabər səviyyədə tənzimləməkdir». [3, 12]

«Tar məktəbi» kitabı birinci nəşrindən sonra hər yerdə müvəffəqiyyət qazandığına, satılıb qurtardığına və dərsliyə tələbat artdığına görə, tezliklə ikinci dəfə çap olundu. Müəllif burada verilmiş materialı daha da təkmilləşdirdi və genişləndirdi, kitaba texniki və bədii cəhətdən daha faydalı və maraqlı nümunələr daxil etdi. S.Rüstəmov özünün orijinal əsərləri ilə yanaşı, Azərbaycan bəstəkarlarının və müasir sovet musiqisinin ən yaxşı nümunələrini də kitaba əlavə etdi.

Sonrakı nəşrlərdə rus və Qərbi Avropa bəstəkarlarının əsərləri, qammalar daxil edilmişdir.

«Tar məktəbi» dərsliyinin bir neçə dəfə nəşr olunması onun yararlı və sabit vəsait olduğunu göstərir. Bu kitab tar tədrisinin sistem halına salınmasında böyük rol oynamış və gələcəkdə peşəkar səviyyəli ifaçıların inkişafına kömək etmişdir.

S.Rüstəmov tar üçün bir neçə not kitablarının da müəllifidir. O, hələ 1950-ci ildə «Tar üçün etüdlər» kitabını yazmışdır. Bundan başqa bəstəkarın

«Melodik etüdləri»ni də qeyd etməliyik. «Melodik etüdlər» həm tar, həm də kamança aləti üçün ayrılıqda yazılmış vəsaitdir.

«Tar üçün melodik etüdlər» kitabı iki dəfə nəşr olunmuşdur. Birinci nəşrinin redaktəsi görkəmli bəstəkarımız Fikrət Əmirova məxsusdur. İkinci nəşri 1976-cı ildə çapdan çıxmışdır. Redaktoru professor, sənətsünaslıq namizədi Oqtay Quliyevdir.

S. Rüstəmovun həyat və yaradıcılıq yolunun böyük bir hissəsi Xalq çalğı Alətləri Orkestrinin fəaliyyəti ilə bağlı olmuşdur.

1931-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə Azərbaycanda ilk notlu Xalq çalğı alətləri orkestri yaranır. Səid Rüstəmov orkestrin konsertmeysteri, həmçinin Ü.Hacıbəylinin bir dirijor kimi köməkçisi vəzifəsinə təyin olunur.

Azərbaycanda milli musiqinin mövcudluğunun, milli musiqi alətlərində dünya musiqi mədəniyyəti nümunələrinin ifasının mümkünlüyünün inkar edildiyi bir şəraitdə belə bir orkestr yaratmaq Ü.Hacıbəyli ilə S.Rüstəmov üçün böyük hünər idi. Bütün çətinliklərə baxmayaraq, 22 nəfərdən ibarət olan orkestr öz işini layiqincə davam etdirdi. Orkestrə – tar, kamança, balaban, dəf və nağara alətləri daxil idi. Dörd il keçdikdən sonra, yəni 1935-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli orkestrə rəhbərliyi Səid Rüstəmovla həvalə etdi. Motsart, Şubert, Şopen, Mendelson, Qlinka, Çaykovski kimi bəstəkarların əsərlərinin orkestr üçün işləmələri ilə yanaşı, Ü.Hacıbəylinin, M.Maqomayevin, Z.Hacıbəylinin, S.Rüstəmovun orijinal əsərləri, Azərbaycan xalq mahnı və rəqsləri də orkestr üçün işlənilərək ifa olunurdu.

Bəstəkarın 1967-ci ildə yazdığı “Tar və XÇA orkestri üçün Konsert”i xüsusi qeyd olunmalıdır. Doğrudur, buna qədər Azərbaycan musiqisində artıq Hacı Xanməmmədovun tar və simfonik orkestr üçün ilk iki konserti yaranmışdı. Lakin S.Rüstəmovun konserti isə məhz tar və xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələnmiş ilk konsert idi.

S.Rüstəmovun tar konserti klassik ənənələr əsasında bəstələnmişdir. Üç hissədən ibarətdir. Konsertin hər üç hissəsi geniş və ahəngli melodiyalara, rəngarəng ritmik xüsusiyyətlərə, zəngin lad kökünə malikdir. S.Rüstəmov əsərin solo partiyasında alətin bütün registr gözəlliklərini, texniki imkanlarını qabarıq şəkildə təcəssüm etdirmişdir. Əsər yarandığı vaxtdan bu günə qədər orta və ali ixtisas musiqi məktəblərinin dərslər proqramına daxil edilmişdir. Birinci hissə sonata formasındadır. Bəstəkar burada müxtəlif – təntənəli, mülayim, səmimi, əzəmətli xarakterli obrazların yaradılması üçün musiqi dilində əsas Azərbaycan ladlarına əsaslanır. Əsər «Şur» ladinin intonasionaları ruhunda səslənən kiçik girişlə başlayır. Konsert janrı üçün ənənəvi olan I hissənin kodensiyası isə «Çahargah» muğamının melodik ifadələri üzərində qurulmuşdur.

Konsertin ikinci hissəsi lirik xarakterli musiqisi ilə fərqlənir və xalq mahnıları ruhundadır. Melodiya əsasən «Şüştər», «Bayatı-Şiraz», «Şur» muğamlarının Lad-intonasionalarına əsaslanır.

Konsertin üçüncü hissəsi coşğun xarakter daşıyır. Burada bəstəkar aşıq musiqisi elementlərindən çox istifadə etmişdir. Rondo formasında yazılmış

bu hissədə «Rast» və «Segah» muğamlarının lad-intonasiyalarına əsaslanan gümrah, oynaq melodiyalar bir-birini əvəz edir.

S.Rüstəmovun tar konserti lazımlı tədris vəsaiti kimi əhəmiyyətlidir. Tar alətinin və orkestrin bədii-texniki imkanlarını gözəl bilən S.Rüstəmov maraqlı orkestrləşdirmə xüsusiyyətlərini üzə çıxarmışdır. S.Rüstəmovun tar konserti bu günə qədər ifaçıların konsert və tədris repertuarında layiqli yer tutmuşdur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Adil Gəray. Görkəmli musiqi xadimi. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 1957, 19 may
2. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı. B., Səda 1996
3. Hacıbəyli Ü. Əsərləri. II cild. Azərbaycan EA nəşri. Bakı, 1995

РЕЗЮМЕ

Саид Рустамов внес особый вклад в развитие музыкальной культуры Азербайджана. Он был композитором, дирижером, фолклористом, педагогом, общественным деятелем.

В основном он был композитором –песенником, но наряду с этим он был автором различных учебников. Среди этих книг особенно хочется отметить учебники для тара.

Учебник «Школа для Тара» является первым учебником в этой области и был напечатан в 1935 году. Учитывая большую потребность в этом учебнике, он неоднократно перепечатывался с некоторыми дополнениями.

Саид Рустамов является автором многих книг. Одним из них является «Мелодические этюды для тара».

Саид Рустамов в 1967 сочинил концерт для тара с оркестром народных инструментов. Этот концерт входит в программу подготовки музыкальных кадров и до сих пор играет большую роль в этом.

SUMMARY

Said Rustamov had great service in the development of musical culture of Azerbaijan. His occupations were composer, conductor, specialist in folk-lore, pedagogue, social musical worker.

Though he was known as composer, he also was author of different textbooks. The textbooks written for tar should be specially stressed among them.

The textbook “Tar school” is his first work in this field. First time it was published in 1935. From the first publication, based upon demands to this textbook author adding few things, published it several times.

Said Rustamov also wrote several music books for tar. “Melodic etudes for tar” could be an example of it.

Concert for orchestra of folk musical instruments with tar, written in 1967, is the first example of his work in this field. Moreover, this concert is used in education program for musical specialists and plays great role in their training.

Rəyçilər: əməkdar müəllim, sənətşünaslıq namizədi A.Nəjəfzadə; sənətşünaslıq namizədi, professor M.Quliyev

*AZƏRBAYCAN muğamları və təbabət. Azerbaijan mugam's and
medicine*

Rafiq TAHMAZOV

Azerbaijan Medical University

Azerbaijan Institute of Improvements doctors after A. Aliyev.

Rishad TAHMAZOV

**NEW EXPRESSIVE-DIAGNOSTIC METHOD
IN ORIENTAL MEDICINE**

ABSTRACT

At the ancient times there existed a method to treat the patients by sounding certain notes of pentatonics according to " 5 first elements " (tree, fire, earth, metal, water). Later astronomer Kepler has written « heavenly music » - the melodies corresponding influence on the person of the sun, moon, planets of solar system. Their tonality completely corresponded to ancient eastern representations about conformity of planets, musical notes and the main organs of human. In the presented work it is offered for the first time to use ancient Azerbaijan music–mugam as express-method of acupunctural diagnostics. The maximal sensitivity of meridians (channels) of a human body to the certain sounds of a heard range of a various tonality is established.

At the present time acupunctural diagnostics (diagnostics through auricular and corporal points of acupuncture, pulse, iridodiagnostics etc.) draws steadfast attention of researchers and specialists on traditional (eastern) medicine. This is related with the necessity of operative control over individuals involved in certain type of activity (operators, dispatchers, sportsmen), and also for screening at mass inspections on manufacture, at schools, etc. At the same time the increase in experts on traditional medicine and transfer of their majority from prescribed choice of acupunctural points to classical, based on is systemic-organic concepts of Chinese acupuncture therapies, causes significant interest to the given problem.

Even among specialists the attitude towards acupunctural diagnostics is not the same. Some are skeptical towards identification of a pathology in this manner, others make it absolute and think that it can almost completely replace long, complex, and at times unsafe western (European) diagnostic

complex. Probably serious studies, solid practice, based on large number of observations, critical evaluation and comparing informative value of each type will help to identify place of acupunctural diagnostics in the general scheme of patient inspections.[3]

It is known that the difference in identifying diseases between eastern (acupunctural) diagnostics and western (European) system is in different ideologies of approaching the evaluation of patient condition. Western medical school is mainly based on etiological system of disease qualification. Oriental (traditional)- is based on organism-organ, syndromologic principle . Here, there is an opportunity to estimate a pathology of an organism as a whole, to reveal the part most damaged by a pathology in complex of inter-organ mutual relations and "interest" of other systems, involved in disease process. All this enables to treat the concrete patient (instead of illness), i.e. as much as possible to individualize therapy [2]. If from these positions to consider acupunctural diagnostics, as it is in system of concepts and categories of acupuncture, it is a part (tool) within the limits of the given system and is adapted to it. [7] However many doctors, using acupunctural diagnostics, wish to establish western etiological diagnosis. As a rule, such direct transfer appears unauthorized and does not give desirable results, leading to disappointment or even to full denying of advantage acupunctural diagnostics.

Analysis of the accessible literature gives the basis to consider diagnostics, that use as acupunctural diagnostics of sounds of a heard range of a various tonality has not been carried out.

Today acupunctural diagnostics being used is mainly done with the help of Akabane test, palpation of main acupunctural points, auricular diagnostics, pulse diagnostics and others. Among variety of the offered methods acupunctural diagnostics causes an interest, opportunity to use sounds of a heard range of a various tonality, in particular ancient Azerbaijan music-mugam.[5]

As is known, music has been used for treatment since the ancient times. And it was considered that music has a psychological, as well as the general physical impact on a person. Music of a major tonality tones up, raises and can over-stimulate a person (reaction of type yang), a minor tonality — calms, generates grief and even melancholy (reactions of type yin).

All this is carried out through an acoustic analyzer. The basic feature of musicians of the antiquity, especially east, — is the cosmological understanding of music, linking of musical laws with cosmological. A person, as well as everything in the Universe, is an element, a chord of the Great Symphony. Points of the Chinese meridians are notes of a uniform scale. There are ancient data in the eastern literature, testifying about similarity of medical effect at influence on the certain antique points and listening of musical

sounds of a different tonality [6]. Five musical tones on the Chinese pentagram correspond to five first-elements [4]

The maximal sensitivity channel of a body sound fluctuations of notes of musical scale according to principles U-SIN

Preliminary elements	Channels	Notes		
		China	International	Mugam
Tree	Liv, GB (Liver, gall-bladder)	Tziao	Fa-diez	Bayati-Shiraz
Fire	H, SI, SJ, P (heart, small intestine, pericardium)	Cji	Lya	Bayati-Gadjar
The Earth	Sp, St (spleen, stomach)	Gunn	Re	Bayati-Turk
Metal	Lu, LI (lung, large intestine)	Shan	Mi	Ushshag
Water	K, UB (kidney, urinary bladder)	Yuy	Si	Chaargah

It should be noted that more than 700 years back Azerbaijan scientist Safiaddin Urmavi, who is considered the father of mugam, has created treatises about the theory of music: « Message to Sharafaddin » « the Book of musical tonalities ». A century later his work was continued by Abdul-Kadir Maragi, Great Turkish encyclopedia Abu Nasr Al-Farabi (873-950 years) in « to the Big book about music » notes: « Music promotes good mood, moral education, Emotional stability and It is useful for spiritual development and physical health, for when the body falls ill, the soul withers also, Good music curing soul returns health to a body, » [1]

In the beginning of 1996 we had developed the express-method of acupuncture diagnostics. Sounds of basic octave (varieties of Azerbaijan mugam) were taken for a basis. It is necessary to note that in many countries of the world genre-compository parallels of azerbaijan mugam are available. In Arabian world-to makam, nuba, in Turkey- makam, in India-raga, in Uzbekistan-shashmakon etc.

Patient was offered to hear for three minutes fragments from the named mughams and to name the most liked musical fragment. The musical test was done with participating 127 persons of various nationalities with diseases of cardiovascular system, bronchi and lung apparatus, gastro-intestinal tract, urinogenital system.

Obtained data have practically coincided with the data of acupuncture diagnostics (computer pulse and auricular diagnostics). It is noted that for pathologies in meridians of liver and gastric bubble of patients named fragments of BAYATISHIRAZ, kidneys and a bladder — CHAARGAX, cardiovascular system — BAYATIGAJAR, bronchi and lung systems — USHSHAG, pancreas and spleens — BAYATIE TURK. All of the patients included in research,

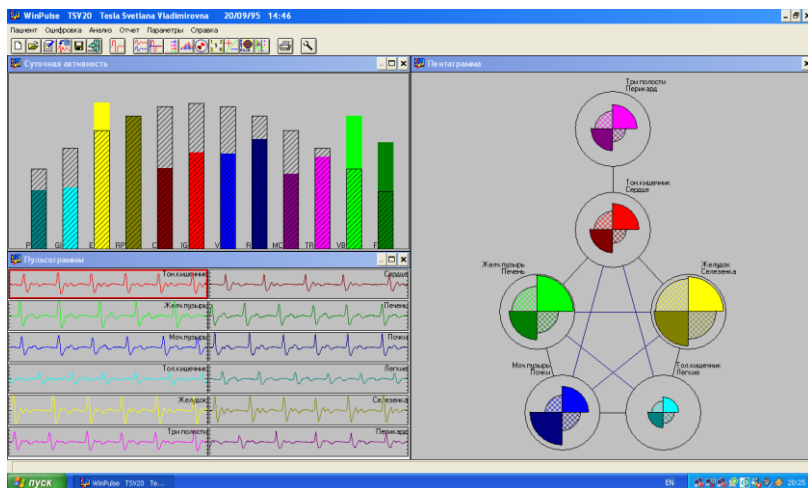
were inspected with the methods of modern medicine (clinical-biochemical analysis of blood, ultrasonic, roentgen, an electrocardiogram, computer tomography etc.). On the presented slide № 3, patient N underwent computer pulse diagnostics, which revealed serious functional changes in the meridian of the gall bladder. While listening to fragments of mugam the investigated patient chose BAYATISHIRAZ. Carried out ultrasonic research has revealed calculous cholecystitis (concrement of 1,2 sm in size) for this patient.

Thus, carried out research confirms opinion of doctors of the ancient East on conformity of the certain notes pentotomics « five first-elements ».

The offered method can be used as express-diagnostics of a pathology of meridians and is recommended to the doctors using methods of resonance therapy (musical and sound therapy)

Literature.

1. Alakbarov Farid. 2003.Music therapy.What Doctors Knew Centuries Ago. Azerbaijan International Magazine, 11.3, p.60
2. Choain J. La " Vole Rationale" (Тao) de la Medicine Chinoise. Lille, 1957.
3. *Возралик М.В., Развозова Е.П., Возралик В.М.* Пунктурная звукотерапия в клинике внутренних болезней // Журн. восточной медицины. — 1996. — № 3. — С. 88—93.
4. *Нгуен Ван Нгу.* Патогенез заболеваний. Диагностика и лечение методом традиционной гитайской медицины. — М., 1992.
5. *Р,Ф,Тахмазов* Теоретические и практические основы современной Восточной медицины Баку, 2000
6. *Священные книги Древнего Востока.* Нэй-Цзин. Су-Вэнь. Кемерово, 1994.
7. *Чжуд-ши* Трактат индотибетской медицины Новосибирск Наука 1985



ХИЦЛАСЯ

Азярбайжан муьамлары иля хястяликлярин диагностикасы тибб тарихиндя илк дяфядир ки, арашдырылыр.

РЕЗЮМЕ

Первый раз в истории медицины исследовалась диагностика болезней с помощью Азербайджанских мугамов.

Rəyçilər: Türkiyə Cumhuriyyəti Konya Səlcuq Universiteti Tibb fakültəsinin professorları Emrah Qurd, Burhan Ağgün

Alətsünaslıq

Səadət ABDULLAYEVA,
sənətsünaslıq doktoru, professor

**AZƏRBAYCAN MUSIQI İFAÇILIĞI
TƏSVİRİ SƏNƏTDƏ**

Azərbaycan ifaçılığında xanəndələr, müğənnilər və çalğıçılar milli musiqimizin inkişafında misilsiz xidmətləri olmuşdur. Onlar musiqimizi dünya miqyasına çıxarmışlar. Tarixən Azərbaycanda çoxlu sayda ustad sənətkarlar olmuşdur.

Muğam sənətinin çiçəklənmə dövrünün başlanğıcında (XIX əsrin ikinci yarısı, XX əsrin əvvəlləri) Azərbaycanda mahir xanəndə və çalğıçılar yetişmişdir. Onların adları ölkəmizdən çox uzaqlarda belə məşhur olmuşdur. İndi də Azərbaycan xalq musiqisinin bütün incəliklərini dinləyicilərə çatdıran istedadlı sənətçilərimiz az deyildir.

Bu bir həqiqətdir ki, muğamı yaşadan *xanəndələrdir*. Onlar öyrəndiklərini nəsil-dən-nəslə ötürərək onu yaşatmışlar. Ustad xanəndələr isə özlərinin muğam-ifaçılıq məktəbini yaratmışlar. Azərbaycanda xanəndəlik sənətinin geniş inkişafı ilk Şərqi operası – "Leyli və Məcnun"u səhnəyə gətirmişdir.

Xanəndəlik sənəti Azərbaycanda müstəqil incəsənət növüdür. Bu sənətə yiyələnmək üçün bir sıra tələblərə cavab vermək lazımdır. Ən əvvəl, məlahətli, cazibədar, güclü, 2-2,5 oktava həcmində səsə, aydın və səlis tələffüzə, diksiyaya malik olmalısən. Sözü həm bəmdə, həm də zildə dinləyiciyə düzgün, sərrast çatdırmalısan. Bu vaxt səs, söz və ifa vəhdət təşkil etməlidir. Xanəndə geniş yaradıcılıq fantaziyasına və mahir improvizasiya qabiliyyətinə malik olmalıdır. Melodik bəzəklər, dinamik naxışlar, rəngarəng xırdalıqlar etməli, bir neçə forma və pillədə həm incə, həm də sürəkli, coşqun və şaqraq zəngülələr vurmalıdır. Muğamı ürəklə və ruhla oxumalıdır. Dəqiq ritmə və mahir qaval çalma qabiliyyətinə malik olmalı, poeziyanı, xüsusən, şeirin məzmununu, sözlərini bəhrlərə düzgün bölünməsi üçün qəzəl janrının əruz vəznini, musiqi nəzəriyyəsinin xüsusiyyətlərini (lad, modulyasiya formaları), xalq musiqisinin incəliklərini, muğamların emosional təsir vasitələrini bilməlidir. Ürəklərə yol tapmaq üçün onda təbiilik, səmimilik olmalıdır. O, muğamın bütövlüyünü qorumalıdır.



Eldar Mikayilzadə. İki zirvə.

qulağa yaxın tutur. Bu vaxt qaval özünəməxsus rezonator rolunu oynayır.

Təsviri sənət ustaları xanəndə obrazını yaradanda bütün bu cəhətləri nəzərə almışlar. Xanəndə orta əsr miniatüründə də böyük yer almışdır. Müasir xanəndədən fərqli olaraq o, qaval əvəzinə sağanağı boyu lövhəciklər yerləşən dəfi qulağına yaxınlaşdıraraq oxuyur və ya sol əllə dəri üzərinə çirtmə vurur, gah da onu yuxarıya qaldıraraq, zil səslə oxuyur. Adətən xanəndəni dövrümüzədən fərqli olaraq udçu müşayiət edir.

Müasir boyakarlıqda öz sənətləri ilə ad-san qazanan Xan Şuşinski və Sara Qədimova kimi xanəndələrin portretləri (rəs. Odtəkin Ağababəyev, Böyükəğa Mirzəzadə) böyük maraq doğurur.

Muğama yeni həyat verən, xalq artisti, YUNESKO-nun laureatı Alim Qasimov özünəməxsus improvizasiyaları ilə onu dünyaya çıxardaraq, hər yerdə sevdirmişdir. Necə deyirlər, əgər Bəhram Mansurov muğamları tarda ifa etməklə tanıtmışsa, Alim Qasimov bunu səslə etmişdir. Musiqidən yayınmamaq üçün xalça üstündə bardaş qurub ekstaz halına düşən xanəndə dinləyicini də öz dünyasına apara bilir. O, hətta rok-musiqiçilərin müşayiəti ilə oxumuşdur. “İpək yolu” festivalı çərçivəsində dünya şöhrətli violonçelçi Yo-Yo Ma-nın dünya turunda səslənmiş Firəngiz Əlizadənin XIV əsrin sufi şairi Nəsiminin sözlərinə əsasən bəstələdiyi “Dərviş” əsərində Dərviş rolunda çıxış etmişdir.



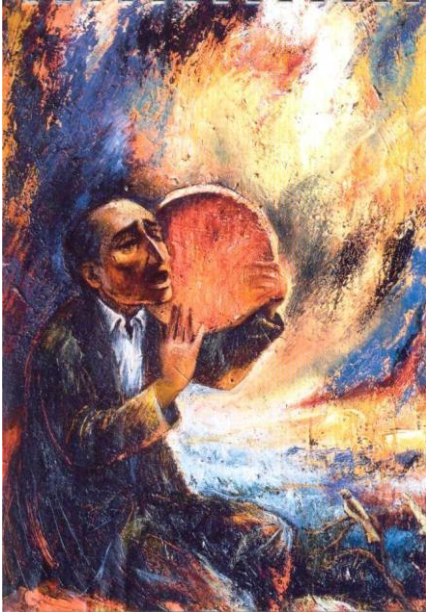
Akif Əsgərov. Muğam.



Qüdrət Məmmədov. Qarabağ bülbülləri.

çaçı (Rauf İsmayılov) ilə üz bəzən oturan aşıq oğlan muğamın ecazkar təsiri ilə yanındakı sevgilisinə əhd-peyman bağlayır. Tabloda xanəndə sol əlini qulağına tutaraq, sağ əlini bir qədər yuxarı qaldıraraq muğamın oyatdığı duyğuları dinləyicilərə çatdırır. Xanəndənin qarşısında yerdə təsnif və zərbi-muğamların ifasında istifadə olunan iki qaval qoyulmuşdur.

“Qarabağ bülbülləri” tablosunda üç gənc müğənninin əllərində qaval tarzən və kamançaçalanın müşayiəti ilə “Qarabağ şikəstəsi”ni böyük ehtirarla unison ifa edir. Bu vaxt onların dərin guşələrinə qapanmaları çox gözəl əks olunmuşdur. Mərkəzdəki xanəndə-oğlan qavalın kənarına hər iki əlin barmaqları ilə vurur. Qavalların şəffaf dəri üzərində tarın qol hissəsinin, kamançanın kaman tutan əli sezilir.



**İsmayıl İsmayılov.
Qarabağ şikəstəsi.**

Bir sıra tablolarla xanəndə qadın əlvan boyalarla verilmişdir (Əşrəf Heybətov, Namiq Məmmədov). Heykəltəraşlar tərəfindən canlandırılan qavaldan ayrılmayan xanəndə obrazı (Sahib Quliyev, Akif Əsgərov) qürurluğu ilə seçilir.

Məşhur xanəndə Qədir Rüstəmovun özünə məxsus tərzdə oxuduğu “Qarabağ şikəstəsi”nə aludə olan rəssamın eyni adlı rəsmi çox təsiredicidir.

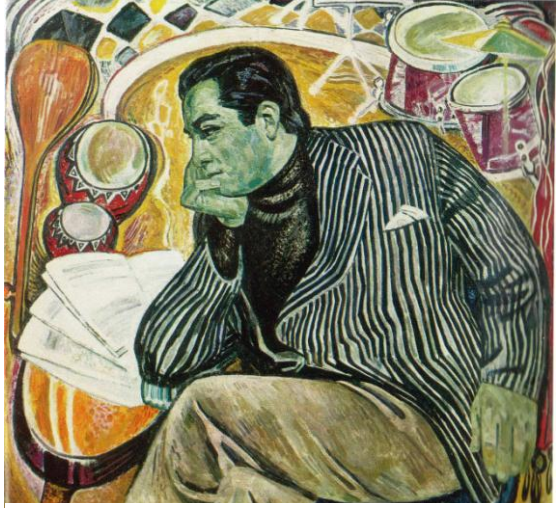
Muğam mövzusunə qrafik sənət növü olan plakatda da rast gəlinir. Məsələn, bir plakatda (Adil Elçin) Xan Şuşinski əlində qaval repertuarına daxil olan mahnının sözlərini (“Dedim vermərəm, vermərəm”...) oxuyaraq, bədnam qonşularımızın zəbt etdikləri Şuşanın hökmən qaytarılmasına işarə edir.

Xalq rəssamı Toğrul Nərimanbəyovun məşhur “Muğam” tablosunu nəzərə alaraq onun şarji xanəndə şəkilində işlənmişdir (Həsən Haqverdiyev).

Azərbaycan folklor musiqisində xalq mahnıları zənginliyi, rəngarəngliyi və sayının çoxluğuna görə xüsusi yer tutur. Çünki, bir-biri ilə vəhdət təşkil edən söz və musiqi ilə ürəkdən keçən istək-arzuları, əhval-ruhiyyəni daha yaxşı tərənnüm etmək mümkündür. Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli el mahnılarını musiqi sərvəti və mənbəyi saymışdır.

Dünya şöhrətli müğənni Rəşid Behbudovun xalq musiqisinə bağlılığı rəssam (Asəf Cəfərov) onun ətrafında tar, saz, iri və kiçik nağaranı (kos-nağara və bala-kos) yerləşdirməsi ilə göstərmişdir. Onun “Azərbaycan, Azərbaycan” sözlərini səsləndirərək bütün dünyaya çar çəkməsi anı ona həsr olunmuş heykəldə (Cümşüd İbrahimli) də olduqca canlı verilmişdir.

Xalq və şifahi ənənəli professional musiqinin inkişafı bilavasitə *çalğıcı*-



Asəf Cəfərov. SSRİ xalq artisti Rəşid Behbudovun portreti.



Mirzə Əli. Xosrov Barbədin musiqisini dinlərkən (fragment)

larla bağlı olmuşdur.

Təsviri sənət növlərində müxtəlif dövrlərdə yaşayan məşhur çalğıcıların surətləri canlandırılmışdır. Məsələn, udda gözəl çalğısı ilə ad qazanan, Sasani sarayında fəaliyyət göstərən Barbədin surəti Mirzə Əlinin çəkdiyi miniatürdə mərkəzi fiqurlardan biridir.

Müğənniliyi və çəngdə gözəl çalğısı ilə ad çıxarmış şairə Məhsəti Gəncəvinin surəti qrafik şəkildə udla verilmişdir.

Klassik Şərq musiqisi nəzəriyyəsinin banilərindən biri, “elm və əməl kişisi” Səfiəddin Urməvi (1216-1294) həm də dövrün tanınmış xəttatı, bəstəkarı və udda ən mahir ifaçılarından idi. İlk dəfə Şərq musiqisində 17 pillənin olmasını göstərmiş, ayrı-ayrı səsləri ifadə edən, hərflərdən təşkil olan not sistemi yaratmışdır.

S.Urməvinin portreti bədii xalçada (Lətif Kərimov) əks olunmuşdur. Xalçada arxa tərəfdə onun icad etdiyi qanuna bənzər nüzhə və müğni alətlərinin təsvirləri də verilmişdir. Nüzhə çəng və qanunun quruluşu əsasında hazırlanmışdı. Dördbucaq şəkilli alət 81 simə malik idi. 39 simli müğni rübab və nüzhənin quruluşunu özündə birləşdirirdi.

Yaxın Şərqdə “ustadı səlis” (üçüncü ustad, Əbu Əli Sina və Fərabidən sonra) kimi tanınan Əbdülqadir Maraği musiqişünaslığa aid bir sıra əsərləri ilə şöhrət qazanmaqla yanaşı, həm də xəttat, şair, xanəndə və bir-çox musiqi alətlərində, o cümlədən, udda mahir çalğıcı kimi də məşhur idi. Ramandan ayının hər gününə həsr etdiyi “Sinövbət” (30 nəğmə) bəstələmişdir. Udun çanağına daxili tərəfdən şüşə tozu yapışdırmaqla alətin səsinin incəlməsinə nail olmuşdur.

“Azərbaycan – qədim mədəniyyət diyarıdır” seriyasına daxil olan plakatlarda (Elmira Şahtaxtinskaya) orta əsr musiqişünaslığının inkişafında misilsiz rol oynayan adları çəkilən şəxslərin surətləri verilmişdir.

Qacar üslubu ilə işlənən tabloda (Əbülqasım Təbrizi) Mirzə Sadıq Əsəd oğlunun təkmilləşdirdiyi tardan əvvəl səsləndirilən növü əks olunmuşdur. O çanağının böyüklüyü ilə seçilir. Üz dərisinin üzərində xərəkdən qola doğru 12 rezonator dəliyi - səslilik açılmışdır. Başqa tablosunda qavalı çiyninə söykəyərək, əl və barmaqlarla dəri üzərinə vuran qız təsvir olunmuşdur.

Eyni üslubda naməlum rəssamlar tərəfindən çəkilən şəkillərdə saz və üçsimli kamança səsləndirilir. Kamançanın müasir növü ilə müqayisədə onun da qol və böyük zövqlə işlənmiş taxta dayaq hissələri daha uzundur.

XIX əsrə aid qələmkarın - süfrənin üzərində basma üsulla çəkilmiş və İran şahlarının şəkilləri əhatəsində kamançaçı qız çanağının alt tərəfi yastı olan aləti səsləndirir.

Müasir təsviri sənət əsərlərində tar, kamança, ud, saz, zurna, nay, ney, tütək, və nağarada solo çalan çalğıcılar əks olunmuşdur.

Muğam sənətinin inkişafında tarzənlər və kamançaçıların xidməti xüsusi qeyd edilməlidir. Muğam üçlüyündə xanəndəni oxudan tarzəndir. Bu vaxt

tarçının işlətdiyi barmaqlar müğənninin vurduğu boğazlarla eyniləşir. Bu tələblərə cavab verən tarzənlər ustad sayılırlar. Belə ustadlar Azərbaycan musiqi tarixində az olmamışdır.

Vokal-instrumental muğamların ifasında tar demək olar ki, xanəndə ilə yanaşı aparıcı rol oynayır. Tarzən muğamı solo ifa etdikdə artıq onun fərdi yaradıcılıq cəhətləri nəzərə çarpır. İfaçının yeni ahəng tapıntıları, mənə axtarışları, mizrab vurmaq və improvizasiya üsullarından bacarıqla istifadə etmək qabiliyyəti üzə çıxır. Melodiya quruluşuna müəyyən dəyişiklik gətirərək, ona müxtəlif çalarlar əlavə edir, muğamların “daxili aləmini” dinləyiciyə çatdırır. Bu solo tar ifaçılığının əsas məqsədidir.

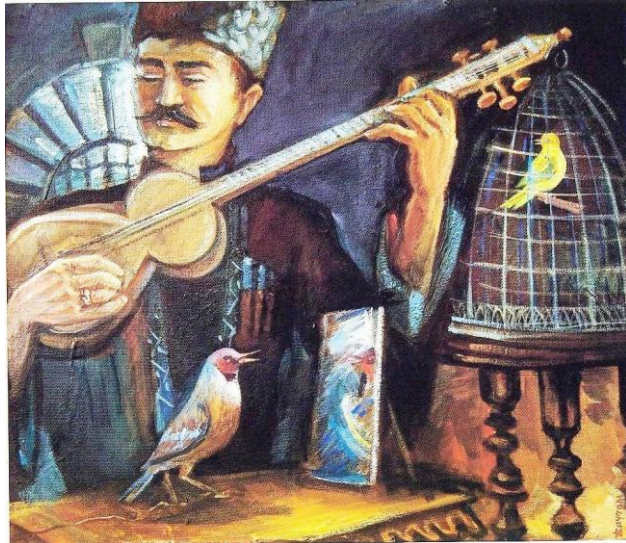
Kamançanın bütün imkanları, tarda olduğu kimi, muğamların solo ifasında özünü büruzə verir. Bu vaxt kamançaya məxsus ştrixlər, barmaqlar, açıq simlərin aramsız səs uzanmaları və gizli ikisəslik istifadə olunur.

Xanəndənin səsinə yaxınlıq ən çox kamançada sezilir. Kamançaçı xanəndə ilə yanaşı tarzəni də müşayiət edir. Arada aparıcı alət funksiyasını öz üzərinə götürür və ya tarzəndən bir qədər gec onun səsləndirdiyi melodiyanı təkrar edir. Kamançaçı bəzi hallarda xanəndəni yamsılayır və ya tarzəni təqlid edir.

Balabanda alətin diapazonunu nəzərə alaraq muğamlar əsasən qısaldılmış şəkildə çalınır. Bu vaxt muğamlara və onların şöbələrinə uyğun müxtəlif tonallıqlar istifadə olunur, balabançı ya burdon səsləri ifa edərək, arxa plana çəkilir, ya da muğamların əsas melodiyaalarını səsləndirilməsində və şöbələrinin ifasında fəal rol oynayır.

Tar, kamança, balabanda olduğu kimi muğamlar ud, qanun, qarmon, tütək, klarnet və fleytada özünəməxsus şəkildə səslənir. Mahir ustalar zurnada muğam dəsgahlarını da çalırlar.

Azərbaycan musiqisinin inkişafında misilsiz xidmətləri olan çalğıçıların solo ifaçılığına həsr olunmuş rəngkarlıq tablolarına baxanda sanki İfaçıların muğamın zil şöbəsinə və ya bərdəst hissəsini ifa etdikləri qənaətinə gəlicənsə, yaxud da konfersyenin növbəti muğamın adını deməsini gözləyən tarzənin xoş əhval-ruhiyəsini sezirsən.



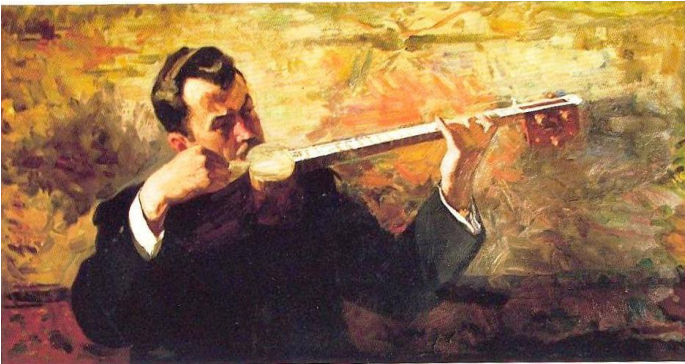
Bayram Qasımxanlı. Sadıqanın portreti

Məlumdur ki, tarın əsaslı şəkildə təkmilləşməsi Azərbaycan musiqi tarixinə mahir tarzən, böyük novator sənətkar kimi düşmüş Mirzə Sadıq Əsəd oğlunun – Sadıqcanın (1846-1902) adı ilə bağlıdır. Ona qədər tarın beş simi olmuşdur. O, kök və zəng sİmləri əlavə etmiş, qolda 22 pərdə saxlayaraq, onların yerini dürustləşdirmiş, alətin kökdən düşməməsi üçün gövdəyə daxili tərəfdən ağac dayağ pərçim etmişdir. Çəkicə yüngülləşmiş tar əvvəlki kimi diz üstündə deyil, sinə üstündə tutulmuşdur. Bununla da tarın texniki imkanları çox genişlənmişdir. Mirzə Əsədin tarı tez zamanda ölkəmizin hüdudlarından da kənarında yayılmışdır. Onu artıq “Azərbaycan tarı” adlandırmışlar.

Mirzə Sadıq Əsədoğlunun tələbəsi Qurban Pirimov (1880-1965) xalq ifaçılıq sənətinin korifeylərindəndir. Şərqdə ilk dəfə opera janrında yazılmış Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun”un premyerasında mizrabı tarın sİmlərinə vuran məhz o, olmuşdur. Coşqun və ehtiraslı improvizasiya qabiliyyəti ilə seçilən, xüsusən instrumental muğamların mahir ifaçısı kimi şöhrət qazanmışdır, onları yeni variantlarla zənginləşdirmiş, “Çoban bayatı” kimi kiçik həcmli muğam növünü yaratmışdır. Bir sıra rəngləri bəstələmiş, “Dilruba” adı ilə muğam şöbəsinə “Mahur Hindi”nin tərkib hissəsinə əlavə etmişdir. Muğam sənətinin kamil bilicisi kimi, onun ifasında muğamlar nota köçürülmüş və onların əsasında bəstəkarların yeni əsərlər yazması üçün zəmin yaratmışdır. Virtuozluğu, zəngin tembr çalarları ilə seçilən ustad həm də müşayiətçi kimi tanınırdı. İlk dəfə estrada səhnəsində tarı solo alət kimi səhnədə səsləndirmişdir.

Onun portreti işlənmiş (Salam Salamzadə) tabloda ustad tarzən səhnədə, tamaşaçılardan hündürdə əyləşən və aləti vüqarla tutaraq ilhamla çalan vəziyyətdə təsvir edilmişdir.

“Əlli beş ildir “Leyli və Məcnun”da Leylinin eşqilə tar çalırım” deyən görkəmli tarzən, Mirzə Sadıq ifaçılıq ənənəsinin layiqli davamçısı Bəhram Mansurov (1911-1985) bütün muğam operalarının solo hissələrini daha gur səslənən alətində müşayiət etmişdir. Onun ifasında “Bayatı-Şiraz”,



Hafiz Məmmədov. Tarzən Hacı Məmmədovun portreti.

“Humayun”, “Nəva-Nişapur”, “Şur”, “Mahur-Hindi”, “Bayatı-Şiraz” YUNESKO yolu ilə qrammofon vallarına yazılmış və beləliklə, Azərbaycan muğamını beynəlxalq aləmdə məşhurlaşmasında misilsiz

xidməti olmuşdur. Tarın imkanlarını simfonik orkestr alətləri səviyyəsinə qaldırmışdır. Xüsusi tərzdə mizrab vurmaq, alətin qolu üzərində sol əlin sürüşdürülməsi, həmin əllə simlərdən səs çıxarmaq, tarın bütün texniki üstünlüklərindən, ştrixlərdən istifadə etmək bacarığı ilə seçilirdi.

Ona həsr olunmuş tabloda (Oqtay Şıxəliyev) ifa zamanı baxışında təmkinlik, qürurluq, qətiyyət, əsl ifaçılara xas olan məğrurluq duyulur.

İxtisasca həkim olmasına baxmayaraq nadir fitri istedadı sayəsində görkəmli tarzənlər cərgəsinə qalxan Hacı Məmmədov (1920-1981) şux, oynaq, ifadəli, virtuoz ifa tərzli, ehtiraslı improvizasiya etmə qabiliyyəti tarın nəyə qadir olduğunu göstərə bilmişdir. “Orta Mahur”u instrumental şəkildə ifası zamanı gəzişmələri, müxtəlif melodik ifadələrlə, xanəndəni müşayiət etmə bacarığı ilə məşhurlaşmışdır. Maestro Niyazi onu “Azərbaycan muğamının iftixarı, şöhrəti və zinəti” adlandırmışdır. O, xalq mahnılarını və Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini geniş təbliğ etmişdir. Qərbi Avropa və Rus bəstəkarlarının klassik əsərlərini ilk dəfə tarda ifa etmişdir. Xarici səfərlərdə çoxsaylı dinləyiciləri vəcdə gətirmişdir. Onun ifası texniki ustalıqla yanaşı, emosionalı, əzəmətliyi və nikbinliyi ilə seçilirdi.

Milli ifaçılıq sənətinin ən parlaq ustadının kətanda çəkilmiş (Hafiz Məmmədov) və gipsdə yaradılan (Cəlal Qaryağdı) obrazına baxdıqda sanki onun səsləndirdiyi muğamın ecazkarlığını, daxili aləmini bürüzə verməyə səy etdiyini görürsən.

Böyük sənət aləmində ilk dəfə kamançada solo konsert verməklə ad çıxaran Habil Əliyev “Segah”, “Dügah”, “Rəhab” “Bayatı-Şiraz”, “Vilayəti”,



Adil Rüstəmov. Habil.



**İsa Məmmədخانov.
Zurna çalan.**

“Bayatı-Qacar”, “Bəstə-Nigar” muğamlarını, “Hasar”, “Mahur”, “Dilkəş” təsniflərinin böyük şövqlə, çılğınqla, ehtirasla ifa etmişdir. Onun məharətli gəzişmələri, sürətlə muğam şöbələrinə, ona məxsus xallarla muğamdan təsniflərə keçmək, guşələri zövqlə dəyişmək bacarığı, musiqini duymaq qabiliyyəti, emosionallıq və yüksək improvizasiyası hamını məftun etmişdir. “Segah” və “Dügah”a yeni məzmun və məna verdiyinə görə xalq arasında ona “Habil Segahı” və “Habil Dügahı” adı verilmişdir. Xalq artisti Firəngiz Əlizadə violonçel üçün yazdığı “Habil Segahı” pyesini ona həsr etmişdir. Onun çalğısı dərin lirizm, səs təmizliyi ilə seçilir. İfa zamanı onun gözləri yumulur, qaşları çatılır, hər şeyi unudaraq, şirin xəyala dalır, çaldığı havanı ürəyində zümzümə edərək sanki kamança ilə birlikdə oxuyur, musiqi ilə nəfəs alır. Ustadın barmaqları ilə simlərdən çıxan həzin ecazkar səslər qəlbləri rıqqətə gətirir.

Habil Kamanın surətini rəsm və heykəllərdə (İbrahim Zeynalov) canlandıranda məhz onun musiqi duyumu, ecazkar barmaqları ön plana çəkilmişdir.

Kamançaçı mövzusu başqa rəssamlar (Asəf Cəfərov, Elşən Hacızadə, Faiq Qəmbərov) tərəfindən də işlənmişdir. Bir şəkildə çalğıçı kamansız simləri dartaraq düşünür, başqaları isə alətdə sanki muğamı səsləndirirlər.

Zurna nəfəsə güc verməklə səsləndirilməsi ifaçıların sifətlərində sezilən gərginliklə çox məharətlə verilmişdir (Nadir Axundov, Nazim Yunusov, İsa Məmmədخانov).

Orta əsr miniatürlərində və müasir təsviri sənət növlərində (Nazim Rəhmanov, Altay Sadıqzadə, Rəhim Məmmədov, Sona Nağıyeva, Mehdi Nağıyev) çəng, ud, tar, tənbur, saz, çoqur, ney və tütəkdə solo ifaçılığı əks olunmuşdur.

Əzim Əzimzadənin yaratdığı müxtəlif sənət və peşə adamlarının (pinəçi, misgər, boyaqçı, dəllək, rəmmal, çöpçü və b.) arasında qoşa nağaranı böyük qürurla səsləndirən çalğıçını görürük.

Kitab qrafikasında əsərlərin məzmununa uyğun çalğıçılar da əks olunmuşdur. Bu cəhətdən dahi Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sində bəhs edilən hadisələrlə səsləşən illüstrasiyalar daha maraqlıdır. Onların sırasında “İskəndərnamə” poemasında “İsgəndərin onun başını



Ömir Hacıyev. Nizami Gəncəvinin “İsgəndərnamə” poemasına çəkilmiş illüstrasiya.

qırخان qulam ilə əhvalatı” hekayəsində nəql edilən hadisə ilə əlaqədar, yəni şahın çobanın neyində səslənən “sözlərə” (“İsgəndərin iki uzun qulağı var”) qulaq asması səhnəsi əks olunmuşdur (Kazım Kazımzadə).

Həmin poemada “Əflatunun nəğmələr yaratması” bölməsində verilən səhnəyə uyğun olaraq rəssam məşhur filosof Əflatunun hazırladığı möcüzəli alətin gövdəsini müasir tara bənzətmişdir. Onun tələbəsi Ərəstun da ona oxşar alət hazırlasa da ustadının icad etdiyi alət kimi sehrli səsə malik deyildir.

Azərbaycan musiqi ifaçılığına həsr olunmuş rəngkarlıq, heykəltəraşlıq və qrafik əsərlərinin şərhı göstərir ki, bu sahədə qazanılmış uğurlarla yanaşı, hələ də saz və udda solo çalan ustalarımızın, balaban və nağaraçıların, bərpa olunmuş qədim simli alətlərimizi (çəğənə, bərbət, rud və b.) səsləndirən çalğıcıların bədii surətləri canlandırılmamışdır. Şübhə yoxdur ki, bu mövzular da təsviri sənət ustalarımızın diqqətini cəlb edəcəkdir.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются художественные произведения азербайджанских художников и скульпторов, посвященных музыкальному искусству. И на основе этого подчеркиваются темы, еще не затронутые в изобразительном искусстве. К такому отнесены художественные образы исполнителей на сазе и уде, балабане и нагаре, а также на восстановленных старинных струнных инструментах – чагане, барбета, руде и др. инструментах.

SUMMARY

There is given the analyse of the performers of mugam in Azerbaijan art in this article.

Rəyçilər: Fəlsəfə elmləri doktoru, professor G.Abdullazadə; sənətsünaslıq namizədi A.Nəjəfzadə.

Alətsünaslıq

Abbasqulu NƏJƏFZADƏ
sənətsünaslıq namizədi

AZƏRBAYCAN DASTANLARINDA İDİOFONLU ALƏTLƏR

Epos və dastanlar xalq həyatının güzgüsüdür. Xalq həyatında elə bir hadisə yoxdur ki, epos və ya dastanlarda işıqlandırılmasın. Azərbaycan çalğı alətləri məişətimizdə geniş istifadə olunduğundan, dastanlarımızda da öz böyük əksini tapıb. Dastanlar əsasən ozan-aşıq yaradıcılığının məhsuludur və nəzmlə nəsrin növbələşməsi prinsipinə əsaslanır. Ulu ozanlarımız bir sıra türkdilli xalqlar üçün müştərək olan «Kitabi Dədə Qorqud», «Koroğlu», «Əsli və Kərəm», «Tahir və Zöhrə», «Aşıq Qərib», habelə onlarca başqa dastanlar yaratmışlar (1, 341). Bu dastanlar dildən-dilə, ağızdan-ağıza ötürülərək əsrlərin süzgəcindən keçmiş və daha sonralar yazıya köçürülmüşdür.

Dastanlarımızda müxtəlif çalğı alətlərinin adlarına rast gəlirik. Məsələn, «**Kitabi Dədə Qorqud**»: qopuz (qolça qopuz, alça qopuz, quruluja qopuz adları ilə), nağara, boru, surna, davul, düdük, tavlanbaz (təbilbaz), kos (2); «**Dastani Əhməd Hərami**»: çan, ney, jəng, dambur, tənbur, saz, çəng, qopuz, şeştə (şeştay), nay, ud, nağara (3); «**Koroğlu**»: burğulu (sökülüb-yığılan) saz (bu alətin bəndləri açılıb heybəyə qoyulmuş), setar (üç telli tənbur), saz, sur, dəf, zurna, nağara, gərənay, təbil, döhül, ney, zəng, davulbaz, nəfir, kos, çovğan, rübab, barmaq zili (4); «**Bəxtiyarnamə**»: kürre, nay, zurna, kus, nağara, təbil; «**Qaçaq Nəbi**»: zurna, nağara, qaval; «**Nəjəf – Pərizad**»: jürə saz; «**Seydi və Pəri**»: xətavət (xakəbənd) növlü saz; «**Abdulla və Jahan**»: təbil; «**Mahmud və Nigar xanım**» dastanında sifahi saz (5 simli jürə sazdan iri, orta sazdan kiçik ölçülü); «**Vanlı Göyçək**», «**Tahir və Zöhrə**», «**Əsli və Kərəm**», «**Alıxan və Pəri**», «**Ağ Aşıq və Süsənbə**» kimi dastanlarda aşıqlarımızın ayrılmaz aləti saz tez-tez vəsf olunur; «**Şah İsmayıl**» və «**Qazaxlı Mirzə Səmədlə olan hekayət**» dastanlarında qumrov; «**Miskin Abdal və Sənubər**» və «**Qandal Nağı**» dastanlarında zurna, saz; «**Sayat bəy və Səyalı xanım**» dastanında zurna, nağara alətləri.

Adları sadalanan çalğı alətlərinin Azərbaycan mədəniyyəti və musiqisinin inkişafında, həmçinin təbliğində böyük rolu olmuşdur. Bu alətlərin bir çox ifaçıları xalqımızın tanınmış tarixi şəxsiyyətləri olub. Dədə Qorqud əlində qolça qopuz türk ellərini qarış-qarış gəzib. Xalq qəhrəmanları Babək tənbur, Koroğlu isə saz çalmaqla dövrlərinin ən gözəl ifaçıları olublar. Onlar bir əlində qılınj, bir əlində çalğı aləti düşmən üzərinə yeriyiblər. Bununla da döyüşçülərini ruhlandırır, düşməni lərzəyə salıblar.

Orta əsrlərdə bir çox klassik şairlərimiz də muğamlarmıza və çalğı alətlərimizə dərinədən bələd olublar. Nümunə üçün Məhsəti Gənjəvinin çəngdə, kamançada, Şah İsmayıl Xətəinin udda, sazda məharətlə çalmalarını yada salmaq olar (5, 7).

Xatırladaq ki, çalğı alətləri səslənmə tərzinə görə bir neçə qismə ayrılır: idiofonlu (yəni, ifa zamanı köklənməsinə xüsusi ehtiyac olmayan), aerofonlu (nəfəs), xordofonlu (simli) və membranofonlu (dərili) zərb alətləri.

Qədim insanların ilk yaratdığı çalğı alətləri idiofonlular olmuşdur. Azərbaycan ərazisində idiofonlu alətlərin yaranma tarixinin çox qədim kökləri olduğunu təsdiqləyən bir sıra faktlar mövcuddur. Tarixi, arxeoloji, ədəbi, linqvistik və etnoqrafik mənbələrə əsasən Azərbaycan ərazisində incəsənətimizin inkişafı eramızdan çox-çox əvvəlki illərə gedib çıxır (6, 4).

Qobustandakı qayaüstü təsvirlərdən aydın olur ki, Azərbaycan ərazisində yaşayan müxtəlif qəbilə üzvləri ibtidai icma quruluşu dövründə ovlamaq istədikləri heyvanların rəsmlərini çəkib, onun ətrafında dini ayin rəqsləri ifa edəndən sonra ova gedərlərmiş. Onlar rəqs edərkən içi boş ağac və ya daşlardan istifadə edərdilər. İçi boş ağac və ya içi boş daşlar insanların hazırladıqları ilk idiofonlu alətlər olub. Qədim insanlar idiofonlu alətlərin müşayiəti ilə şikarını ovlayır, həmçinin digər əmək və mərasim tədbirlərində də bu alətləri səsləndirirdilər. Belə ki, o dövrün idiofonlu alətlərinin səsi rəqs edən və ya ovçuluqla, əməklə məşğul olan adamın hərəkətlərinə dinamiklik və çeviklik gətirirdi.

Dastanlardakı idiofonlu alətlərdən (çan, barmaq zili, qumrov, zəng) ayrıca söhbət açarkən onların yaranma tarixi, etimologiyası, quruluşu, istifadə qaydaları, əllərin funksiyaları və s. haqqında məlumat verilir.

Bir sıra idiofonlu alətlərin melodik baxımdan yoxsulluğu onların dövrümüzə qədər gəlib çıxmasına heç də mane olmamışdır. İlk idiofonlu alətlər insanların cəmiyyətdəki şüurlu addımları, həmçinin kollektiv əmək fəaliyyəti sayəsində yaranmışdır. Belə alətlərin bəzilərinin inkişafı sonrakı mərhələlərdə daha mükəmməl idiofonlu alətlərin meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur. Məsələn, AZƏRBAYCAN ın böyük musiqişünas alimi Əbdülqadir Marağalının (1353-1435) ijad etdiyi əlvah alətinin ksilofona, laqutinin xromatik laqutiyə, kasaların nəlbəki dəstinə çevrilməsini nümunə göstərə bilərik (7, 180).

Epos və dastanlarımızda rast gəldiyimiz çalğı alətləri, o cümlədən idiofonlu alətlərimizin dinləyicilərin estetik zövqünün, eləcə də musiqi duyumunun formalaşmasında böyük rolu olmuşdur. Qələmə alınmış dastanlarda bir sıra çalğı alətlərimiz elə məharətlə vəsf olunmuşdur ki, bəzi hallarda sanki onların səslərini eşdirsən.

ÇAN

Çan zəng alətinin qədim bir növü olub, ifa zamanı köklənməsinə ehtiyaj olmayan, silkələnməklə səsləndirilən alətdir (şəkil №1). Ümumiyyətlə, zəng ailəsinə aid edilən bir sıra idiofonlu alətlərimiz vardır. Bunlar naqus, jələjil, jərəs, jıncırov, çıncıraq, xromatik çıncıraq, dəray, zəng və zəngi-şütür alətləridir.

Yaranma tarixi. Ədəbi mənbələrdə AZƏRBAYCAN da çandan ən azı XII əsrdə istifadə olunduğu təsdiqini tapır (8, 338). Lakin çanın başqa növlərindən, yəni kiçik ölçülü zənglərdən AZƏRBAYCAN ərazisində e.ə. istifadə edilmişdir. «Zəng» aləti təqdim edilərkən bu barədə geniş məlumat verilir.

Morfologiyası. Zəng alətinin bütün növləri kimi çan da konusvari şəkildə metaldan hazırlanır. Gövdənin içərisində sağa-sola hərəkət edən mil şəkilli hissə asılır. Alətə təsir etdikdə, daha doğrusu, mili silkələdikdə, çanda səslənmə alınır. Çandan ara-sıra məişətdə də istifadə edilir.

Ədəbi mənbələr. Yazılı mənbələrə görə, XII əsrdə sənətkarlar hər b aləti kimi çandan geniş istifadə etmişlər. Nizami Gəncəvinin (1141-1209) «İskəndərnamə» poemasında, «Dastani Əhməd Hərami»də (XIII əsr), İmadəddin Nəsiminin (1369-1417) və AZƏRBAYCAN poeziyasının ən javan klassiki Mikayıl Müşfiqin (1908-1938) şeirlərində çanın adına tez-tez rast gəlirik.

Nizami Gəncəvi (8, 338):

Gurladı **çanlar** rus ordugahından,
Qalxdı qışqırıqlar göyə hər yandan.
«Dastani Əhməd Hərami» (3, 29):

Atın kişnəməsi və **çan** avazı
Dolu olmuş idi ol ulu yazı.

İmadəddin Nəsimi (9, 111):

Çanlar şikar edən gözün hər dəm baxır bizə,
Qəmzə oxu atır, yenə də qəsdı jandadır.

Mikayıl Müşfiq (10, 229):

Yanıq alınlarda bir ajı rəya,
Çınlayan bir çatlaq **çan** səsi guya
Hər göz qarşısında bir «jənnət» açar.

Yolçular ayılar, uyqular qaçar,

İştə bu **çan** səsi, ah, bu **çan** səsi,

Bu **çanın** ruhlara ruh saçan səsi.

Etimologiyası. Yazılı ədəbiyyatımızın şah əsəri olan «Kitabi Dədə Qorqud» dastanından bəllidir ki, körpələrimiz dünyaya gələrkən, onlara təsadüfi, düşünülməmiş adlar qoymazdılar. Körpələr şəxsiyyət kimi formalaşandan sonra əlamət, xasiyyət, görkəm və başqa xüsusiyyətlərini nəzərə alan Dədə Qorqud onlara ad verib deyirdi: «Adını bən verdim, yaşını allah versün» (2, 39).

Bu jür adqoyma çalğı alətlərimizə də sirayət etmişdir. Yəni, sənətkarlarımız ijad etdikləri çalğı alətlərinə heç də kortəbii, təsadüfi adlar qoymazdılar. Çalğı alətlərimizin sözaçımını araşdırdıqda bunun bir daha şahidi oluruq.

Çan türk sözüdür, AZƏRBAYCAN da müasir dövrdə zəng sözü ilə əvəz edilmişdir. Lakin Türkiyədə çağdaş dövrümüzdə bu sözdən geniş istifadə edilir: əl çanı – əl zəngi; kilsə çanı – kilsə zəngi; təhlükə çanı – həyəjan zəngi; çan çiçəyi – zınqırovotu və s. Deməli, çan Türkiyədə bütün zənglərin ümumi adıdır.

Fikrimizjə, çan sözü alətin çıxardığı səsin təqlidi nətjəsində yaranmışdır. Yəni, çan dəmirdən hazırlandığından və içərisində olan mil şəkilli dilçək də dəmirdən düzəldiyindən, aləti silkələdikdə bu dilçək gövdəyə döyəjlənir və səslənmə yaranır. Nətjədə alətdən «çan! çan!» sədaları dalğalanaraq ətrafa yayılır (11, 58).

BARMAQ ZİLİ

Barmaq zili idiofonlu, vurularaq səsləndirilən qədim çalğı alətlərimizdəndir (şəkil №2).

Yaranma tarixi. «Koroğlu» dastanında təsvir edilən ijtimai-siyasi səhnələr və tarixi hadisələr XVI-XVII əsrlərlə səsləşir. 17-28 və bəzən daha çox qollardan ibarət bu dastanda bir sıra çalğı alətləri ilə bərabər barmaq zilinin də adına rast gəlirik.

Sənətsünaslıq doktoru S.Abdullayeva «Koroğlu» dastanını şərh edərkən əllərində kiçik sinjlər – zillər taxıb rəqs edən rəqqasələrdən söhbət açır (12, 51): «Şadlıq, kef günlərində çalğı məjlisləri qurulur. Məjlislərdə sazəndələr, nəvazəndələr, əllərində tar, saz, qaval və ya çəng, dairə tutan müğənnilər oxuyur və rəqs edirlər. Rəqqaslar əllərində çəng oynayırlar. Başqa məjlislərdə təlxəklər, injəbel mütriblər dəf çalıb, nəğmə oxuya-oxuya oynayan rəqqasələr – jəngilər (əllərində kiçik sinjlər – zillər taxıb rəqs edərkən onu çaldıqlarına görə belə adlandırmışlar) iştirak edirlər».

Zənnimizjə, burada, «Rəqqaslar əllərində çəng oynayırlar» jümləsində «çəng» sözü deyildikdə barmaq zili aləti nəzərdə tutulur. Xatırladaq ki, çəng adlı fərqli – simli, arfayabənzər çalğı alətimiz də mövjuddur. Onu əldə tutub rəqs etmək müşkül məsələdir. Sonrakı jümlədə istifadə edilən, arxaik sözlərimizdən olan «jəngi» müasir dilimizdə «döyüşmək, vuruşmaq» mənalarını bildirsə də, Orta əsrlərdə bu söz həm də «qaraçı» mənasında işlədilirdi. Xüsusən türk mənbələrində «jəngi» sözünün həm də qaraçı mənasında işlədildiği təsdiqini tapır. Bu bir həqiqətdir ki, jəngilər, yəni qaraçı rəqqasələr barmaqlarında kiçik sinj və ya zil taxıb çalmış və rəqs etmişlər. Biz o fikirdəyik ki, bu aləti kiçik sinj və ya kiçik zil deyil, sadəjə barmaq zili adlandırılmalıyıq.

Türkiyəli tədqiqatçı Haydar Sanal (1926-2003) «Mehtər musiqisi: Bəstəkar mehtərlər, mehtər havaları» əsərində yazır (27, 87): «Zilin barmaqlara ta-

xılajaq qədər kiçildilmiş şəklinə «çəng» deyildiyi kimi, bunları barmaqlarına taxıb rəqs edən qadınlara da qədimdə «çəngi», bir müddət keçəndən sonra «jəngi» adının verilməsi bizə gəlib çıxmışdır».

Deməli, «Koroğlu» dastanına istinad etsək, müxtəlif jür adlanan, lakin mahiyyətcə eyni olan «çəng», «barmaq zili», «kiçik sinj» və ya «kiçik zil» kimi alətlərdən AZƏRBAYCAN da XVI əsrdə geniş istifadə edildiyi aydın olur. Lakin barmaq zilinə bənzər alətlərin, kiçik zilin, kiçik sinjin yaranma tarixi miladın ilk yüzilliklərinə təsadüf edir.

Məşhur fransız yazıçısı Aleksandr Düma-Ata (1802-1870) «Qafqaz» əsərində Şamaxıda mesenat Mahmudağa Əhmədağa oğlunun (1826-1896) qonağı olduğunu qeyd edir. Mahmudağa görkəmli musiqişünas kimi tanınıb, mahir tar çalırmiş, muğam bilijisi idi. O, həm də gözəl avazla pəsdən oxuyurmuş.

Mahmudağa Şamaxıda tez-tez muğam gejeləri, yarışları keçirərmiş. Fransız A.Düma kimi, rus etnoqrafı və səyyahı İ.Yevlaxov, Peterburq Rəssamlıq Akademiyasının prezidenti, məşhur rus rəssamı, knyaz Q.Q.Qaqarin (1810-1893) də belə gejelərin qonağı olmuş, öz xoş təəssüratlarını xatirə və əsərlərində qələmə almışlar.

Mahmudağanın 1858-ji il noyabrın 24-də A.Dümanın şərəfinə təşkil etdiyi ziyafətdə rəqs edənləri (iki xanım və qız paltarı geymiş bir oğlan) 5 musiqiçi (tar, kamança, tütək, nağara və təbil ifaçıları) müşayiət edirdi. A.Düma qeyd edir: «...Oyuna oğlan başladı. Onun barmaqları arasında mis şaxşax vardı» (13, 88).

Fikrimizjə, tərcümə zamanı «mis şaxşax» deyil, sadəcə bu söz «kiçik sinj», «kiçik zil» və yaxud «barmaq zili» adlandırılmalı idi.

Aydınlıq gətirmək üçün bildiririk ki, AZƏRBAYCAN da ağajdan hazırlanmış kastanietəbənzər alət şaxşax adlandırılır. A.Dümanın verdiyi məlumatdan aydın olur ki, rəqqasın barmaqları arasında tutduğu alət misdən hazırlanmış «kiçik zil», daha doğrusu, «barmaq zili»dir.

Etimologiyası. Barmağa taxılaraq səsləndirildiyindən bu alət barmaq zili adlandırılıb. Müasir dilimizdə zil sözündən ilk növbədə müəyyən registr, səs yüksəkliyi, səs tessiturası və ya bir sıra çalğı alətlərinin köklənməsində istifadə edilən deyim kimi işlədilir. Bəzən dilimizdə zil sözündən tünd, lap çox, tamamilə və s. mənalarını ifadə etmək üçün də istifadə edilir. Məsələn: zil qara, zil qaranlıq və s. Lakin alətsünaslıqda zil sözü «vurulmaqla və ya silkələnməklə səsləndirilən çalğı aləti» mənasında başa düşülür.

Tanınmış ijtimai və dövlət xadimi, folklorşünas Əlihüseyn Dağlının (1898-1981) «Ozan Qaravəli» adlı əsərinin III hissəsində «Zil və bəmdən» başlıqlı məqaləsində bu deyimlərlə bağlı maraqlı məqamlar var: «Keçmişdə joğrafi baxımdan dünya ərazisi Şərq və Qərbdən ibarət olduğu kimi, musiqi aləmində də bir belə səpk olubdur. Əvvəllər səsləri, avazları «zil» və «bəm» sözləri ilə müəyyənləşdiriblər. Müasir dövrdə «zil» – ujalın, yüksələn səsin adını daşıyır. «Bəm» isə mülayim, xitabı səs təkisi tanınmışdır. Rəvayət edirlər ki, ən qədimlərdə İran-AZƏRBAYCAN ölkələrində «zil-zil» adlı musiqi

aləti olubdur. Heyfa, bu alət əsrimizə gəlib çatmayıbdır. Onun adından «zil» adlı musiqi istilahı indi də eşidilməkdədir.

Bəm bərəsində də bir neçə rəvayət eşitmişəm. Rudəki Əbu Əbdullah Jəfər bin Məhəmmədi (860-941) mahir, şanlı şair təkə tanıyırıq. Deyilənlərə görə, onda eyni zamanda kələmləri musiqiləşmiş üsulda ifa etmək istedadı olubdur. Bu, Əmiri Nəsir bin Əhmədin sarayında, Samani dövründə olub. O, gözəl rəjəzlər deyərmiş. Həyəjan yaradan kələmlərdən sonra birdən aram səsə keçərmiş. Bunlar ağızdan-ağıza çatan sözlərdir ki, mən bir-bir yazıb əxz etmişəm. Yazdıqlarım nə zamansa yəqin ki, «zil» və «bəm»in mənşəyini izləmək üçün tədqiqatçılara lazım gələr. Bu məqsədlə xülasəni yazdım» (14).

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Sinj (zil) alətinin ən kiçik, miniatür forması barmaq zili adlanır. İfa zamanı 4 eyni ölçülü (diametri 30-40 mm, qalınlığı 2-3 mm olan) zillərdən istifadə olunur. Alət mis, gümüş və ya bürüncdən hazırlanır. Barmaq zillərinin arxasındakı ilkəkləri ifaçılar hər əlin baş və orta (bəzən şəhadət) barmaqlarına taxaraq, bu zilləri bir-birinə döyəjləməklə səsləndirirlər. Belə alətlərdən Şərqdə, o jümlədən AZƏRBAYCAN da rəqqasə və bəzən rəqqas-mütriblər də istifadə ediblər. Onlar rəqs etdikləri musiqinin ritminə, vəzninə uyğun olaraq barmaq zillərini səsləndiriblər.

Müasir dövrdə AZƏRBAYCAN ərazisində zil və onun növlərindən az istifadə edilsə də, qardaş Türkiyədə belə alətlərdən çox istifadə olunur.

QUMROV (QUMROY)

Qumrov silkələnməklə səsləndirilən idiofonlu çalğı alətlərimizdəndir (şəkil №3).

Yaranma tarixi. Arxeoloji qazıntıları zamanı AZƏRBAYCAN ın qədim yaşayış məskənlərindən biri olan Qəbələdə tapılmış qumrov aləti e.ə. III əsrə aid edilir. Bu tapıntı AZƏRBAYCAN MEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutunun fondunda (№ 98) qorunur.

XVII əsrin sonlarında AZƏRBAYCAN da səyahətdə olmuş alman Engelbert Kempfer (1651-1716) yol qeydlərinin «XVII əsr Şərq musiqi mədəniyyəti» adlı fəslində AZƏRBAYCAN da rastlaşdığı 23 çalğı alətinin həm rəsmini çəkmiş, həm də bu alətlərin hər biri haqqında ayrı-ayrılıq məlumat vermişdir (şəkil №6). O, xatirələrində qumrov alətindən də söhbət açır (15, 740-745).

Ədəbi mənbə. Qumrovun adına klassik AZƏRBAYCAN şairi Əfzələddin Xaqaninin (1120-1199) şeirlərində rast gəlirik:

Ayağına qızıl rəngli surətimi bağlamam ki,

Qumrov bilib, dəyməyələr, qayıdasan sən birtəhər (16, 489).

Beytin izahında deyilir: «Şərqdə bir qayda olaraq, yaxşı, hünərli göyərçinlərin ayağına injə bir qızıl halqa asardılar ki, onu tutanlar hünərli olduğunu bilib öldürməsinlər, qızılı götürüb, göyərçini buraxsınlar. Burada Xaqani eşqdən solan üzünü həmin qızıl halqaya bənzədir» (16, 651).

Qədimdə göyərçinin, eləjə də digər quşların ayağında qumrov olduqda onu ovlamazdılar.

Şifahi xalq ədəbiyyatımızın qollarından biri olan tapmajalarımızda da qumrov aləti ilə bağlı maraqlı nümunələr var (26, 80):

Dağdan gəlir kəhər at,
Zalım, gözəl kəhər at,
Ayağında qıl sijim,
Budu gəldi kəhər at.

Tapmajanın açması ayağı qumrovlu qızılquşdur. Bildiyimiz kimi, sijim dilimizdə yundan, keçi qılından əyrilmiş ipə deyilir (28, 84). Yəni, sijimlə qumrovu qızılquşun ayağına möhkəm bağlayardılar ki, alət açılmasın. Həmçinin belə qızılquşu görən, qumrovun səsini eşidən digər ovçular onu hünərli bilib öldürməsinlər.

Aşıqlarımız tərəfindən yaradılmış bir sıra dastanlarda da qumrov vəsf olunur. Onlardan bir neçə nümunə təqdim edirik.

«Şah İsmayıl» dastanı:

Qızıl **qumrov** düzdürmüşəm ətəkdən,
Jeyranımı çullamışam ipəkdən,
Bəzəmişəm əlvan-əlvan çiçəkdən,
Kərəm eylə, oğlan, jeyran mənimdi (24, 131).

«Qazaxlı Mirzə Səmədlə olan hekayət» dastanı:

Müxənnət zamana, bimürvət fələk,
Tərlandı bağlayıb sar ayağına.
Kamil səyyad gərək qoya tüyürə,
Qızıl **qumrov** asa hər ayağına...

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Qumrovu qədimdə sarı gildən girdə, top şəklində, ağız hissəsini içəriyə doğru bükərək bişirib hazırlayıblar. Kürənin içərisinə bişirilməzdən qabaq yumru diyirjəklər atardılar və bundan alətin səsoyadıjısı kimi istifadə edirdilər. Yəni, qumrovu silkələdikdə içindəki diyirjəklər kürənin divarlarına dəyərək jingiltili səs çıxarmış. Diyirjəklər müxtəlif materiallardan – daş, çinqıl, metal qırıntılarından və s. olurdu (17, 78).

Misgərlik sənəti yarandıqdan sonra mis, bürünj və qızıldan da qumrovlar hazırlanıb.

Qumrovları kiçik, orta və böyük ölçülərdə hazırlayırdılar. Kiçik qumrov təxminən qoz boyda olur. Bir tampaçada kiçik ölçülü qumrovun xarici görünüşjə qoza bənzədildiyi bildirilir:

Qarğalar görsə onu didər,
Ağaj başında **qumrov** bitər.

Yəni, tapmajanın açması qozdur.

Qumrovdan çalğı aləti kimi rəqqas və rəqqasələr geniş istifadə ediblər. Onlar qumrovu hər iki ayaqlarına (topuğa yaxın hissəyə) taxaraq, rəqs zamanı ayaqları ilə müxtəlif hərəkətlər etməklə səsləndiriblər. Qumrovun jingiltili səsi musiqi sədalarına qoşularaq ətrafa yayılır və gözəl səslənmə yaranır.

Aşiq Talib şeirlərində qumrovları elə məharətlə təsvir edir ki, sanki alətin jingiltili, zil səsinə yaxından eşidirsən:

Belində gümüş kəmər,
Qolunda zər düyməsi var.
Tərpənəndə zey-zey edir,
Qomrovların zil səsi var.

Etimologiyası. Qumrovun adı fikrimizjə, qımıldanmaq, yəni astadan səş salmaq sözündən götürülmüşdür. Başqa ehtimala görə, aləti qumru adlı göyərçinəbənzər quşa görə belə adlandırılıblar. Xaqanınin beytindən aydın olur ki, qumrovu göyərçinlərin də ayağına bağlayardılar.

ZƏNG

Yaranma tarixi. Arxeoloji qazıntılar zamanı Qəbələdə tapılmış zəng aləti e.ə. III əsrə aid edilir (şəkil №4). Bu tapıntı AZƏRBAYCAN MEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutunun fondunda (№101) qorunur. Deməli, AZƏRBAYCAN ərazisində zəng alətindən ən azı e.ə. III əsrdə istifadə edilmişdir.

Tarix elmlər doktoru, professor Seyidağa Onullahi (1924-2003) «Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə)» məqaləsində 1474-1478-ji illərdə Təbrizdə Venetsiyanın elçisi olmuş İosafat Barbaronun (1413-1494) Uzun Həsənin sarayında dinlədiyi jəng, ud, kamança, sinj, ney və zəng alətlərindən söhbət açır (18). Bu zənglər bir yard, yəni 0,7 metr uzunluğunda idi. Zənglərin nazik ujunu ifa zamanı yuxarı tuturdular.

S.Onullahi həmin məqalədə daha sonra İ.Barbaronun qeydlərini yada salır: «Təbriz meydanında «Qurd oyunu» olarkən adətən bu vaxtlar musiqi çalınırdı. Bəzi adamların əlində uju biz zənglər var idi ki, hər birinin uzunluğu bir kəzdən artıq idi. Bəzisi ud, bərbət, ney, sinj çalırdı. Bu müxtəlif musiqi alətlərindən birgə çıxan nəğmə səsləri hətta Venetsiyadan gəlmiş elçilərin xoşuna gəlir və ürəklərinə yatırırdı» (19, 88).

1623-1624-jü illərdə AZƏRBAYCAN da olarkən rus təciri Fedot Afanasyeviç Kotov xatirələrində bayramlarda səsləndirilən bir sıra çalğı alətlərindən, o cümlədən zəngdən söhbət açır (20).

Görkəmli aktyor, xalq artisti Hüseynqulu Məlik oğlu Rzayev-Sarabski (1879-1945) xatirələrində zənglə bağlı yazırdı: «Hər dükançı qapısından böyük bir zəng asardı. Onu çalaraq malını təriflədiyi kimi, yola saldığı müştərisinin arxasınca da zəngi təkrar çalardı» (21, 20).

Tanınmış tədqiqatçı Ağalar Ələkbər oğlu Əliverdibəyovun (1880-1953) «Rəsmi musiqi tarixi» əsərində bir sıra idiofonlu alətlər – zəj və ya zil (sinj – A.N.), müsəlləs (üçbujaqlı çalğı aləti – A.N.), filiklə (və ya Məhəmməd sanjağı, çovqanəbənzər əsgəri alət) yanaşı zəng alətinin də adı çəkilir (25, 136). O, türk alətlərindən söhbət açarkən qeyd edir: «...Hər halda türk tavulu və az müddət bundan qabaq Avropa ordusuna mədxəl olan kiçik <qaval>, sonralar litavra, <dümbələk>, müsəlləslər, xırda piqtolo, bəzi alaylarda yeni daxil

olan bunjuq deyilən alət, intiqal olan zəng Jloskenspiel avropalılara Osman türklərindən keçmişdir. Bu təfsilat Avropada şimdiyə qədər bu musiqi dəstəsinin «türk musiqisi» adlanmasını isbat edir».

Gədəbəyin Böyük Qaramurad kəndinin dağ yamajında yerləşən Zəngqala öz adında zəng sözünü əks etdirir. Rəvayətə görə, bu qalada olan iri zəng səsi ilə düşmənin yaxınlaşması barədə yerli əhaliyə xəbərdarlıq edilərmiş.

Ölkəmizin digər yaşayış məskənlərinin toponimlərində də zəng sözünə rast gəlirik: Zəngilan rayonu, Zəngişali kəndi (Ağdam rayonu), Zəngənə kəndi (Sabirabad rayonu), Zəngəzur (Qərbi AZƏRBAYCAN da mahal) və s.

AZƏRBAYCAN da adında zəng sözünü əks etdirən zəngçiçəyi adlı bitki növü də var.

Etimologiyası. «Zəng» sözünün kökü farsja «zən» olub, dilimizdə vurmaq mənasını bildirir. Bildiyimiz kimi, zəng idiofonlu alət olub, vurmaq və ya silkələnməklə səsləndirilir. Yəni, alət silkələndikjə içərisindəki metal dil gövdənin divarlarına vurulur və səslənmə alınır. Alətin adının da bu xüsusiyyətinə görə zəng qoyulduđu ehtimal olunur.

Keçmişdə zəng sözü dilmizdə səs mənasında da işlədilib. «Zorxana» el tamaşasında pəhləvanların söylədikləri herbə-zorbalarda belə məqamlarla rastlaşırıq (12, 16):

Yava-yava danışan igid pəhləvan,
Qızışdırma jırar jəngini oğlan.
Dağıdar yer-göyü, eşər torpağı
Kəsər nəfəsini, **zəngini** oğlan.

S.Abdullayeva yuxuda çalğı alətləri gördükdə nejdə yozulması barədə maraqlı məlumat verir. O, tütək, ney, təbil, davul, düdük, dümbələk (kiçik dumbul), qaval, saz, ud, tənbur, kamança kimi alətlərlə yanaşı, zəngin də yuxu yozumunu təqdim edir. Yuxuda zəng görmək – ayrılıq, səfərə çıxmaq, zəng səsi eşitmək isə – xeyir əlamətidir (12, 69-70).

Ədəbi mənbə. Zəng alətinə Əfzələddin Xaqani, Nizami Gənjəvi, Əssar Təbrizi (1325-1390), Məhəmməd Füzuli (1494-1556), Məhəmmədəli Saib Təbrizi (1601-1676), Mikayıl Müşfiq və başqa şairlərin şeirlərində rast gəlirik.

Ə.Xaqani (16, 255):

Məhkumluqdan, gedib, öpüm kəlisanın **zəngini?**
Zülm əlindən züniar asıb, dəyişdirim rəngimi?

N.Gənjəvi (8, 342):

Təbillər zənglərlə olmuş həmahəng,

Borular gurlayır məhşər **surutək**.

Dağ yaran **nağara** etdikjə fəryad,

Simurğ Qaf dağında salırdı qanad.

Joşduqja **şeypurun, neyin** naləsi

Tanrıya ujaldı sızıntı səsi.

Nənə-babalarımızın dilindən eşitdiyimiz, açmasında zəng alətini bildirən qədim bir tapmajada deyilir (26, 168):

Qalın qamış içində,
Yumru xoruz çağırır.

Burada «qalın qamış» dedikdə zəngin içindəki mil nəzərdə tutulur. «Yumru xoruz» isə milin sonluğunda olan kürəjkdir. Bu kürəjik silkələndikjə zəngin divarlarına toxunaraq səslənmə əmələ gətirir.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Zəng kəsik konus və ya üst oturajağı yarımkürə şəklində olan konus formasındadır. Alət mis, tunj və ya bürünjdən hazırlanır. Zəng təxminən yumruq boydadır. Xatırladaq ki, tunj misin qalay, aliminium, berillium və digər kimyəvi elementlərlə ərintisidir. Bürünj isə misin sinklə ərintisindən alınır (23, 376). Konusun içərisində səs salmaq üçün sağa-sola hərəkət edən metal dilçək, yəni mil asılır.

ZƏNGİ-ŞÜTÜR

Zəngi-şütür idiofonlu alətlərimiz sırasında ən geniş yayılan zəng ailəsinə aid edilir fərqlir. Ə.Dağlının «Ozan Qaravəli» adlı əsərində olduqca maraqlı alətimizin – zəngi-şütürün adına rast gəlirik (14). Həmçinin «Koroğlu» (XVI əsr) dastanında zəng alətinin adı çəkilir. Dastanda dəvələrin boynundan asılan, zəng alətinin fərqli növü – zəngi-şütür vəsf olunur (şəkil №5).

Yaranma tarixi. AZƏRBAYCAN ərazisində zəng alətindən ən azı e.ə. III əsrdə istifadə edilməsi barədə «Zəng» başlıqlı məqalədə məlumat vermişik. Lakin zəngi-şütür alətinin AZƏRBAYCAN da yaranma tarixi dəvədən minik və yük daşımaq kimi istifadə edildiyi bir dövrə təsadüf edir.

Etimologiyası. «Zəngi-şütür» fars sözüdür, mənası «dəvə zəngi» deməkdir. Xatırladaq ki, zəngi-şütür aləti musiqişünaslıqda ilk dəfə araşdırılır və tədqiq olunur.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Zəngi-şütür orta ölçülü zəngdir. Yəni, zəngi-şütür zəng aləti kimi konus şəklində mis, tunj və ya bürünjdən hazırlanır. Alətin hündürlüyü təxminən 140 mm, oturajağın diametri 80 mm, yuxarıdakı yarımkürənin diametri isə 30 mm olmuşdur. Zəngi-şütürün gövdəsinin içərisində asılmış vəziyyətdə ikinci kiçik, uzunsov zəng yerləşdirilir. Bu zəngin təxmini ölçüləri belədir: hündürlüyü 50 mm, oturajağın diametri 30 mm, yuxarıdakı yarımkürənin diametri isə 10 mm-dir. Zəngi-şütürün ümumi çəkisi o qədər də ağır deyil, təxminən 700 qramdır.

Dəvə yeriyəndə zəngi-şütür silkələnir, daxildəki uzunsov zəng böyük zəngin divarlarına toxunur və səslənmə yaranır. Ə.Dağlı uzunsov zəngi «şəq-şəqəni (şəqq ərəbjə yarmaq, parçalamaq deməkdir, burada mil mənasını verir) əvəz edən» adlandırır. Uzunsov zəngin içərisindəki dilçək və ya mil də silkələndikjə ikinci, yəni kiçik zəngin divarlarına toxunaraq fərqli səslənir. Beləliklə, böyük zəngin səsi kiçik zəngin səsinə qarışır və ətrafi dalğalı səslər bürüyür. Ə.Dağlının təbirişə desək, «ətrafa həqiqətən ürəyə yatan, həzin musiqi sədası yayılır».

Dəvə dayandıqda isə alətin səsi tədrijən susur, kəsilir. Bu mənzərəni Əlihüseyn Dağlının bibisi oğlu, nakam şairimiz M.Müşfiq şeirlərində çox gözəl təsvir edib (22, 269):

Mənzilə çatanda sən bilirsən ki,

Bir şərqli karvanın susmada **zəngi**.

Zəngi-şütürdən keçmişdə karvan yollarında istifadə olunub.

Bir sıra tarixçi və səyyahların qeydlərindən bəlli olur ki, Orta əsrlərdə AZƏRBAYCAN da zəngdən çalğı aləti kimi də istifadə olunmuşdur.

Nətiyə olaraq çoxçeşidli çalğı alətlərimiz sırasında idiofonlu alətlərə AZƏRBAYCAN şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrində, xüsusən dastanlarda tez-tez rast gəlinir. Yaranma zamanına görə müxtəlif olan dastanlarımızda rast gəlinən idiofonlu alətlər («Dastani Əhməd Hərəmi»də çan, «Koroğlu»da zəng, barmaq zili, «Şah İsmayıl» və «Qazaxlı Mirzə Səmədlə olan hekayət» dastanlarında qumrov) bir daha təsdiq edir ki, ən qədim zamanlardan yeni dövrə qədər xalqımızın istifadəsində olmuşdur.



Şəkil №1



Şəkil №2



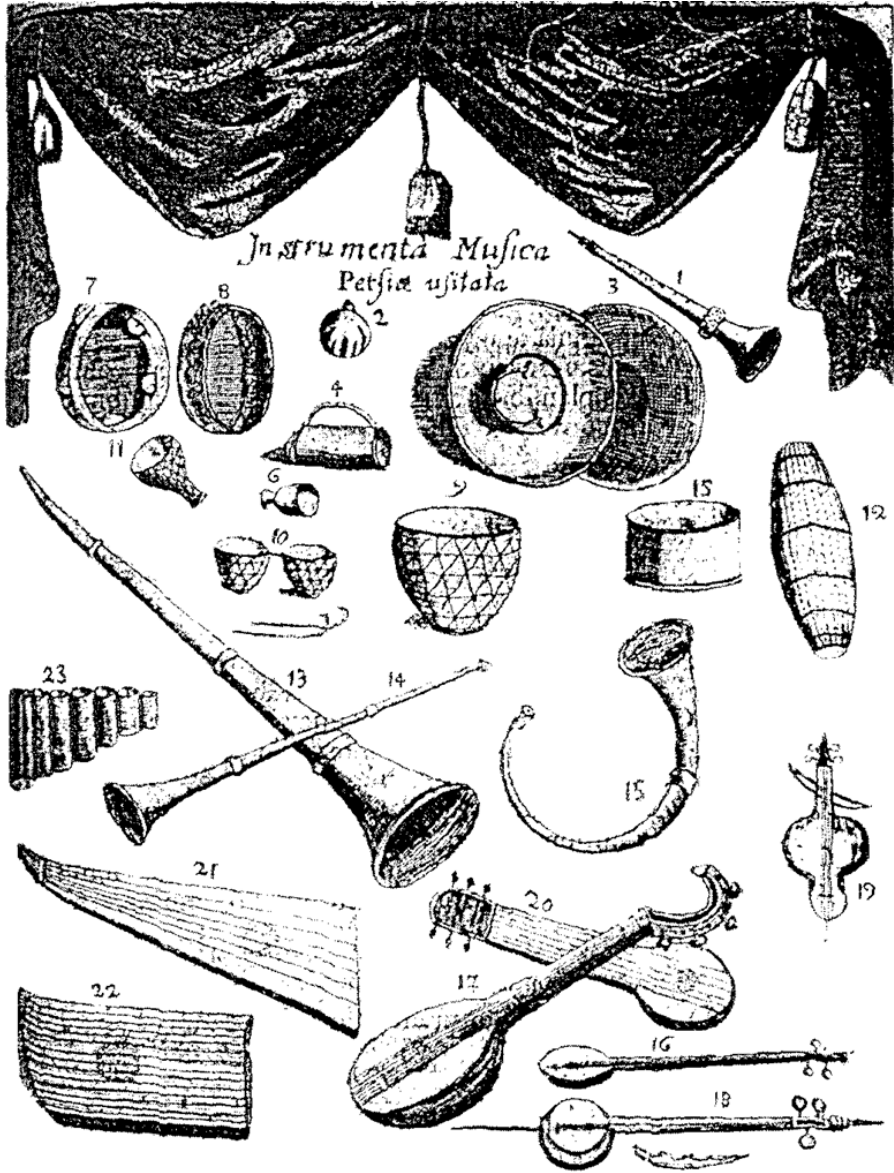
Şəkil №3



Şəkil №4



Şəkil №5



Şəkil № 6

E.Kempferə görə, XVII əsrdə AZƏRBAYCAN da yayılmış çalğı alətləri (2 rəqəmi ilə nömrələnmiş alət qumruvdur). Şəkil S.Abdullayevanın «AZƏRBAYCAN xalq çalğı alətləri kitabından götürülüb (3, 49).

Ədəbiyyat

1. АСЕ (Азәрбайжан Совет Енсиклопедийасы), БЫЫ жилд, Бақы, 1979, 600 сьщ.
2. «Китаби Дядя Горгуд» (тяртибчи, чапа щазырлайаны, юн сюзцн вя лцьятин мцьялифи С.Ялизадя), Бақы, «Йени ньшрляр еви», 1999, 704 сьщ.
3. «Дастани Ящмяд Щярами», Бақы, «Эянжлик», 1978, 96 сьщ.
4. Азәрбайжан дастанлары, беш жилддя, БВ жилд, «Корольу» дастаны, Бақы, «Лидер ньшрийят», 2005, 464 сьщ; «Корольу» (Парис нцсхяси), «Шярг-Гярб», Бақы, 2005, 224 сьщ.
5. Няжяфзадя А. «Чальы алятляринин тядриси методикасы» (дырс вьсаити), Бақы, «МБМ», 2007, 64 сьщ.
6. Рзайев Н. «Ясрлярин сьси», Бақы, «Азярняшр», 1974, 80 сьщ.
7. Няжяфзадя А. «Идиофонлу чальы алятляримиз – Ябццлгадир Марабалынын ижад етдийи алятляр», «Мядянийят дцнийасы», елми-няярин мяжмуя, ХВ бурахылыш, Бақы, АДМИУ, 2008, 350 сьщ.
8. Н.Эянжяви «Искяндярнамя» («Шяряфнамя»), Бақы, «Лидер ньшрийят», 2004. 432 сьщ.
9. И.Нясири «Фарс диваны», Бақы, «Азярняшр», 1977, 192 сьщ.
10. М.Мццшифиг «Ясрлярин», Б жилд, «Гядим карван», Бақы, «Сяда», 2004, 466 сьщ. (тяртибчи Эццщссейн Щцсейноьлу).
11. Няжяфзадя А. «Азәрбайжан чальы алятляринин изашлы лцьяти», Бақы, «МБМ», 2004, 224 сьщ.
12. Абдуллаева С. «Азәрбайжан фолклорунда чальы алятляринин», Бақы, «Адилцьлу», 2007, 216 сьщ.
13. А.Дцма «Гафгаз яьари», Бақы, «Йазычы», 1985, 144 сьщ. (франсыз дилиндя, тяржцмьачиляр: Гязянфяр Пашайев, Щямид Аббасов).
14. Я.Даьлы «Озан Гаравяли», БЫЫ щисся, Азәрбайжан МЕА Мящяммяд Фцзули адына Ялийзмалар Институтунда Ж-1175/38009 шифрьясиля горунан ялийзма.
15. Kaempfer E. «Amoenitatum exoticarum politico-physico-medicae Fasciculus V». Lemgoviae, Turpis & impensis N.W/ Meyeri, 1712 (латыш дилиндя).
16. Х.Ширвани «Сечилимиш яьарляринин», Бақы, «Лидер ньшрийят», 2004, 670 сьщ.
17. Няжяфзадя А. «Чальы алятляримиз», Бақы, «МБМ», 2004, 128 сьщ.
18. С.Онуллаши «Гядим Тярризин мядянийят тарихиндя (X-ХВЫЫ яьарлярдя)», «Гобустан» ъурналы, 1974, №3, сьщ. 56; «Сяфярнамеша-йе Венезийан дыр Иран», Мянчющяр Ямиринин фарс дилиня тяржцмьяси, Тешран, 1349, сьщ. 63, 71.
19. Ябццлгасим Ташири «Тарих-и ижтимаи вя сийси-йе Иран», Тешран, 1347.
20. «Хождение купца Федота Котова в Персию», Москва, Издательство вост. Лит., 1958, с. 46; С.Абдуллаева «Азәрбайжан халг чальы алятляринин», Бақы, «Адилцьлу», 2002, сьщ. 393.
21. Щ.Сарабски «Кьщня Бақы», Бақы, «Шярг-Гярб», 2006, 144 сьщ.
22. М.Мццшифиг «Ясрляринин», БЫ жилд, «Сящяр» поемасы, Бақы, «Сяда», 2004 (тяртибчи Эццщссейн Щцсейноьлу).
23. АСЕ (Азәрбайжан Совет Енсиклопедийасы), БХ жилд, Бақы, 1986, 624 сьщ.
24. Азәрбайжан дастанлары, беш жилддя, БЫЫ жилд, «Шаш Исмаьыл» дастаны, Бақы, «Лидер ньшрийят», 2005, 328 сьщ.
25. А.Яливердиьяйов «Рьасмили мусиги тарихи», «Шуша», Бақы, 2001, 232 сьщ.

26. «Тапмажалар» (топлайаны вя тяртиб едјани Нцряддин Сейидов), Баќы, «Шярг-Гярб», 2004, 208 сящ.

27. Щайдар Санал «Мештер мусигиси: Бестекер мештерлер, мештер щавалары», Анкара, Милли Ейитим Баканльыы, 1964.

28. Азягбауцап дилинин изащлы лцьяти, БВ жилд, Баќы, «Елм», 1987, 541 с.

РЕЗЮМЕ

Среди разновидных музыкальных инструментов, идиофонические музыкальные инструменты часто можно встретить в образцах Азербайджанской устной литературы, особенно в эпосах. Идиофонические музыкальные инструменты, встречающиеся в разных по времени создания эпосах (чан в «Дастани Ахмед Харами», зянг в «Кероглу», гумров в «Шах Исмайыл» и в «Рассказе о Мирза Самеде из Газаха»), еще раз подтверждают что, они были использованы нашим народом начиная с самих древних времен до новой эпохи.

SUMMARY

We often come to across with idiophones among our multiform musical instruments in Azerbaijan national folklore examples, especially often in eposes. Having different historical origin idiophones (chan – “bell” in “Dastani Ahmad Harami”, zang, barmag zili (hand bells) in “Koroghlu”, gumrov in the eposes of “Shah Ismayil”, and “Gazakhli Mirza Samadla olan hekayat” – “Story about Gazakhli Mirza Samad” which are met in our eposes prove again that they are used by our nation from the old times up to modern age.

Rəyçilər: filologiya elmləri namizədi F.Qurbanov; AMK-nın baş müəllimi İ.Nəjəfov

Alətsünaslıq

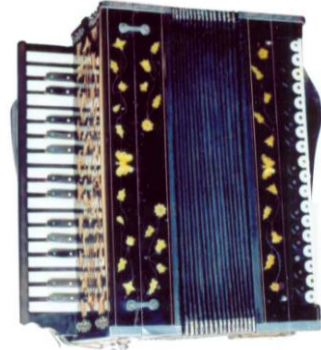
Zakir MİRZƏYEV

Sənətsünaslıq namizədi,

Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin dosenti

AZƏRBAYCAN QARMONU

Azərbaycan xalq musiqisi mənsub olduğu millətin özünəməxsus musiqi ənənələri əsasında təzahür və inkişaf edərək dünyanın ən mütərəqqi xalqlarının mədəniyyət səviyyəsində dayanır. Buna səbəb isə musiqi mədəniyyətimizin əsrlər boyu böyük təkamül və inkişaf yolu keçərək mükəmməl musiqi nümunələrinə, muğamlar, xalq rəqsləri, el havalarına malik olması, eləcə də bəstəkarlarımızın səyi nəticəsində bu zəngin sənət nümunələrindən bəhrələnərək şifahi professional janrlara müraciət edərək onların əsasında yeni-yeni əsərlərin yaranması olmuşdur.



Artıq XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq xalq çalğı alətlərinin bəziləri təkmilləşir: xanəndə, tarzən, kamança və qarmon çalanlardan ibarət sazəndə dəstələrinin xalq şənliklərində iştirakı bir növ adət-ənənəyə çevrilir. Azərbaycan musiqisini xalq kütlələri arasında daha geniş yaymaq sahəsində «Şərq konserti» adı ilə verilən geniş proqramlı konsertlərin də olduqca böyük əhəmiyyəti olmuşdur. Azərbaycanda ilk «Şərq konserti» 1901-ci ildə Şuşa şəhərində verilmişdir. Dramaturq Ə.Haqqverdiyevin rəhbərliyi ilə təşkil olunmuş bu konsertdə Qarabağın məşhur xanəndələri, xalq çalğı alətləri ifaçıları və başqaları çıxış etmişlər. Ayrı-ayrı xalq çalğı alətlərini özündə cəmləşdirən ansamblın üzvləri 12 nəfərdən ibarət idi. Tərkibinə tar, kamança, saz, qarmon, ney, dəf və nağara kimi musiqi alətləri daxil olan bu kimi musiqi kollektivi konsertlərdə uğurla çıxış edirdi.

XX əsrin birinci yarısında inkişaf mərhələsinin yüksək səviyyəsinə qədəm qoymuş Azərbaycan musiqi həyatında xalq çalğı alətləri orkestrinin yaradılması dövrünün incəsənət xadimlərinin qarşısında duran aktual problemlərdən birinə çevrilmişdir. Belə ki, 1920-1921-ci illərdə Bakıda ilk «notsuz» Şərq xalq çalğı alətləri orkestri yaradıldı ki, bura tar, kamança, balaban, qarmon, nağara, qoşanağara, dəf alətləri daxil idi. 1921-ci ilin avqustun 21-də Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının təşkil olunması barədə dekret verildi. Yəni təşkil olunmuş Konservatoriya, o cümlədən Şərq musiqi şöbəsi 1922-ci il oktyabrın 15-də fəaliyyətə başladı. Bu dövrdə dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan xalq

musiqisinin olduqca ciddi bir sistemə əsaslandığını, eyni zamanda xalq çalğı alətləri üzərində də xüsusi tədqiqat işləri apararaq bu alətlərin geniş imkanlara malik olduğunu göstərmişdir. Beləliklə, 1931-ci ilin axırlarında Azərbaycanın musiqi həyatında böyük hadisə baş verdi. Ü.Hacıbəyli tərəfindən notlu xalq çalğı alətləri orkestrinin əsası qoyuldu. Bu isə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafına yönəldilmiş ən böyük addımlardan biri idi. Orkestrin bədii rəhbəri və baş dirijoru Ü.Hacıbəyli, konsertmeysteri isə S.Rüstəmov təyin olundu. 22 nəfərdən ibarət olan xalq çalğı alətləri orkestri 1932-ci il yanvar ayının 1-dən yaradıcılıq fəaliyyətinə başlayan orkestrin tərkibinə tar, kamança, balaban, nağara, dəf və qarmon daxil olur. Həmin orkestrdə qarmon çalan Əhəd Əliyev də iştirak etmişlər.

Xalq çalğı alətləri orkestr və ansambllarımızın yaradılmasında, istedadlı ifaçıların aşkara çıxarılmasında, habelə bu kollektivlərin professional sənət meydanına çıxmasında, eyni zamanda milli musiqimizin qabaqcıl ənənələrinin davam və inkişaf etdirilməsində Əhməd Bakıxanovun da əməyi əvəzsizdir. O, tar, kamança, balaban, qarmon və nağaradan ibarət olan ansambl ilə yenilik və vüsət gətirmək, ansambl repertuarını yeniləşdirmək, orijinallığa nail olmaq, Azərbaycan ifaçılıq məktəbinə xas olan ənənələri qoruyub saxlamaq və onları rəngarəng boyalarla dinləyicilərə çatdırmaq kimi ideyaları irəli sürərək yaratdığı ansambl da bu məqsədlərə nail ola bilmişdir. Bundan əlavə Ə.Bakıxanov xalq çalğı alətləri ansamblının tərkibinə nəfəs alətlərindən klarnet, qoboy, mizrablı alətlərdən bas- tar, saz, ud qarmon, zərb alətlərindən kastanyet (şax-şax), qoşanağara, eləcə də qanun və fortepianonu əlavə edərək ansambl da ümumi ahəngdarlığa və tembr rəngarəngliyinə nail olmuşdur¹. Onu da deyək ki, əvvəllər bu ansambl da daxil olan alətlər melodiyaları unison çalındılarsa, sonradan isə hər bir alət ifaçısının sərbəstliyi, özünəməxsus melodik ifa xüsusiyyəti və ən əsası musiqi savadı olan müasir orkestr və ansambl ifaçılarının ifası çoxsəsliliyi təmin etmişdir.

Bildiyimiz kimi hər bir musiqi alətinin ansambl və orkestr də özünəməxsus rolu vardır. Belə alətlərdən biri də xalq çalğı alətləri sırasında xüsusi mövqe tutan qarmon alətidir.

Azərbaycanda qarmonun geniş yayılması, məşhur qarmon ifaçılarının repertuarı, bir sözlə alətin Azərbaycan xalq musiqisində inkişaf mərhələsinə nəzər salsaq aydın olur ki, zamanından asılı olmayaraq, musiqi xiridarları mahir qarmon ifaçılarını olduqca yüksək qiymətləndirmişlər. 1893-1942-ci illərdə yaşayan Kor Əhəd təkəllüsü ilə tanınan mahir qarmon ifaçısı Əhəd Əliyevin yaradıcılığı dövrün demək olar ki, bütün ziyalıları özünə cəlb etmişdir. Tar, qarmon, dəf, qoşanağara alətlərindən ibarət musiqiçi dəstəsi ilə, demək olar ki, xalq şənliklərinin əvəzsiz musiqiçisinə çevrilmişdi. Məhz elə bu baxımdan o, da 1931-ci ildə Ü.Hacıbəyli tərəfindən Azərbaycan radiosunun «Notlu Şərq orkestri»-nə dəvət edilmişdir.

¹ Söhbət hal-hazırda fəaliyyət göstərən Ə.Bakıxanov adına xalq çalğı alətləri ansamblından gedir.

Qeyd etməliyik ki, Ü.Hacıbəyli «Notlu Şərq orkestri»ində in H köklü qarmondan istifadə etmişdir və alətin notlarını metso-soprano açarında istifadə olunmuşdur. Qarmonun məxsus olduğu tembr xüsusiyyətləri, özünün səciyyəvi milli lad quruluşu aydın olaraq nəzərə çarpdırır ki, bu ifa tərz, səslənmə gücü onu digər xalq çalğı alətlərindən fərqləndirir.

Qarmon alətinin melodiya səs, tembr cəhətdən bəzək vurma, orkestrin və ansamblın ümumi koloritinin zənginləşməsi, milli musiqi nümunələrinin ifa olunmasında ifaçılıq baxımından rəngarənglik və yeni çalarların yaranmasında rolu böyükdür. Bütün bu xüsusiyyətlər nəzərə alınaraq ansamblın tərkibinin zənginləşməsi, tembr, kolorit cəhətdən yeniləşməsinin əhəmiyyətli olmasını nəzərə alaraq qarmon alətindən ansambl və orkestrlərdə də geniş istifadə edilmişdir. Onu da qeyd etməliyik ki, qarmon bir çox funksiyalarla yanaşı orqanliy punktda pedalı səsləndirmə, el dili ilə desək «züy» tutma imkanına malikdir. Bu pedalın əhəmiyyəti böyükdür. Xalq çalğı alətləri orkestrində mizrabla çalınan alətlər fasiləsiz olaraq pedal səslənməsini təmin etmək imkanına malik deyillər.

Orkestrdə kontrapunktun da xüsusi rolu vardır. Kontrapunkt isə əsas melodiyanı ifa edən alətlərdən təzadlı tembri ilə fərqlənən alətlərə verilir. Qarmonun malik olduğu ifa üslubunu nəzərə alaraq qeyd edə bilərik ki, alət əsas melodiya ritmi, hərəkət istiqaməti, bir sözlə əksər xüsusiyyətləri ilə fərqli olan kontrapunkt ifa etmək imkanına malikdir. Əsərin ifa zamanı bir- birilə təzadlı olan əsas melodiya və kontrapunkt aydın eşidilməlidir. Ona görə ki, qarmonun malik olduğu güclü tembri, səslənmə xarakteri buna imkan yaradır.

Mən 31 yanvar 2005-ci il tarixində ilk dəfə olaraq sənətsünaslıq namizədi, alimlik dərəcəsi almaq üçün «Azərbaycan xalq musiqisində qarmonun rolu və əhəmiyyəti» mövzusunda dissertasiya işimi müdafiə etmişəm. Mövzunun II fəslə qarmonun Azərbaycanın xalq musiqisinin inkişafındakı əhəmiyyəti haqqında söhbət açaraq Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblı və orkestri tərkibində qarmonun rolundan bəhs olunub. Tanınmış böyük alimlərdən ibarət olan Elmi Şura tərəfindən dissertasiya işində qoyulan problemlər öz təsdiqini tapdı.

Dünyanın bütün ölkələrində, xüsusilə Amerikada, Avropa və Rusiyada mövcud olan orkestrlərin tərkibində royal olmasına baxmayaraq bayan və akkordeon alətləri də fəaliyyət göstərir. Səbəb nədir ki, Azərbaycanın xalq çalğı alətləri orkestrində qarmon aləti istifadə edilmir?

Biz o fikirdəyik ki, yuxarıda yazılanları nəzərə alaraq Azərbaycan xalq çalğı alətlərindən biri olan qarmonun orkestrin tərkibinə daxil olunmasının vaxtı gəlib çatmışdır.

SUMMARY

This article deals with the present position of musical instrument "qarmon" in Azerbaijan.

Rəyçilər: BMA-nın professoru T.Bakıxanov; sənətsünaslıq namizədi, professor V.Əbdüllqasimov

Alətşünaslıq

Mahmud SƏLAH

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

QƏDİM ŞAMAN QAVALI

Çağdaş Azərbaycan qavalı yüzilliklər boyu təkamül prosessi keçirmişdir. İlk mərhələlərdə dini-sakral ayinlər də ürək döyüntülərini ruhi ritmə kökləyən kamerton və metronom rolunda çıxış etmişdi.

İslamiyyətdən öncə Azərbaycanda şamanizm də müəyyən qədər təsir gücünə malik olmuşdu. İndi Şimali Sibir türklərinin Şaman qavallarını öyrəndikcə, itirdiyimiz bu alətin təsvirini verə bilərik.

Qaval şamanların əsas atributlarından biridir. Şaman üçün qaval kainatı vizual olaraq səyahət etdiyi zaman çapdığı qanadlı at anlamındadır. O, hər an bu qanadlı atın tərkində kainatın ənginliklərinə və ya yeraltı dünyaya səyahətlər edir. Bu səyahətlərə Şaman xüsusi hisslərin vasitəsi ilə ruhən kainatın qatlarına uçmaq və oradan qayıtmaq üçün qavalın ifasının köməyi ilə nail olur. Şaman ifası zamanı ritmin tempini tədricən artıraraq elə bil qanadlı atını ruhən ərsə qalxmağa və onu yenidən real həyata qayıtmağa məcbur edir.

Əgər Şaman yeni qaval əldə edərsə, bu zaman o, xüsusi ayinlər icra etməlidir. Həmin ayinlər vasitəsi ilə öz qanadlı atını – qavalı canlı bir əşyaya çevirir, ona ruhən yaxınlıq edir.

Şamanın bir çox atributları kimi qaval aləti də onun üçün "müqəddəs" əşyalarından sayılır. Qavalla ifa edən və ondan hər cür vasitə ilə istifadəsindən bəhrələnən xüsusi seçilmişlər - **ŞAMANLAR** öz qədim irsi adətlərini atributları ilə birgə qoruyub saxlamaqda maraqlıdırlar. Şamanlar belə adət-ənənələrini çox ciddi şəkildə qoruyaraq atributlarını nəsil-dən-nəsilə ötürürlər. Bu baxımdan qavallar hər bir Şamanın öz sələfindən ona miras qalmış formalarda varislərinə ötürülürdü. Yeni qaval düzəldiləndə də Şaman bu aləti ata-babadan ona miras qalmış formada – heç bir əlavələr olunmadan və dəyişdirilmədən hazırlayırdı. Qavalların hazırlanması zamanı demək olar ki, quruluşunda dəyişikliklər olmurdu və ya çox cüzi dəyişikliklər təsadüfi hallarda baş verirdi. Zaman keçdikcə, xalqların tarixi inkişafı millətlər arasında etnik qrupların formalaşması adət-ənənələrində və mədəniyyətində yeniləşmə baş verdiyi hallarla əlaqədar Şaman qavalında müəyyən dəyişikliklər baş verir. Beləliklə, qaval nəinki adi musiqi alətidir, həm də

adət-ənənələri özündə təcəssüm etdirən atributlardan diridir. Başqa qöndən yanaşdıqda qaval Şaman ideologiyasının mürəkkəb simvoludur.

Şaman qavalı ilə öz dünyasına qədəm basır, onunla həmdəm olur. Qavalın forma və bəzəyi üzərində olan əlavə muncuqları, zınqrovları, dəriləri ilə demək olar ki, Şamanın gözündə canlı bir varlığa çevrilir. Bu da Şamanın ritual zamanı ruhi varlığa, ruhi dünyaya qovuşmaq üçün onun imkanlarını artırır.

Qavalın ifası zamanı Şaman bir neçə jestlə ritmik funksiyalarını yerinə yetirərək ekstaz vəziyyətinə düşür. Belə anlarda Şaman bu dünyanın fiziki gərginliyindən azad olmağa başlayır. Bunun izahı insanın yuxuda olduğu anda bədənin tam fiziki fəaliyyətsizlik müqayisədə bunu izah etmək olar. Yuxuda olan insanla Şamanın fərqi ondan ibarətdir ki, şamanın bədəninin fiziki fəaliyyəti daim hərəkətdədir, sadəcə olaraq fiziki gərginlik ruhi gərginliklə əvəz olunur. İnsan yatarkən ruhi gərginlik keçirmir, ruhu daim hərəkətdədir. Şamanın fərqli cəhəti ritual zamanı fiziki hərəkəti ilə ruhi hərəkəti ruhi gərginliyinin nəticəsi hesabına haldan-hala keçə bilir. Şamanın bu hal vəziyyətini belə izah etmək olar. İnsan beyni gündəlik informasiyaları xüsusi tezlikli dalğalarla mənimsəyir. Şamanın ruhi səyahəti zamanı həmin tezlikləri beynində qeyri-adi tezliklərlə əvəz edir. Şamanın bu dəyişkən hal-vəziyyəti heç də psixoloji gərginliyə və ya hipnotik proseslərə gətirib çıxarmır. Əksinə, Şaman ruhi səyahəti zamanı öz hərəkət və davranışına nəzarət edir, tam düşdüyü haldan sui istifadə etmir.

Səyahətə başlayan şaman qavalın ifasında olan ritmik çalarların və ölçülərin vəziyyətinə əsaslanaraq ondan gedəcəyi xəyali dünyasına nəqliyyat vasitəsi kimi istifadə edir.

Beləliklə, qaval Şaman üçün fiziki reallığı ruhi reallıqla əvəz edən alətdir. Şaman anlamında qaval-qanadlı atdır. Qavalla-qanadlı atla Şaman öz ruhi aləminə qapılıb üç təbəqəli virtual dünyasına səyahətə çıxır. Qaval eyni zaman da həm də Şamanın məsləhətçisidir. Bu qanadlı at Şamana hər bir gördüyü və eşitdiyi hadisə haqda danışır. Onu xətalardan, bəzi xoşa gəlməz hadisələrdən, hətta digər şamanların hücumundan qoruyur, Şamanın rituallar zamanı ibadətində və müalicə etdiyi anda ona kömək edir.

Hər bir Şaman ifa vaxtı qavalın tembrindən, tempindən asılı olmayaraq özünəməxsus səs effektlərindən istifadə edir. Səs effektlərinin və ifa tərzlərinin rituallarda iştirak edən hər bir kəs, hər bir tamaşaçı Şamanın nə ilə məşqul olduğunu, hansı ibadət formasını yerinə yetirdiyini ayırd edə bilir. İfası ilə ibadət edən Şaman səs effektlərinin və ifa formalarının dəyişməsi vasitəsi ilə üçölçülü virtual dünyasına, Yeraltı (aşağı), Orta və Yuxarı aləmlərə səyahət edir.

Qavalın səs effektlərinin və ifa formalarının dəyişkənliyi zamanı Şamanın səviyyəsi təyin edilir. Əgər Yuxarı aləmə səyahəti zamanı Şamanın ifasında Orta və Yeraltı aləmə səyahəti zamanı etdiyi ifalarla yaxınlıq, uyğunluq və ya eynilik olarsa, onun hansı səviyyədə Şaman olduğu bəlli olur. Şamanın

müalicə seansı zamanı ifasında səs dəyişiklikləri ruhları çağırdığı an eyni olarsa, onun professionallığı şübhə altına alınır. Peşəkar ŞAMAN ibadət vaxtı sakit və təmkinli ifaları ilə ruhlar aləminə daxil olur. Şaman ona kömək edən, məsləhətçi olan qavalın vasitəsi ilə ruhlarla əlaqəyə girir.

Ömrünün sonunadək bütün fəaliyyəti boyu Şamanın bir neçə qavalı olur. Qaydalara görə, Şamanın eyni zamanda iki və ya bir neçə qavalı olması Şamanlıqda yol verilməzdir. Lakin belə qaydalar bəzi hallarda dəyişdirilə bilər. Bu o zaman baş verir ki, Şaman xüsusi ritual üçün yeni qaval hazırlamalı olur. Bu ritual başa çatdıqdan sonra Şaman əvvəlki qavalı məhv edir. Ömrünün son anınadək Şamanın doqquz qavaldan artıq aləti olmur. Əgər sonuncu qaval sınar və ya üzlük çəkilmiş dərisi korlanıb cırılsa, belə hal Şamanlarda ömrünün başa çatmasına işarə olduğu kimi başa düşülür.

Şamanlar qavalı düzəldərkən onlar bu işdə köməkçilər dəndə istifadə edirlər. Qavalın hazırlanması zamanı, adətən onlara qadınlar kömək edir. Şamanlar qavalın əsas sağanaq hissəsini hazırlayırlar. Əvvəl sağanağın taxtası hazırlanır sonra isə bu taxtanı əymək vasitəsilə o yumru halqa vəziyyətinə salınır. Taxtanı açıq odda istiyə verərək onu əyir lər. Sonra isə hər iki uc hissələrini ağac kötüyünün nazik rüşələri və ya soyulmuş ağac qabığı ilə bir-birinə tikilir. Adətən, qavalın eni 2.5 sm-dən 20 sm-dək, diametri isə 30 sm-dən 70 sm-ədək olur. Dairəvi şəkllə düşən sağanağın içəri divarlarına sira ilə dəmir halqalar düzülür.

Qadınlar sağanağın üzərinə çəkiləcək dəri hazırlayır və qavalı üzləyirlər. Xüsusi bəzəklər və muncuqlarla qavalı bəzəyirlər.

Bəzi xalqlarda Şaman qavalının üzü çəkilərkən onun ifaçısı qadın Şaman və ya kişi Şaman olduğu nəzərə alınır. Kişi Şaman üçün erkək heyvanın, qadın Şaman üçün isə dişi heyvanın dərisi istifadə olunur.

Dəri qavalın üzərinə çəkilərkən müxtəlif xalqlarda bir çox vasitələrlə bərkidilir. Çukçalar və eskimoslar ceyran dərisini və ya morjun mədəsinin dərisini sağanağa bağlayır ya da yapışdırırlar. Amur çay hövzəsindəki xalqlar; aynlar, buryatlar, mancurla dəri sağanağa yalnız yapışdırırlar. Hantlar, manslar, nenslər xususu dəri iplərlə dartılıb sağanağın qıraqlarına məxsusi taxta mismarlarla bərkidir və tikirlər. Altaylar, yakutlar, evenklər, ketlər, selkuplar və s. xalqlar dəri sağanağın qırağına tikirlər. Dərilər bərkidildikdən sonra onların üzəri xüsusi şəkillər çəkilir. Bu şəkillər ümumən ibtidai şəkillərdən təmürəkkəb formalara qədər olur və qavalın əsas rəmzini əks edir.

Ayinlər və rituallar zamanı qavalın yaxşı səslənməsi üçün Şaman ibadəti boyu onu dəfələrlə açıq odda və ya ocaqda qızdırmalı olur. Bacaraqlı və yaşlı insanlar bunu çox məharətlə, qavala heç bir zədə toxundurmadan yerinə yetirirlər. Buna baxmayaraq, müəyyən müddətdən sonra qaval deformatsiyaya uğrayır.

Şaman öləndə, bu dinin ardıcılıarı “o bu dünyanı tərک edib bir daha qayıtmayacağına görə onun qavalından ruhları azad etmək üçün” - aləti məhv edirlər. Onu odda yandırır və qığılıcımları, tüstüsü vasitəsi ilə qanadlı atı və ya maralı sağanaqdan azad edib öz yiyəsinin – ŞAMANIN ruhu ilə qovuşdururlar.

Bütün dinlərin əsasında ruhu aləmlə fiziki durumun nisbəti məsələsi durur. Şamanlar kimi İslami irfan əhli də qavaldan ruh və fiziki durum arasındakı rabitəni təmin edir. Bu əlaqələri öyrəndikcə indi ancaq xanəndələrin əlində qalan qavalımızın imkanlarını aydınlaşdırırıq.

ƏDƏBİYYAT:

1. Rus-dilində

Из рассказов историков Ф.А. Сатлаева, В.А. Кочеева. Подробно лечебное камлание изучено у ненцев и тувинцев. Кенин-Ложан М.Б. Обрядовая практика и фольклор тувинского шамана. Новосибирск, 1987

Алексеев Н.А. Шаманизм тюркоязычных народов Сибири (опыт ореального исследования). Новосибирск, 1994.

Составлено по: Дьяконова В.П. Некоторые этно-культурные параллели в шаманстве тюрко-язычных народов Саяно-Алтая // Этнокультурные контакты народов Сибири. Л., 1984

2. İnternet şamanская страничка – <http://Shaman.aha.ru>

РЕЗЮМЕ

Статья, названная “Старый бубен Шамана” посвящаются религиозном - социальная условия музыкальных инструментов Азербайджана. Интересные результаты являются когда мы сделаем параллели с культурой Дальне Восточных наций.

SUMMARY

The article named “ Old Shaman tambourine” is about the religious- social conditions of Azerbaijan musical instruments. Interesting results appears while making comparisons with Far East nations’ culture.

Rəyçilər: filologiya elmləri namizədi F.Qurbanov; AMK-nın baş müəllimi İ.Nəjəfov

Alətşünaslıq

İlham NƏCƏFOV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş mütəllimi

**KLASSİK ŞƏRQ VƏ AZƏRBAYCAN
ƏDƏBİYYATINDA NEY ALƏTİ**

Klassik Şərq və Azərbaycan ədəbiyyatında "ney" və onunla bağlı başqa sözlər bədii ifadə vasitəsi kimi uzun əsrlər boyu işlənib. "Ney", "neyistan", "neyanban", "neyzaquzar", "neyşəkər", "neyrəng", "neysüvar" sözləri şeirlərdə tez-tez rast gəlinən bədii ifadə vasitələridir. Azərbaycan folklor ədəbiyyatında da bu alətin adına rast gəlirik.

Bir el bayatısında deyilir:
Mən aşiq hey dərdimi,
Görür güney dərdimi.
Elə bil dilmancımdır,
Çalır bu ney dərdimi.

Ney insanların ən dəruni fikirlərini, can dərdlərini anlaşıqlı dilə çevirən, doğru söyləyən alət olduğu üçün hər kəs eşitdiyi sədalarda özünə aid nə isə tapmışdır. Bu səbəbdəndir ki, ney ziyanına olsa belə həqiqəti söyləməyə cəsarəti çatan insanla bir təşbeh olunur.

Firdovsi Tusi "Şahnamə"sində tez-tez neyə müraciət etmişdir:

Biyavərd ləşgər sui-Xərray
Bədan mərqzare ke, bovəd abu nay [1.827].

Tərcüməsi:

Qoşunu Xərraya yaxın gətirdi
Ney suyu kimi öldürücüydü.

Məhsəti Gəncəvi rübailərinin birində yazmışdı:

Ey təng şəkər çün dəhəne təngət ney,
Ruxsareyi-qol, çun ruxe-qolrəngət ney,
Əz tire-müjə in dele-sədpəreye-mən
Miduzu ze pəreye duxtəne nəmgət ney [2.90].

Tərcüməsi:

Ey ağzı neydən daha dar, şəkərdən daha sıxılmış,
Gülüzlü, gül üzün kimi deyil.
Kipriyinin iynəsiylə yiz yerə bölünüş ürəyimi
Tik, parçaları tikmək çətin deyil.

Bu rübaidə Məhsəti ney sədasının sıxılmış qənd qədər şirin olduğunu nəzərə çatdırmış, güldən də gözəl surət gətirdiyini, ürək yaralarının məlhəmi olduğunu göstərmişdi.

Xaqani Şirvaninin bir beytinə nəzər salaq:

Çəsmeye-xun ze delən şiftətərə-kəsra ney,
Xun şuvayi-çəşmə ke in syze-cegər kəsra ney [3.806].

Tərcüməsi:

Ürəyimdən qanın çəsmə kimi axması heç kimi narahat etmədi,
Cığır yandıran ney çalğısı hər kəsin ürəyinin qanını coşdurur.

Nizami Gəncəvi (1141-1209) “İsgəndərnamə” poemasının “İqbalnamə” hissəsində həzin səslə neyin hətta dünya cahangiri, fəth İsgəndər şahdan qorxmayaraq həqiqəti söyləmək hikmətini bədii boyalarla göstərmişdir. “Sifəti hale-İsgəndər ba ğulami ke, sərtərəşe – u bud” (“İsgəndərin dəllək qulamı ilə əhvalatı”) bəhsində belə oxuyuruq:

Şobani-biyabani aməd ze rah,
Neyi did, bər rəstə əz ğərə çah.
Berəsm şobanan əz u pişə saxt,
Nəxostin bezəd zəxmə, angəh nəvaxt.
Dele-xud dər əndişə nə qozaştı,
Bane-ney dele-xiş xuş daştı [4.32].

Tərcüməsi:

Çöl çobanı yolla keçirmiş,
Quyunun dibindən bitən bir qamış gördü.
Çobanlar qaydasını o, özünə adət etmişdi,
Əvvəl qamışı kəsdi ki, onu çalsın,
Öz ürəyini əziyyətdə qoymadı.
Ney səsi ilə qəlbini xoş saxladı.

Göstərilən nümunədən öyrənirik ki, qarğı, qamış quyunun dibində, çöllükdə bitirsə ondan yaxşı ney alınar. Çölün istisindən güc alan qarğının

oduncağı daha möhkəm olur. N.Gəncəvi bu şeir parçasında “Tövrat”dan gələn – “Musiqi sənətinin ibtidasını çobanlar qoyub” fikrini təsdiqləyir. Daha sonra gələn hadisəni nəql etməklə, N.Gəncəvi sirr saxlamağın çətinliyini neyin vasitəsi ilə daha qabarıq göstərmişdir. Şair göstərir ki, Makedoniyalı İsgəndər saçını tıraş etdirərkən, dəllək onun hamıdan gizlətdiyi sirrini görür. İsgəndər ona uzun qulaqlarını gördüyünü bir kimsəyə söyləməməyi əmr edir. Ölüm qorxusu qarşısında çoban əmrə tabe olur. Sirr dəlləyin ürəyini deşib, onu rahat qoymur. Məcbur edir ki, gizlənən sirr aşkar olunsun. Kimsəsiz çöldə bir quyu başında dəllək ürəyini deşən sirrini söyləyir. Üstündən xeyli zaman keçir, həmin quyuda bitən qarğı-qamışı çoban ney musiqi alətinə çevirib çalanda Makedoniyalı İsgəndər səsi eşidib qəzəblənir. Axı, neydən İsgəndərin hamıdan gizlətdiyi sirr aşkara çıxıb. Bu hadisənin təsvirindən sonra aşağıdakı beytlər gəlir:

Şobanra bexud xandu porsid raz,
 Şoban raze an ney bed u qoft baz.
 Ke in ney ze çahi bəraməd bolənd,
 Ke şirin tərəst əz neyistane-qənd.
 Be zəxm xudəş kərdəm əz gərde-pak,
 Nəşod zəxməzən ta nəşod zəxmənək.
 Dər u can nə və eşğə-cane-mənəst,
 Bedine bizəbani zəbani mənəst [4.32].

Tərcüməsi:

Çobanı yanına çağırıb (İsgəndər) sirri soruşmuşdu
 Çoban həmin neyin sirrini açıb ona demişdi:
 “Bu ney bir quyudan baş qaldırıb, böyüyüb.
 Şəkər qamışından şirindir.
 Mən öz yarama onun saf tozundan dərman qoydum,
 Əgər yaralı olmasaydı, yara vurmazdı (ürəklərə səsiylə)
 Onda can yoxdur, ancaq eşqimin canıdır,
 Bu cür lallığı ilə o mənim dilimdir.”

Çoban İsgəndərin sorğusunun fərqiə varmadan sevimli musiqi aləti ney və onun hazırlanması haqqında öz fikirlərini söyləyir. İsgəndər “neyin sirri” – deyə soruşanda çoban onu düz anlamamış və belə hesab etmişdi ki, şah musiqi alətinin hazırlanmasının üsulu barədə xəbər alır. Daha sonra şahın qəzəbini yatırılabəcək məqam o olur ki, quyunun dibindən ikinci qamış kəsilir:

Befərmud kard rəğibi-şəğərf,
 Neyi-naləpərvərəd əz an çəhe-jərf.
 Çu dər bordeyi-ney nəfəsi yaft rah,
 Həman raze-pişinə beşənəd şah [4.33].

Tərcüməsi:

Bacarıqlı gözətçiyə əmr vermişdi ki, gətirsin,
Həmin dərin quyudakı nalə edən qamışdan.
Elə ki, neyin pərdələrinə nəfəs yol tapmış,
Həmin əvvəlki sirləri şah eşitmişdir.

N.Gəncəvi ney ilə sirlərin faş olunmasını göstərərək, qamışın doğrudan da, ilk yaradılış olduğu hədisinə işarə etmişdir. Qeybdə olanı, sirləri ancaq Allah bilir və bunları məsləhət bildiyi ariflərə vəhy edir.

Məhəmməd Füzuli (1494-1556) özünün türk və fars divanlarında neyə tez-tez müraciət etmişdir:

Ney kimi hər dəm ki, bəzmi-vəslini yad eylərəm,
Ta nəfəs vardır quru cismimdə, fəryad eylərəm.

İlk yaradılış qamışdır və Adəm əleyhissələmlə yerə endirilmişdir. Bir zaman onların hər ikisi Cənnətdə Allahın hüzurunda olmuşlar. İndi hər ikisi; qarğıdan kəsilən ney və onu ifa edən Adəm övladı Cənnətdəki gözəl günləri yada salıb candan fəryad edir. Bu sızıltı nəfəs gedib-gəlməyə qədər davam edəcək. M.Füzuli ney səsinə dinləyərkən insan xislətinin törətdiyi fəsadlar ucbatından çəkdiyə cəzaların əzab sədalərini eşitmişdi:

Sədayi-ney hərəm olur dedin, ey sufiyi-cahil,
Yelə verdin xilafi-şər ilə namusun islamı.

Şəriət kitablarının bəzi müəllifləri məsələnin əsl mahiyyətindən Peyğəmbər (s.ə.s.) hədislərindən bixəbər olduqları üçün bir sıra musiqi alətləri sırasında neyi də haram sayıb yasaq etmişlər. M.Füzuli həm də böyük din alimi kimi bu haqsızlıqları görmüş və öz etirazını bildirmişdir. “Yelə vermək” ifadəsi həm “boşa çıxarmaq” fikrinə, həm də nəfəslə çalındığı üçün ney səsinə işarədir.

Məhəmməd Füzulinin “Divani-farsi” kitabında “Saqınamə” adlı mənzuməsi çap olunub. [5.674-708]

Böyükağa Qasımzadə bu əsəri “Yeddi cam” adı ilə tərcümə etmişdi. Dəf, çəng, ud, tənbur, qanun, mütrib ilə bərabər ney musiqi alətindən də danışılır.

Be ney raz məqşah ke, an səsteray,
Qoşadi dəhanəstu hərzə dəray [6.120-175].

Tərcüməsi:

Öz sirrini açma Neyə, saxla onu pünhan,
Çün, ağzı açıqdır danışır hərzəvü hədyan.

– beyti ilə təqdim edilən ney Nizami Gəncəvinin adını çəkdiyimiz dastanına işarədir. “Münazireyi ba Ney” (Ney ilə söhbət) fəslində şair yazır:

Şəbi bovəd dər səri-məra zovqe-mey,
Məzağə-meyəm, kərd dəmsaze-Ney.
Be u qoftəm: “Ey həmdəme-əhle-dərd,
Çera həmçu mən gəşteyi zaru zərd?
Bequ vəchi-zərđiyi ruxsar çist?
Tora movcibe-naleyi-zar çist?”
Məra məhrəme-raz xud saxt Ney,
Ze raze-nehane-pərdə əndaxt Ney.
Ke mən pişe əz in dər fəzayi-Ədəm
Dele daştəm, xali əz ğeyde-ğəm [6.678].

Tərcüması:

Bir gün oturub başda fərəh, qəlbə min raz,
Meyli ürəyim Neylə məni eylədi dəmsaz.
Sordum ona: “Ey qəm elinin taci-qüruri,
Neyçün sarısan? Anlat o qəlbindəki şuri!
Söylə, de görüm, ah, nə yanıq nalələrin var,
Solğun yanağından tökülən jalələrin var!”
Ney gizli olan sirrini, bax, böyləcə açdı,
Qəlbindəki gövhərləri ətrafına saçdı.
Ney söylədi: “Ey halımı məndən soran həmdəm,
Ol dəm ki, Ədəm idi yerim, bilməzidim qəm” [6.149].

Məhəmməd Füzuli ney obrazı ilə irfan mənalərini açıqlayır. “Sirri sirr saxlamaza vermək olmaz” – sufi təlimini əsas götürərək, ilahi, gizli sirləri qorumağı, onu hər yetənə deməməyi məsləhət görür. Ney sirr saxlayan deyil, ona görə də müriddən eşidilən təzə xəbərlər musiqi alətinə deyilməməli və sirr hücrədən kənara çıxmamalıdır. Sufilər kimliyindən asılı olmayaraq, gizli sirlərini yayanları öldürürdülər. Şair xəbərdarlıq edir ki, ney sirr saxlamağın çətinliyinə tab gətirə bilməyəcək, ona görə də gizlini eşitməsə yaxşıdır.

Ney özü dərd içindədir, ona görə kədərlidir ki, Cənnətin Ədəm bağlarından çıxarılaq Yer in bataqlıqlarına, gölməçələrinə atılmışdır. Onun ahu-zarı elə buna görədir.

Mövlanə Cəlaləddin Rumi “Məsnəvi”sinin, giriş hissəsində yazır:

Beşnov əz Ney çun hikayət mikonəd,
Əz codayiha şəkayət mikonəd.
Kəz neyistan ta məra buridəənd,
Dər nəfirəm mərdo zən nalidəənd.

Sineye-xahəm şərhə-şərhə əz fərağ,
Ta bequyəm şərhə-dərdi-iştiaq [7.19].

1738-ci ildə vəfat etmiş Süleyman Nahifi “Məsnəvi”ni türk dilinə tərcümə etmişdir. Onun tərcüməsindən beytləri örnək olaraq göstəririk:

Dinlə neydən kim hekayət etmədən,
Ayrılıqlardan şikayət etmədən.
Der, qamışlıqdan qopardılar beni,
Nalişüm zar eylədi mərdü zəni.
Püxtə halın hiç fəhm etsünmi həm?
İxtisar üzrə gərək söz: “Vəssalam!” [8.110-111].

Mövlanənin “Məsnəvi”si nahaq yerə neyin hekayəsi ilə başlamır. Axı, o da yerə Cənnətdən sürgün edilmişdir. 1-ci beytin ilk hərfi “ba”dır. “Mən “ba” hərifinin nöqtəsiyəm” – deyən Peyğəmbər (s.ə.s.) hədisi bu hərfə xüsusi önəm verir. Sanki “ba” hərifinin nöqtəsi Cənnətdən qovulan üzüqara Adəmdir və üzünü Cənnətə çevirib ora qayıtmaq istəyir. Təsadüfi deyil ki, “Qurani-Kərim”in ilk hərfi də “ba” hərifidir. ”Məsnəvi”nin ilk 17 beytinə poemanın “Fatihə”si deyirlər.

Türk şairi Sabit bir qəzəlini mətlə beytində deyir:

Nayi nəfəs oğlu edəli piri-xərabat,
Mührik gəlir ahəngi məzamiri-xərabat.

“Məzahir” – Allahın Davud əleyhissələmə göndərdiyi “Zəhur”un surələri deməkdir. Nəfəs aləti olan “mizmar”ın cəminə də “məzahir” deyirlər. Beytin mənası odur ki, “Qurani-Kərim” Peyğəmbər əleyhissələmə endirilməzdən öncə sufi dərvişləri Davud peyğəmbər kimi “Zəbur” ayələrini gözəl səslə oxuyurdular. Bu səs nəfəs aləti mizmarın sədasına oxşadılır. Mizmardan daha üstün götürülən neyin səsi İslam dərvişlərinin zikrinə işarədir.

“Ney”lə bərabər, ətrafındakı sözlərin “Divan” şeirində tez-tez işlənməsini müşahidə edirik. “Neyistan” – qamışlıq sözü də şeirlərdə tez-tez rast gəlinir. Şəms Təbrizinin bir beytinə nəzər salaq:

Çu əndər qolestan ayəd qolu sərvəş sücud arənd,
Çu əndər neyistan ayəd qəsab bər qənd peçanənd [1.827-828].

Tərcüməsi:

Gülüstanda gül və sərv ağacları səcdəyə gəlirlər,
Çünkü qamışlıqda neydən qənd yığırlar.

“Neyrəng” sözü sehr, cadu, əfsun, zərif iş, gözəl təsvir anlamlarında klassik şeirdə çox işlənmişdi [1.827-828]. Görkəmli tədqiqatçı Əfrasiyab Bədəlbəyli (1907-1976) yazır: “... musiqi vasitəsilə sehr, cadu və hipnoz işində yenə də yunan filosofları Əflatun və Ərəstunun fəvqəladə məharəti haqqında əfsanələrin böyük şairlərin əsərlərində öz bədii ifadəsini (Nizami) tapması da şübhəsiz ki, çox səciyyəvidir” [9.218]. Ney səsinin insana hipnotiq, təlqinedici təsiri hissələrini ovutmaq, onu başqa aləmə apara bilmək qabiliyyəti bu musiqi alətinə magik, əfsunlu obraz vermişdir. “Neyrəng” – sehr sözü ilə yanaşı, “neyrəngsaz” – sehrbaz, cadugər məvhumuna da şeirlərdə rast gəlmək mümkündür

“Neyşəkər” sözü şəkər qamışı deməkdir. Onu əzməklə qamışın ətli iç tərəfindən şirin mət alınır. Toplanmış mətə qaynadıb xüsusi qəliblərə töküüb qənd istehsal edirlər. “Neyşəkər” və “ney” sözləri həmişə qarşılaşdırılaraq bədii obraz yaradılmışdır. “Hafiz divanı”ndan bir beytə nəzər salaq:

Çera bike-neyi-ğəndəş nəmixorənd an kəs,
Ke kərd səd şəkər əfşani əz ney-ğələmi? [10].

Tərcüməsi:

Nə üçün şəkər qamışının qəndindən dadmır o kəs ki,
Qələm neyindən yüz şəkər səpələyir.

Burada “Qələm neyi” dedikdə, həm musiqi aləti, həm də mürəkkəblə yazan qələm nəzərdə tutulur. Şairin və neyzənin kasıblığını bildirmək üçün şirniyyat yemədiklərinə diqqəti yönəltdir.

Məhəmməd Füzuli fars “Divan”ındakı qəsidələrinin birində yazırdı:

Kəsi ke, lafe-honər zəd, honər nə xahəd daşt,
Ke əz sədəst təhi hər neyi ke, por şəkərəst [11.124].

M.Mübariz bu beyti belə tərcümə edib:

O kəs ki, lovğadır, onda hünərdən olmaz əsər,
Səda çıxarmı o neydən ki, var onun şəkəri? [12.160].

Dediklərimizdən belə nəticə çıxarmaq olar ki, klassik Şərq və Azərbaycan şairləri neyin görünüşü, səsi, mənşəyi haqqında yazmaqla ictimai həyata öz münasibətlərini bildirmişlər. X yüzillikdən başlayaraq fars-dəri dilinin ən yüksək məqamlarında duran poeziya nümunələrində neyə münasibət bildirilmişdir. Yaxın Şərqi klassik və Azərbaycanın dahi şairləri bu alətdən sevə-sevə söz açmışlar. Firdovsi, Məhsəti, Xaqani, Nizami, Mövlanə, Şəms və Füzuli kimi dünya ədəbiyyatının korifeyləri ney sədalarından necə təsirləndiklərini ölməz şeirləri ilə bizə çatdırıb bilmişlər.

Divan ədəbiyyatının klassik nümayəndələri neyin mənşəyi haqqında müqəddəs kitablardan, Peyğəmbər (s.ə.s.) hədislərindən xəbərdar olduqlarını şeirlərində əyani şəkildə göstərmişlər.

Şeirlərdə ney aləti bədii təsvir vasitəsi olmaqla yanaşı, bir bədii obraz kimi də formalaşmışdır. Həmişə sözün doğrusunu söyləyən, ilahi hikmətlərdən xəbər verən qoca müəllim, pır, şeyx obrazı ney alətinə təşbih edilmişdir.

“Ney” və onunla bağlı sözlər də xüsusi önəm daşıyır. Uzaq, ilk baxışdan dəxli olmayan deyim nümunəsi kimi görünsə də, sözlərin arasında neylə gizli bağlılıq, dəruni rabitə var. Ney öz cazibəsi ilə bu sözlərə diqqəti cəzb etdirmiş və şeirə gətirilərək bədii ifadə vasitəsi kimi, poetik obraz səviyyəsinə yüksəlməyə səbəb olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT:

- 1.Fərhang-i-zəbani-tociki: 2 cildə, I c., M: 1969, 1205 s.
- 2.Gəncəvi M. Rübaiyyat. Bakı: Yazıçı, 1985, 109 s.
- 3.Divani-Xaqani-Şirvani. Təbriz: 1312, 936 s.
- 4.Gəncəvi N. İqbalname. Bakı: 1947, 275 s.
- 5.Füzuli M. Divani-farsi. Hazırlayanı Hasibə Mazıoğlu. Ankara: 1962, 873 s.
- 6.Füzuli M. Əcərləri: 6 cildə, III c., Bakı: 1996, 457 s.
- 7.Mövlanə Cəlaləddin Məhəmməd Bəlxı Rumi. Məsnəviyi-Mənəvi. Tehran: 1375, 1342 s.
- 8.Muallim Naci. Osmanlı şairləri. Ankara: 1986, 343 s.
- 9.Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı: Elm, 1969, 246 s.
- 10.Divani-Hafiz. 333 saylı qəzəl. Tehran: 1370, 325 s.
- 11.Divani-farsiyi-Füzuli. Tehran: 1374, 873 s.
- 12.Füzuli M. Əcərləri: 6 cildə, IV c., Bakı: 1996, 364 s.

РЕЗИОМЕ

В течение многих веков «ней» и связанные с ним, другие слова употреблялись в Восточной и Азербайджанской классической литературе. Об этом инструменте с большой любовью писали гениальные поэты Востока и Азербайджана. Корифеи мировой литературы Фирдовси, Мехсети, Хагани, Низами, Мовлана, Шамс, Физули в своих бессмертных стихах написали о впечатлениях и наслаждениях от звуков инструмента ней.

SUMMARY

«Ney» and other words connecting with it were used as a means of expression during long ages in the literature of Azerbaijan and oriental classics. The great poets of Azerbaijan and the Near East classics mentioned about these instruments with great pleasure. The poets like Firdovsi, Mahsati, Khagani, Nizami, Movlana, Shams, Fizuli expressed how they were deeply impressed by the voice of «ney» in their wonderful poems.

Rəyçilər: filologiya elmləri namizədi F.Qurbanov; sənətsünaslıq namizədi A.Nəcəfzadə

Alatşünaslıq

Səbuhi ƏLİYEV
AMK-nın aspirantı

AZƏRBAYCAN XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİNİN İNKİŞAF YOLU

Xalqımızın qədimliyindən əsrləri əhatə edən tariximiz, mənəvi baxışlarımızı aşılayan mədəniyyətimiz xəbər verir.

İnjəsənət ijtimai şüurun formalarından biridir. Xalqın mənəvi aləminin, məişət və həyat tərzinin bədii əksidir. Bəşər tarixi göstərir ki, daim dəyişən, təkmilləşən əxlaqi tərbiyənin, əqidə və dünyagörüşünün, estetik və zövq ideyalarının formalaşmasında injəsənət mühüm rol oynayır. Çünki injəsənət həmişə ijtimai mənə daşımışdır.

Hər bir xalqın tarixi kimi mədəniyyəti də fərqlidir. AZƏRBAYCAN xalqı memarlıq, rəssamlıq, heykəltaraşlıq, şifahi və yazılı ədəbiyyat, xüsusən də musiqi sənəti sahəsində əldə etdiyi nailiyyətləri ilə seçilir.

İnjəsənətin digər sahələrindən fərqli olaraq musiqi insanın həyatında mühüm rol oynayır. Ağır və çətin hallarda xalqa mənəvi dayaq olan, inam və nikbinlik hissi aşılayan, bayramlarda xalqın sevinjini əks etdirən məhz musiqidir.

Musiqi sənətinin inkişaf tarixi zaman keçdikcə musiqi alətlərinin təkmilləşməsi ilə sıx bağlıdır.

Hər bir xalqın mədəniyyəti fərqli olduğu kimi musiqi sənəti də fərqlidir. Bu fərqi yaradan səbəblərdən biri də xalq çalğı alətləri ilə bağlıdır.

AZƏRBAYCAN ərazisi dünyanın ən qədim musiqi mədəniyyəti ojaqlarındandır. Lakin musiqi yazısının olmaması, şifahi ənənələrin mövjudluğu antik dövr musiqi mədəniyyətimiz haqda tam məlumat əldə etmək imkanını heçə endirir.

Musiqi sənətimiz haqqında «Kitabi Dədə Qorqud» dastanında da rastlaşırıq. «Kitabi Dədə Qorqud» qədim dövr AZƏRBAYCAN ədəbiyyatının ən möhtəşəm xalq yaradıcılığı hadisəsidir. Bu epos qədim türk dastan yaradıcılığı ənənələri əsasında AZƏRBAYCAN ərazisində formalaşmışdır. Dastanda qədim Türk tayfalarının həyat təzi, ijma münasibəti ilə yanaşı mədəniyyət, həmçinin musiqi sənəti haqqında maraqlı məlumatlar vardır. Dastanın baş qəhrəmanı Dədə Qorqud el ağsaqqalı olmaqla yanaşı ozan kimi təqdim olunur. Qeyd edilməlidir ki, Dədə Qorqudun təmsil etdiyi ozan ənənələri bu gün AZƏRBAYCAN aşıqlarının sənətində yaşayır.

«Kitabi Dədə Qorqud»un boylarında musiqi alətləri haqqında verilən məlumatlar çox diqqətəlayiqdir. Dastanda daha çox el şənliklərində, mövsüm bayramlarında daima səslənən «qolça qopuz»un adı çəkilir. Qopuz Türk xalqlarında müqəddəs alət sayılmış, sitayiş simvoluna çevrilmişdir. Dastanda nəinki Dədə Qorqud, Türk xalqlarının qəhrəmanları – Qazan Xan, Dirsə Xan, Bamsı Beyrək və digərləri qopuz çalır, şeir qoşur, mahnı oxuyurlar.

«Kitabi Dədə Qorqud»da qopuzla yanaşı surna, nağara, kos, düdük, davul, boru və başqa kimi alətlərin adı çəkilir. Toylarda, şadlıq məjlislərində ozanlarla yanaşı nağaraçılar, surnaçılar dəstəsi çalib-çağırarmış. Güləş meydanlarında döyülən davullar, koslar, haray salan borular pəhləvanları juşa gətirmiş.

Xalqımızın musiqi sənəti, bu sənətə həyat verən çalğı alətləri haqqında maraqlı və dəyərli məlumatları klassik şairlərimizin əsərlərindən əldə edə bilərik.

Nizami Gənjəvi adı ilə bütün dünyada tanınan dahi AZƏRBAYCAN şairi İlyas Yusifoğlunun irsi müasirlərimiz üçün zəngin və tükənməz məlumat xəzinəsidir. İjtimai və siyasi quruluş, sosial münasibətlər, adət-ənənələr, mədəniyyətlə bağlı məlumatlar bir çox alimlərimizin və tədqiqatçılarımızın diqqətindən yayınmamışdır.

Dahi klassikimizin «Xəmsə»sində- özündə «Sirlər xəzinəsi», «Xosrov və Şirin», «Leyli və Məjnun», «Yeddi gözəl», «İsgəndərnamə»ni birləşdirən məşhur beşlikdə XI-XII əsrlərin musiqi sənəti ilə tanış oluruq. Məsələn, «Xosrov və Şirin» poemasında Nizami Gənjəvi xanəndə məjlisinin poetik təsvirini janlandırır. Barbəd və Nikişə adlı xanəndələrin ifa məharətindən söhbət açır.

Musiqi tədqiqatçıları onun «Xəmsə»sində qırxa yaxın musiqi aləti haqqında məlumat əldə etmişlər. N.Gənjəvi şeirlərində nəinki, onların adını çəkmiş, həmçinin poetik dillə təsvirini vermişdir.

Daha bir klassik şairimiz, XV əsrdə yaşayıb-yaratmış dahi Məhəmməd Füzulinin irsi musiqi sənətimizi öyrənənlər üçün zəngin mənbədir. O, poemalarında XV əsrdə dəbdə olan xalq çalğı alətlərinin adını çəkmiş, ney, saz, dəf, çərəs kimi çalğı alətlərinin təsvirini poetik boyalarla janlandırmışdır. Ney, dəf, jəng, rübab və digər çalğı alətlərinin tembrinə uyğun olaraq mənəb, şöhrət uğrunda qırğınlar törədən lovğa, dikbaş kəslərin ifşası alleqorik tərzdə verilmişdir.

Musiqi sənətimiz haqqında məlumatı orta əsrlərdə yaşamış, Şərqdə musiqişünas alim kimi tanınmış Faxir Səfiəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağalı, Məhəmməd Əbübəkr oğlu Şirvani və ifaçılıq sənətinin inkişafında xüsusi xidməti olan Mirzəbəyinin əsərlərində əldə etmək olar.

AZƏRBAYCAN musiqisinin bütün Şərqdə böyük şöhrət qazandığını qeyd edən Orta əsr alimlərimiz elmi əsərlərində musiqi alətləri haqqında da söhbət açmışlar. Bu baxımdan Əbdülqadir Marağalının «Musiqi alətləri və

onların növləri» əsəri xüsusən qiymətlidir. O, xalq çalğı alətlərini üç qrupa – simli, nəfəs və zərb alətlərinə bölərək hər birinin təfsilatını vermişdir. Əsərdə adları çəkilən alətlərin əksəriyyəti musiqi mədəniyyətinin inkişafı dövründə sıradan çıxmış, ya da müasir dövrə gəlib çatanadək böyük dəyişikliyə uğramışlar. Mükəmməl formasına yetişmiş alətlərin əksəriyyəti hal-hazırda xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibindədir.

Musiqib mədəniyyətimizin inkişafında mühüm rolu olmuş Faxir Urməvi, Əbdürqadir Marağalı musiqi alətlərini və ifaçılıq sənətini təkmilləşdirmək sahəsində böyük işlər görmüşlər.

Xalq çalğı alətləri birləşmələrinin yaranması tarixi də keçmiş dövrlərə gedib çıxır. Orta əsr mənbələrinə nəzər salaq. Şərq intibahı dövrünə təsadüf edən Təbriz miniatür məktəbinin görkəmli nümayəndəsi Sultan Məhəmmədin və onun məktəbindən olan rəssamların yaratdıqları miniatürlərdə AZƏRBAYCAN xalq çalğı alətlərinin ansambl şəklində təsviri verilmişdir: ud və çəngdən ibarət duet; kamança, ney, dəfdən ibarət trio; ud, ney, arfadan ibarət trio təsviri diqqəti cəlb edir.

Orta əsrlərdə mövjud olan trionun təsvirinə XV əsrdə çəkilmiş Mirseyid Əlinin «Musiqi məjlisi» miniatüründə rast gəlirik. Miniatürdə rəqqası müşaiyət edən üç musiqiçinin təsviri verilmişdir. Musiqiçilər udaxşar, kamançayaoxşar alətlərdə və dəfdə çalırlar.

Belə təsvirlər çox qiymətlidir. Şəkildə təsvir olunan musiqi alətlərində ifa tərzləri müəyyən mənada müasir çalğı tərzini xatırladır.

Digər miniatürdə təsvir olunan ansamblar isə dördlükdür. Bu təsvirdə xanəndəni müşaiyət edən ifaçılar ərgənün, ney, ud və dəfdə çalırlar.

Vaxt keçdikçə XIX əsrdən başlayaraq AZƏRBAYCAN xalq çalğı alətləri ansamblarının tərkibinə saz, balaban, dəf, qoşa-nağara, sazəndə dəstələrinə tar və kamança daxil olur. Xanəndə oxumaqla yanaşı üçlükdə dəf çalan vəzifəsini yerinə yetirirdi.

Məlumdur ki, xalq musiqimiz milli mədəniyyətimizin digər növləri kimi şifahi idi. Əsrlər ərzində əjdadlarımızın, babalarımızın bizə yadigar qoyduğu mədəniyyətimizi qoruyub saxlamaq və yaşatmaq XX əsrin əvvəllərində qabaqjıl musiqi xadimlərimizi, xüsusən Ü.Hajibəyliyi daha çox düşündürür. Musiqi sənəti sahəsində mühüm problemlərdən biri ifaçılıq sahəsi ilə bağlı idi. Notla çala bilmək qabiliyyəti xalq ifaçılığı üçün yad idi.

XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq AZƏRBAYCAN da xalq çalğı alətləri orkestri təşkil etmək jəhdləri oldu.

1932-ji ilin yanvarında musiqi ijtimaiyyətimizin həyatında olduqca əlamətdar bir hadisə baş verdi. Dahi klassikimiz Ü.Hajibəylinin rəhbərliyi və o zamanlar AZƏRBAYCAN radiosunun musiqi şöbəsinə başçılıq edən M.Maqomayevin təşəbbüsü ilə AZƏRBAYCAN Radio Verilişləri Komitəsi nəzdində ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestri yaradıldı. Orkestrin bədii rəhbəri və diricoru Ü.Hajibəyli, konsertmeysteri isə S. Rüstəmov idi.

Qeyd edilməlidir ki, hələ 1931-ji ildə Ü.Hajibəyli notlu xalq çalğı alətləri orkestri təşkil etmişdir. Orkestrin üzvləri musiqi texnikumunda oxuyan tələbələr idi. Tar, kamança, balaban, dəf, nağaradan ibarət olan bu orkestrə Ü.Hajibəyli Avropa musiqi alətlərindən royali əlavə etdi. Dahi klassikimiz xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı «I Fantaziya»sını orkestr 1931-ji il aprelin 28-də müəllifin diricorluğu altında ifa etdi. Ü.Hajibəylinin notlu orkestr yaratmaq təşəbbüsü bütün şərq aləmində yeni bir mədəni hadisəyə çevrildi. 1935-ji ildə orkestrdə ifaçıların sayı artıq 35 nəfərə çatmışdı.

Bəstəkarlarımız – Ü.Hajibəyli, S.Rüstəmov, M.Maqomayev peşəkar bəstəkar əsərləri olmadığından üçün xalq mahnı və rəqslərini orkestr üçün işləyərək səsləndirdilər. Bununla sübut olundu ki, xalq çalğı alətlərində not sisteminə keçmək mümkündür.

İlk əvvəl tar, kamança, balaban, dəf, nağara və royaldan ibarət orkestrə sonradan saz, tütək, zurna, qoşa nağara, baş balaban, qanun, klarnet əlavə olundu. 1965-ji ildən bu kollektivə bəm registri təmin etmək məqsədi ilə mizrabla çalınan alətlər qrupuna Özbəkistanda geniş yayılmış dütarın, bas növü daxil edildi.

Avropa orkestrindəki temperasiyalı çalğı alətlərində AZƏRBAYCAN xalq musiqisini ifa etmək mümkündürmü, lazımdır və s. bu kimi suallar qoyulurdu. Bəzilərinin fikrinə görə xalq arasında məşhur olan tar kimi çalğı alətində bərabər temperasiyanın olmaması Avropa musiqisini ifa etməyə imkan vermir. Xalq çalğı alətlərindən imtina etmək, xalq musiqisini inkar etmək kimi fikirlər də irəli sürülürdü.

Çətin də olsa notlu orkestrin yaranması ilə musiqi sənətimizin kütləvi təbliği üçün geniş imkanların açılması bu fikirlərə son qoydu. Bəstəkarlarımızın yazdığı ilk əsərlər sadə və kiçik həjmlə idisə, sonralar iri həjmlə, forma və məzmun jəhətdən maraqlı əsərlər yazıldı. Orkestrin repertuarı Ü.Hajibəylinin iki «Fantaziya»sı, M.Maqomayevin «Radio marşı», S.Rüstəmovun «Bayatı-Kürd» fantaziyasından ibarət yeni əsərlərlə zənginləşdi.

Xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsər yazan bəstəkarlarımızdan biri də Süleyman Ələsgərovdur. O, hələ gənç ikən xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsərlər yazmış, bu əsərləri ilə peşəkar musiqi məktəbimizin banisi Ü.Hajibəylinin diqqətini jəlb etmişdir. Şuşada Musiqi Texnikumunda oxuduğu ilk günlərdən o təşkilatçı kimi fəaliyyətə başlamış, xalq çalğı alətləri orkestri təşkil etmişdi. Əlli nəfərdən ibarət musiqiçini birləşdirən orkestrin repertuarını əsasən xalq mahnıları və rəqsləri, rənglər və təsnifləri təşkil edirdi.

«Jəngi», «Rəqs», «Marş», «Fantaziya», «Dostluq süitası» S.Ələsgərovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı çoxsaylı əsərlərindəndir. Bu orkestr üçün yazdığı əsərlər sırasında «Sözsüz mahnılar» xüsusilə seçilir. S.Ələsgərov yazdığı «Sözsüz mahnılar» ilə musiqi sənətimizdə yeni canrın

əsasını qoymuş oldu. İnjə, zərif melodiyası ilə seçilən bu miniatürlər bir növ instrumental romanslardır.

Musiqi sənətinə tarzən kimi gəlmiş bəstəkarlarımızdan biri də Əşrəf Abbasovdur. Böyük Vətən müharibəsi iştirakçısı olan Ə. Abbasov igid vətən övladlarının obrazını xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı «Gənçlik marşı», «Döyüşçülər marşı» adlı pyeslərində janlandırırmışdır.

Çoxsaylı, maraqlı mahnıların müəllifi kimi tanınmış Ramiz Mirişli musiqi sənətinə ilk addımlarını kamança aləti ilə başlamışdır. Digər bəstəkarlarımız kimi o da xalq çalğı alətləri orkestri üçün bir sıra dəyərli əsərlər yazmışdır. O, süitalar, üverturalar, musiqi lövhələrinin müəllifidir. Ramiz Mirişli daim jiddi axtarışlarla məşğul olmuşdur. Bu axtarışların bəhrəsini o, xalq çalğı alətləri üçün yazdığı «Konsert» də tapmışdır.

Xalq çalğı alətlərinə mürəjət yalnız orkestr musiqisi ilə məhdudlaşmır. Müxtəlif məzmunlu, xarakterli, formalı əsərlər yazmaqla bəstəkarlarımız xalq çalğı alətlərinə yeni həyat, həmçinin – peşəkar musiqidə yaşamaq ixtiyarı verdilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. **R. Zöhrabov** «Bəstəkarlarımız haqqında söz»
2. **Ə. Rəhmətov** «AZƏRBAYCAN xalq çalğı alətləri»
3. **F.Şuşinski** «AZƏRBAYCAN xalq musiqiçiləri»

РЕЗЮМЕ

Начиная с X-XI веков до настоящего времени азербайджанские музыкальные инструменты успешно совершенствовались.

Азербайджанские музыкальные инструменты берут свое начало с азербайджанского устного народного творчества и сохраняют свою самобытность до сих пор.

Несмотря на то что , азербайджанские музыкальные инструменты базируются на национальных народных истоках, на них можно исполнять и произведение европейских авторов.

В развитии наших народных музыкальных инструментов сыграли важную роль выдающиеся деятели Азербайджана.

SUMMARY

Begins from X-XI centuries to now days Azerbaijan folk music tools passt great develop proesis. Used of oral tradition folk music were improvement also protected it self nationality. Also our nationality music tools answer contemporary European music request.

At this way incomparable served famomus person Azerbaijan representatives.

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, professor V.Əbdülqasimov; sənətşünaslıq namizədi, professor M.Quliyev

Alətşünaslıq

Təranə ƏLİYEVƏ

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi

QANUN ALƏTİNİN İŞLƏNMƏ TEXNOLOGİYASI

Azərbaycan simli çalğı alətləri ifa tərzinə görə dörd qrupa bölünür.

1. Mizrabla ifa edilənlər: tar, saz, ud, qanun; 2. Kamanla ifa edilənlər: kamança, çəqanə; 3. Barmaqla ifa edilənlər: çəng, şirvan, tənbur; 4. Ağac toxmaqla (çubuqla) ifa edilənlər: səntur

Başqa mizrabla ifa olunan alətlərdən fərqli olaraq qanun üsküyə taxılmış mizrabla çalınır.

Orta əsrlərdə klassik şairlərimizin əsərlərində, risalələrdə qanun alətinin adına çox tez-tez rast gəlmək olur. Lakin orta əsrlərdən sonra müəyyən tarixi dövrdə qanunun adının çəkilməsi bizə məlum deyildir. Zaman keçdikcə bu alət öz layiqli yerini musiqi mədəniyyətimizdə tutmağa başlayır.

Professor Səadət Abdullayevanın 1966-cı il «Elm və həyat» jurnalının yeddinci sayında verdiyi məlumatdan öyrənirik ki, Alman tədqiqatçısı Avqust Ambros ərəblərin on iki müxtəlif növ qanunda çalmaları barədə qeydlər yazmışdır.

Məqalənin başqa yerində oxuyuruq: Azərbaycan klassik musiqisinin banisi Ü.Hacıbəyli yazır ki, «ərəblərin öz «qanunu» varmış ki, bu saz vasitəsilə bir də digər sazları kök edərmiş. Ərəb qanununun 75 teli varmış ki, hər üçü bir cür kök edilmiş. Qanun rast kökündə qurularmış. Bu gün hər bir musiqar üçün piano çala bilmək vacib olan kimi, o vaxt ərəblərdə dəxi bütün musiqarlar öz çalğılarından əlavə qanun çalmağı dəxi özlərinə borc bilirmişlər...»^{*} fikirləri də bu alət haqqında çox dəyərli məlumatlardır.

«Qanun» sözü – belə ehtimal olunur ki, yunan dilindən ərəb dilinə keçmişdir, mənası «qanun», «nizam» deməkdir.

Bu alət morfolojiyasına görə yatıq simli alətlər ailəsinə mənsubdur. Qanun yastı gövdəli, çoxsimli musiqi alətidir. Yatıq alətlər maili şəkildə qucaqda tutulub çalınan alətlərdir. Qanun, yatuğan, səntur, nüzhə yatıq simli alətlər qrupuna daxildir.

Qanun aləti trapesiya şəklindədir. Azərbaycanda düzəldilən qanun aləti əsasən fıstıq ağacından hazırlanır. Alət on iki hissənin birləşməsindən əmələ gəlir. Bura böyük və kiçik hissələr daxildir. Daha doğrusu, bu hissələr ağac

* Ü.Hacıbəyov. «Maarif və mədəniyyət» jurnalı, 1926-cı il. № 7, səh. 30.

üçün nəzərdə tutulan xüsusi yapışqanla yapışdırılır. Qanun: gövdə, kəllə, böyük və kiçik xərək, dəri pərdə, aşıqlar, yarımton nizamlayıcı hissələrdən ibarətdir.

Üst, alt hissələr fıstıq ağacından hazırlanır, lakin qoz ağacından da istifadə etmək olar. Fıstıq ağacının oduncağı bərk olduğu üçün səsi çox yaxşı ötürür. Bu ağacdən düzələn alətlərin səs tembri çox gözəl olur, bəmlik fıstıq ağacından düzəldilən alətlərə xüsusi səslənmə verir, lakin qoz ağacından düzəldilən alətlərdə bir az səs boğuc olur. Üst və alt hissələr nazik taxta təbəqələrindən də ola bilər. Bəzi mənbələrdə ümumi olaraq bu hissələrin çinar ağacından olması da göstərilir.* Hər ölkənin iqlim şəraitinə uyğun olaraq ağaclar müxtəlifdir. Rusiyada bitən şam, ağcaqayın ağacları Azərbaycan ərazisindəkilərə nisbətən daha bərk və davamlı olur. Müxtəlif bölgələrdə bitən fıstıq ağacları da fərqlidir. Qəbələ və Balakən ərazilərində bitən fıstıq ağaclarından düzələn alətlərin taxtaları çatlamır. Lerik ərazisindən gətirilən ağaclardan düzəldilən alətlərdə isə bir müddətdən sonra çatlar əmələ gələ bilər. Təbii ki, səslənməyə də bu keyfiyyətlər təsirsiz keçmir.

Qanunun gövdəsi şam və ya qovaq ağacından düzəldilir. Fortepiano alətinin üst hissələri də, qanunda olduğu kimi, çox zaman şam ağacından olur. Bu material səsin keyfiyyətlə ötürülməsini təmin edir.

Alətin sol tərəfində «kəllə» adlı hissə yerləşir. Kəllə də fıstıq acağındandır. Onun üzərində açılmış dəliklərə fıstıqdan xüsusi formada yonulmuş aşıqlar keçirilir. Kəllə çəp formadadır. Sağ tərəfin üst açıq yerinə ya çəpiş, ya da balıq dərisindən pərdə çəkilir. Pərdənin kənarları isə nazik ağac və ya süni dəri ilə örtülür, bu da alətin görkəmini bəzəyir. Dəri pərdənin üzərinə uzunluğu boyu ağacdən körpüyə oxşayan xərək qoyulur. Bu hissə kiçik xərək adlanır. Kiçik xərək də fıstıq ağacından yonulur. Xərəyin altındakı yastıqça dördkünc şəkildə çinar və ya nazik taxtadan kəsilib, ora yapışdırılır. Alətin sağ tərəfində simləri bağlamaq üçün gizli xüsusi yer vardır ki, bunu yalnız alətə çox diqqətlə baxanda görmək olur. Dəriyə yaxın yerdə bir neçə kiçik dəlik açılır. Simlər əvvəlcə dəliklərdən keçib, kiçik xərəyin üstündən sol tərəfdə yerləşən böyük xərəyin üzərindəki yarıqlardan aşıqlara kəpənəkvari düyünlə bağlanır.

Böyük xərəkaltı hissənin üzərinə tuncdan düzəldilən kiçik və səliqəli yarımton nizamlayıcıları vurulur. Nizamlayıcılar vasitəsilə səsləri yarım və ya bir ton artırır, azaltmaq mümkündür.

Mürəkkəb hissə sayıldığı üçün yalnız sol tərəfdə yerləşən xərəkaltı hissə alətə xüsusi dəmir burğular vasitəsilə bağlanır. Alətin o biri hissələri isə yapışqan vasitəsilə bərkidilir. Təmirə ehtiyac olduqda bu hissə asanlıqla alətdən açılır. Qanunun üst hissəsində xüsusi naxışlarla bəzədilmiş oyma dəliklər vardır. Bu dəliklər alətin səslənməsinə böyük təsir edir.

* Ə.Rəhmətov. Azərbaycan Xalq Çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri. 1980, Səh. 36

Alətin orta ölçüləri: ümumi uzunluğu 890-900 mm, eni 375-385 mm, qalınlığı – 40-50 mm-dir.

Qanunu kökləmək üçün dəmir, tunc və ya alüminiumdan hazırlanmış, içərisi dördkünc olan açardan istifadə edirlər.

Qədim dövrlərdə simlər xüsusi üsulla hazırlanmış qoyun-quzu bağırsağından, ipək saplardan olardı. Lakin elm və texnika inkişaf etdikcə məişətdə süni materiallardan istifadəyə daha çox üstünlük verilir, çünki bu materiallar daha davamlı olur.

Qanun alətinin də simləri indi kapron saplardan hazırlanır. Alətin diapazonu üç oktava yarımdır: böyük oktavanın «sol» səsindən ikinci oktavanın «do» səsinə kimidir. Alət diatonik səs düzümünə malikdir. Yarımton nizamlayıcıları vasitəsilə xromatik səsdüzümü almaq mümkündür. Dəmir, tunc və başqa metallardan düzəldilmiş üskükdən, bu üsküklərin arasına yerləşdirilmiş ebonit və ya sümükdən yonulmuş mizrablar vasitəsilə aləti səsləndirirlər.

Üskük və mizrab hər iki əlin şəhadət barmağına taxılır. Qanun ifaçının dizləri üzərində, çox nadir hallarda isə alətlər üçün nəzərdə tutulan xüsusi ayaqlar üzərində ifa olunur.

Qanun 24-25 pillə, üçü bir səs hökmündə olmaqla 72-75 simdən ibarətdir. Bu simlərin ölçüsü yuxarıdan aşağıya doğru ikinci oktavanın «do» səsindən başlayaraq bir oktava 0,6 ölçüsü, (bu həm də yuxarı zil registr) birinci oktavanın «do» səsinə qədər 0,7 ölçüsü, (orta registr) kiçik oktavanın «do» səsinə qədər 0,8 ölçüsü (bəm registr), böyük oktavanın «sol» səsinə qədər 0,9 ölçüsü olmalıdır. Alət trapesiya görkəmli taxtadan düzəldilmiş və ya süni, bərk, su keçirməyən parçadan tikilmiş qabda (qılaf) qorunur.

Qanun alətini nə çox isti, nə də çox soyuq yerdə saxlamaq olmaz. Adi ev temperaturunda saxlanılsa, həmişə kökünü və görkəmini olduğu kimi qoruyub saxlaya bilər. Qanun alətinin düzəldildiyi taxta və dəri hər zaman insan təmasına möhtacdır. Nə qədər mistik səslənsə də, bir həqiqətdir ki, qanun aləti əgər özünə qarşı xoş münasibət hiss etməsə, onun ifasından ətrafa məlahətli, ürəyəyatımlı sədalar eşidilməz.

РЕЗЮМЕ

«Технология использования музыкального инструмента канон» статья посвящается ископаемым свойствам Азербайджанского музыкального инструмента канона и отражает технологические секреты приготовления.

СУММАРЙ

Тше артигле «Усинэ теъщнолоэй оф Ганун» деатс витщ тше феатурес оф тше Азербайджани мусий инструмент Ганун. Тше артигле алсо десърибес тше сььретс оф тше преператион теъщнолоэй оф тчис инструмент.

Rəyçilər: sənətsünaslıq namizədi, professor V.Əbdülqasımov; sənətsünaslıq namizədi, professor M.Quliyev

Alətşünaslıq

Yaqut ŞIXSEYİD

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının docentü

**KAMANÇANIN AZƏRBAYCANIN MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİNİN
İNKİŞAFINDA ROLU**

Azərbaycanda ötən yüzilliklər ərzində incəsənətin ayrılmaz hissəsi olan musiqi sənəti öz inkişaf mərhələləri baxımından özünəməxsusluğu ilə seçilmişdir. Müxtəlif musiqi alətlərinin yaranması, onların hər birinin öz təbiəti baxımından müxtəlif səs yüksəkliyi və tembrə malik olması, tədricən təkmilləşməsi və ya istifadə edilməyərək unudulması baxımından bir tədqiqatçı kimi bizi düşündürür. Belə musiqi alətlərinin bəziləri zaman-zaman tarixi inkişaf dövrü tələbatlarından asılı olaraq yaranmış və müəyyən səbəblərdən tədricən unudulmuşdur. Belə musiqi alətlərini yetərincə sadalamaq olar. İlk növbədə insan səsi və ona bənzər səsləri təqlid edən musiqi-nəfəsli alətlər, daha sonra ətraf həyatın və həyatda hər canlının hərəkətinə mövcud olan uyğun ritmik xüsusiyyətləri sayəsində zərb alətləri, ilk insanın kəşf etdiyi oxun yaya sürtünməsi zamanı yayın müxtəlif cür səslərə malik olması isə simli və digər alətlərin meydana gəlməsinə zəmin yaratmışdır. Onlardan çox az bir qismi bizim dövrümüzdə olduğu kimi gəlib çata bilmişdir. Bu alətlərdən biri də kamançadır. Azərbaycanın musiqi tarixində kamança aləti haqqında məlumat hədsiz dərəcədə azlıq təşkil edir. Lakin bu alətin çox qədim bir tarixi olduğu haqda tarixi məlumat müxtəliflik təşkil edir. Həmin alətin bir neçə növünün olması isə orqanoloq, sənətşünaslıq doktoru professor S.Abdullayevanın verdiyi tarixi məlumat xüsusi ilə nəzər-diqqəti cəlb edir.

Tarixi mənbələrdə bu alətin hələ bir neçə növünün və oxşarının olması haqda məlumatlara əsasən alətin əcdadı hələ «Kitabi Dədə Qorqud» dastanında adı çəkilən və mizrabla ifa olunan qopuz alətinin törəməsi kimi ehtimal olunur.

Müxtəlif qəzet və dövrü mətbuat materallarında bu alətin yaranması haqqında fərqli fikirlər öz yerini almışdır. Belə ki, eramızdan əvvəl IV-III əsrlərdə qədim Misirdə yaranmış kamanlı rübabdan IX-XII əsrlərdə Azərbaycanda istifadə edilmişdir. Ehtimala görə, bu alət kamançanın əcdadı sayıla bilər.

Bəzi türk mənbələrinə görə, kamanlı alət olan və müasir kamançanı xatırladan pandurun ən qədim növü hələ beş min il əvvəl öncə şumerlər tərəfindən mizrabla çalınan növü yaranmışdır.

Başqa bir məlumata görə, türk xalqlarında istifadə olunmuş qıl qopuz aləti Azərbaycan ərazisində Sasanilər dövründə farslara keçərək VI-VII əsrlərdə kaman, kəman Sasanilərdən (VII-VIII əsrlər) ərəblərə keçərək kəmənqə adı altında istifadə olunmuşdur. Orqanoloqların verdikləri təsnifatlar göstərir ki, ərəblərdə istifadə olunan kəmənqə xeyli kiçik çanağa (Hind və kakos qozundan hazırlandığı üçün) uzun qola malik bir alət imiş.

Tarixçi akademik Teymur Bünyadov bu haqda yazır: “Şərqi aləmində uzaq-uzaq əsrlərdən gələn kamançanın tarixi çox qədimdir. Azərbaycanda yaylı – simli musiqi alətinin tarixi ilk orta əsrlərlə bağlıdır». Üzeyir Hacıbəyli yazır ki, alman bəstəkarı və tarixçisi Avqust Ambros ərəblərdə 14 növ kamançanın olduğunu xəbər verir. Ərəblər VII əsrdən Azərbaycanda olmuş və bir neçə əsr burada hökmranlıq etmişlər. Deməli, kamançanın ən azı ilk orta əsrlərdə bu ərazidə səslənməsi elə bir şübhəyə səbəb ola bilməz.

Tarixin səhifələrini vərəqləyərkən, bu alətin adına bədii ədəbiyyatda daha tez-tez rast gəlmək mümkündür. Hələ XII əsrdə yaşamış dahi Azərbaycan şairi Nizaminin əsərlərində də bu alətin adına rast gəlmək mümkündür. XIII əsrdə yaşamış musiqi alimi, görkəmli şəxsiyyət Səfiəddin Urməvi öz əsərlərində bu alətin adını çəkmiş, ona yüksək qiymət vermişdir. Kamança aləti haqqında ətraflı məlumat verən musiqi alimlərindən biri də XV əsrdə yaşamış Əbdülqadir Marağayi olmuşdur. XVI əsrdə görkəmli şairlərimizdən Məhəmməd Füzuli bu alətin adını öz əsərlərində çəkir. Kamançanın təsvirində Azərbaycan miniatur əsərlərində də təsadüf etmək mümkündür.

Akademik T. Bünyadovun bir fikirini də xatırlatmaq yerinə düşərdi: "XVI əsr və XVII əsrin əvvəllərində yaşamış məşhur Azərbaycan tarixçisi İsgəndər Münşi özünün " Tarixi Aləm Arayı Abbasi " adlı əsərində bir sıra azərbaycanlı musiqiçi və xanəndələrinin içərisində Mirzə Məhəmməd Kamançeyinin adını xüsusi qeyd etmişdir. Əlbəttə, Kamançeyi ləğəbini qazanmaq heç də təsadüfi olmayıb, təbii ki, bu, onun parlaq ifaçılıq qabiliyyətilə əlaqədardır. Çox ola bilsin ki, onun ustad biləyi, mahir barmaqları kamançaya toxunanda ürəkləri rıqqətə gətirər, qəlbləri oxuyarmış. Deyilənlərə görə, Kamançeyi adı ilə çağırılan bu sənətkar ikinci Şah İsmayılın xüsusi kamança çalanı olmuşdur”.

Alman səyyahı E.Kempfer də Azərbaycanda olarkən bir musiqi aləti kimi kamançanın şəklini çəkmiş və barəsində qeydlər vermişdir.

Kamança əsasən tarın mövcud olduğu dövrdən etibarən daha parlaq bir şəkildə xalq musiqisində istifadə edilməyə başlanmışdır. XIX əsrdə yaşamış Sadıqcan Əsəd oğlu isə Azərbaycanda xalq ifaçı üçlüyünün (tar, kaman və xanəndə-dəf) inkişafında böyük xidmətləri olmuşdur. Onun yaratdığı üçlük xanəndə -qavalçı, tarzən və kamançaçı bir neçə əsrdir ki, Azərbaycan xalq

musiqisinin təbliğində mühüm rol oynamaqdadırlar. Xatırlatmaq yerinə düşərdi ki, Bakıda kamançanın daha geniş yayılması Ərdəbilli kamança ustası Mirzə Səttarın adı ilə sıx bağlıdır.

Azərbaycanın sevimli çalğı aləti olan kamança neçə yüzilliklərdir ki, xalqın bədii zövqünü oxşayan musiqi folklorumuzda əhəmiyyətli yer tutmuşdur. Ötüb keçən yüzilliklərdə kamança xalq musiqisinin əsas çalğı aləti olmuş, xüsusilə muğamların inkişafı ilə əlaqədar formalaşmış və inkişaf etmişdir. Hər bir azərbaycanlının nəzərində kamança tardan ayrılmaz və onunla birgə fəaliyyət göstərən alət kimi iz buraxmışdır. Yəni, kamança iyirminci yüzillikdə sazəndə dəstəsinin çalğı aləti olmuş, indi də qalmaqdadır.

Ü.Hacıbəylinin 1908 – ci ildə tamaşaya qoyduğu ilk operası olan “ Leyli və Məcnun “ əsərinin premyerasında muğamların müşayiətində tarla yanaşı, kamança alətinin də geniş istifadəsi nəzərdə tutulmuşdur. Operada isə ilk kamançaçalan Məşədi Qulu olmuşdur. Lakin naməlum səbəblərdən muğam epizodlarının müşayiəti yalnız tarın vasitəsi ilə icra edilmişdir. Çox güman ki, bu da skripka ilə kamançanın eyni simli yaylı alətlər qurupuna aid olması ilə bərabər tembr oxşarlığı ilə də izah oluna bilər.

Ü.Hacıbəyli kamança alətini yüksək qiymətləndirərək yazırdı: «Uzun-səsli, telli aləti-musiqiyyəmizin yeganə nümayəndəsi də «kamança» dır. Kamançanın telləri üzərində ucları uzun bir çubuğa rəbt edilmiş tük dəstəsilə çalındığından hasil edilən səsləri istədikcə uzatmaq olar.

Buna görədir ki, kamançada çalınan musiqi tarda çalınandan səscə daha mükəmməl və insanın səsinə daha yaxın olur. Əlavə, kamança səsinin məxsus «bəm»də tardan daha təsirli olduğunu nəzərə alsaq və tellər üzərində barmaq qoyub «vibrasion» deyilən titrək səslər hasil edilməsini dəxi əlavə etsək, kamançanın tardan daha kamil və daha fəiq bir alət – musiqiyyə olduğu meydana çıxar. Zətən, tar «akompaniman» üçün yarar bir alət olduğu halda, kamança «melodik» alətlərdən ən gözəlidir».

1920-ci ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası nəzdində yaradılan ilk çalğı alətləri (notsuz) orkestrinin heyətində kamança özünə möhkəm yer tutdu. Orkestr əksər nömrələrini eşitmə yolu ilə notsuz ifa edirdi. Onun repertuarına müxtəlif musiqi janrları daxil olmaqla, həm də muğamlar, dərəmədlər, rənglər, təsniflər, diringi və xalq rəqsləri daxil idi. Bu orkestrin tərkibində kamança muğam epizodlarını solo və yaxud da tarla birlikdə çalırdı. Tutti (birgə çalğı) ifasında alət ümumi funksiyaları icra edirdi ki, bu da özü-özlüyündə kamançanın ifa imkanlarının və inkişafının qarşısını alırdı. Belə ifa üslubu kamança alətinin inkişafına böyük maneə olmuşdur.

Üzeyir Hacıbəyli kamançanın notla çalınmasını istəyən və bu sahədə əməli işlər görmüş böyük şəxsiyyət olmuşdur. Kamançanın kütləvi tədrisi 1920- ci ildən sonrakı dövrə təsadüf edir. Alətin tədrisi ilk vaxtlardan tarın tədrisi ilə paralel aparılmışdır. Sonrakı illərdə də kamança aləti tardan ayrılmaz olmuşdur.

Bu barədə Ü.Hacıbəyli yazırdı: «Təəssüf olsun ki, bizim türk çalğıcılarımız kamançanın qədrini layiqincə bilmirlər. Odur ki, çalğıda kamançanı tamamilə tara tabe edib tarda vurulan barmaqları kamançada yamsılayırlar...»

Kamançanın tədrisindəki boşluğu tam doldurmaq üçün təbii ki, tar üçün işlənmiş pyeslər və orijinal əsərlərin bu alət üçün köçürülməsi artıq bəllidir. Öz dövründə kamança tədrisi ilə bağlı dolaşq fikirli adamlara Ü.Hacıbəylinin cavabı çox gözəl idi: «Əcəba, Azərbaycan türkləri ümumi musiqini elm və sənətimizdə öyrənməlidirlərmə, yoxsa buna heç bir ehtiyac hiss edilməyib, yalnız Şərqi musiqisi ilə iştigal etmək kifayətmiş? Digər ibarə ilə biz Azərbaycan türklərinə «Ala franğa» yaxud bizlərdə «Yevropeyski» deyilən musiqini də öyrənmək lazımdırımı?»

Bəli, lazım və vacibdir: yəni o qədər vacibdir ki, bizim öz musiqimizin tərəqqisi bundan asılıdır».

1931-ci ildə Ü.Hacıbəylinin yaratdığı ilk (notlu) xalq çalğı alətləri orkestri kamançanın da taleyində həlledici bir mərhələ oldu. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin tədqiqatçısı professor Oqtay Quliyev bu barədə yazır: «1931-ci ilin axırlarında (oktyabr-noyabr ayları) Ü.Hacıbəyli 13-14 musiqiçini bir yerə topladı. Lakin musiqiçilər sayca az olduğundan orkestr formasında fəaliyyətə başlamaq münasib deyildi. Həm də ifa olunmaq üçün heç repertuar yox idi.. 1932-ci il yanvar ayının 1-dən etibarən 22 nəfərdən ibarət Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri yaradıcılıq fəaliyyətinə başladı».

Bu orkestrin ilk kamança ifaçıları Qılman Salahov, Hafiz Mirzəyev və başqaları idi. Göründüyü kimi, 1932-ci ildən başlayaraq, kamança professional kollektivdə notla çalmağa başladı. İlk partituralarda kamançanın orkestrdə yeri və rolu müəyyənləşirdi. Orkestr üçün yazılan orijinal əsərlər daha dəyərli olub kamançanın, o cümlədən də orkestrin digər alətlərinin taleyini təyin edirdi.

Əgər tar üçün ilk konsert 1952-ci ildə yazılmışdısa, kamança üçün ilk orijinal əsərlər ötən əsrin 70-80-ci illərində meydana gəlmişdir. Belə bəstəkarlardan biri xalq artisti, professor Süleyman Ələsgərov oldu. O, kamança üçün «Tarantella», «Skertso» kimi ilk orijinal əsərlər yazaraq birincilər siyahısında durdu. Bəstəkar Zakir Bağırov 1980-ci illərdə kamança və simfonik orkestr üçün ilk konsertini bəstələdi. Bu əsər ilk vaxtlar kamança ifaçılarının nədənsə tam diqqətini cəlb etmədi. Çox güman ki, kamança partiyasını skripka ifa imkanlarına daha çox yaxınlaşma səbəbinə görə də sonralar məşhur kamança ifaçısı Ə.Vəzirov tərəfindən Azərbaycanda və Türkiyədə səsləndi.

1987-ci ildə bəstəkar Hacı Xanməmmədovun kamança və simfonik orkestr üçün yazdığı konsert böyük marağa və diqqətə səbəb olmuşdur. Həmin ildə konsertin premyerası bəstəkarlar ittifaqında keçirilmişdir. Fortepianonun

müşayiəti ilə bu konsertin ilk ifaçısı, məşhur kaman ustası, xalq artisti, professor Şəfiqə Eyvazova olmuşdur.

Əsərin simfonik orkestrin müşayiəti ilə ilk ifaçısı virtuoz kamançaçalan, Respublikanın Əməkdar artisti Ədalət Vəzirov olub. Bu əsər kamança ifaçılarının sevimli əsəri kimi öz əhəmiyyətini daima saxlamaqdadır.

XX əsrin ilk çağlarında Q.Salahov, H.Mirzəyev kamança ifaçıları kimi məşhur idilərsə, 50-ci illərdən sonra kamança ifaçılığı sahəsində yetərincə istedadlı ifaçılar yetişmişdir. Belə ifaçılardan İsmayıl Talışinski, Firuz Əlizadə, Hafiz Mirzəliyev, Həbil Əliyev, Elman Bədəlov, Şəfiqə Eyvazova, Ədalət Vəzirov, Fəxrəddin Dadaşov, Arif Əsədullayev, Ağacəbrayıl Abbasəliyev, Mirnazim Əsədullayev, Elşən Mansurov, Munis Şərifov və başqa sənətçilər kamançanın şöhrətini və şərəfini həmişə uca tutmuşlar. Bunların sırasında gənc nəslin yetişdirilməsi və tədrisi sahəsində bilavasitə zəhməti olanlardan: T.Bakıxanov, E.Bədəlov (müəllimim), H.Kərimov, Ş.Eyvazova, A.Əsədullayev, A.Əliyev, Ə.Vəzirov, M.Əsədullayev, F.Dadaşov, E.Mansurov, M.Şərifov, E.Əhmədov, A.Səlimova və b. zəhməti çox dəyərlidir.

Yeri gəlmişkən, demək lazımdır ki, kamança uşaq musiqi məktəblərində, Musiqi Texnikumlarında, Konservatoriyada geniş təbliğ olunur. Onun tədrisində bir sıra çatışmazlıqlar mövcud olsa da, bütövlükdə bu çatışmazlıqlar istedadlı kamançaçalanlarımız və vaxtı ilə musiqi sənətinə kamança çalmaqla başlayan Ramiz Mirişli kimi bəstəkarlarımız tərəfindən qismən də olsa yerinə yetirilir.

Kamançanın tədrisindəki boşluğu tam doldurmaq üçün təbii ki, tar üçün işlənmiş pyeslərin və orijinal əsərlərin bu alət üçün köçürüldüyü artıq bəllidir. Musiqi məktəblərində kamança müəllimi vəzifəsində çalışanlar 1950-60-cı illərdən bu pyeslərin tədrisi ilə məşğul idilər. Bu pyeslərin böyük əksəriyyəti o dövrün tədris proqramlarına daxil edilmiş, pyeslərin çox hissəsi isə əlyazma şəklində mövcud olmuşdur. Bununla bağlı, hələ 1989-cu ildə kamança ixtisası üzrə I-V siniflər üçün H.Kərimov və N.Bayramov ilk məcmuələrini nəşr etmişdirlər. Kamança və fortepiano üçün Hafiz Kərimov və Novruzəli Bayramovun köçürmələri isə 1992-ci ildə «Şur» nəşriyyatı tərəfindən nəşr olunmuşdur. İyirmidən artıq Azərbaycan bəstəkarlarının pyesləri daxil olunmuş bu məcmuədə olan əsərlərin böyük əksəriyyəti tar və fortepiano üçün yazılmış, köçürülmüş pyeslərdir. Tədqiq olunan bəstəkarların yaradıcılığında kamança özünəməxsus yer tutsa da, nədənsə ötən onilliklər ərzində tar üçün onlarla müxtəlif janrlarda orijinal əsərlər meydana gəlmişdirsə, kamança isə bir o qədər də diqqət mərkəzində olmamışdır.

Bir məsələ də diqqətdən kənarda qala bilməz ki, Azərbaycan xalqının digər xalq çalğı alətləri olan balaban, tütək, zurna, qanun, saz üçün də orijinal əsərlər demək olar ki, çox az dərəcədədir. Bu sahədə boşluğu dolduran bəstəkarlar Süleyman Ələsgərov, Səid Rüstəmov, Cavanşir Quliyev idi. Sonrakı mərhələlərdə bəstəkarlar Zakir Bağirov, Hacı Xanməmmədov, Tofiq

Bakıxanov, Ədviiyə Babayeva tərəfindən iri həcmli konsert janrında yazılan əsərləri ilə kamança ifaçılıq repertuarını zənginləşdirmişdirlər.

Kamança həm bədii, həm də texniki cəhətdən kamil bir çalğı aləti olduğundan yəqin ki, onun üçün müxtəlif janrlarda pyeslər yazılmasına layiqdir. Bəstəkar, Əməkdar incəsənət xadimi Nazim Quliyev 2001-ci ildə kamança və xalq çalğı alətləri orkestri üçün «Ədalətsiz kaman» adlı pyesini yazmışdır. Əsər virtuoz kamança çalan, Respublikanın əməkdar artisti Ədalət Vəzirovun xatirəsinə həsr olunmuşdur.

Kamança aləti Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığından ayrılmazdır. Azərbaycan Xalq Çalğı Alətləri orkestri üçün bəstələnmiş yüzlərlə əsərlərdə kamançanın bədii-texniki imkanlarından geniş istifadə edilmişdir. Azərbaycan bəstəkarları sonrakı dövrlərdə öz əsərlərində kamança üçün yadda qalan musiqi obrazları-melodiyalar yarada bilməmişlər. Belə ifaçılardan H.Əliyev, T.Bakıxanov, E.Bədəlov, Ş.Eyvazova, Ə.Vəzirov, F.Dadaşov, A.Abasəliyev və başqalarını misal göstərmək olar.

1940-cı ildə Üzeyir Hacıbəylinin redaksiyası ilə ilk dəfə olaraq Cavahir Həsənova tərəfindən «Kamança məktəbi» dərsliyi tərtib edilmişdir. 1970-ci ildə çapdan çıxmış ikinci («Kamança məktəbi») dərsliyinin müəllifi bəstəkar Ramiz Mirişli olmuşdur. Sayca üçüncü olan O.İmanova və R.Rəcəbovanın «Kamança məktəbi» dərsliyi 2005-ci ildə nəşr olunub və bu gün də həmin dərsliklərdən musiqi məktəblərində istifadə olunur.

Təbii ki, müasir kamança çalanların repertuarını yarım əsr bundan əvvəlki illərlə müqayisə etmək düzgün olmazdı. Hazırda kamançanın həm tədris, həm də konsert repertuarı çox genişdir.

Xüsusilə, konsert salonlarında dinləyicilərin kamança üçün nəzərdə tutulmuş bəstəkarların gözəl əsərlərinin dinlənməsi daha önəmli olar. Bu işə nəticədə bəstəkarlarımızın müxtəlif janrlarda kamança üçün daha yeni orijinal əsərlərin əmələ gəlməsinə səbəb olardı.

Azərbaycanda XX əsrdə müxtəlif tərkibli xalq çalğı alətlərindən ibarət ansambllar fəaliyyət göstərmişdir. Bu ansamblların tərkibinə kamança həmişə daxil olaraq, bir növ əsas alət kimi istifadə edilmişdir. Məsələnin o biri tərəfinə belə yanaşmaq olar ki, Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansambli yarandığı ilk günlərdən həmişə notsuz ifaya üstünlük verilmiş və bu günə qədər bu ənənə davam etməkdədir. Daha doğrusu, əksər ifa olunan repertuarlar hafizədə saxlanılma yolu ilə ifa edilmişdir. Bu da muğam sənətinin impravizə ilə bağlı vacib tələblərindən biri kimi şərtləndirilə bilər. Bu mənada kamançanın xalq çalğı orkestrində notsuz ifasından notlu ifaya gedən yol zərurətdən irəli gələn bir hadisədir. Not ilə artıq orkestr partiyalarının hüququnu, fərdi səslənmə imkanlarını özündə daşıyır. Lakin xalq çalğı alətləri ansambllarına gəldikdə notsuz ifa tərzini tamamilə başqa tələblərə cavab verir. Burada kamançanın digər alətləri ilə ifa qaydaları

fərdiliyin ümumi həlli prinsipləri üzərində qurulur və muğam sənətinin tələblərinə cavab verir

Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblında kamançanın rolu inkar edilməzdir. Təbii ki, kamança ən əvvəl muğam alətidir.

Ansambların tərkibində çalınan muğamların solosu çox vaxt kamançanın payına düşür. Belə soloların seçilməsində təbii ki, alətin həm bədii-texniki imkanları, həm də tembr xüsusiyyətləri diqqət mərkəzində olur. Kamançanın muğam repertuarında əksər hallarda «Şüştər» muğamına üstünlük verilmişdir. «Şüştər» muğamının «mayə» guşəsi əksər hallarda kamançanın solosu ilə ifa olunmuşdur. Bir sıra hallarda «Kürdü-Şahnaz» dəstgahının əsas şöbəsi olan «Dilkeş» də kamançanın solosu üçün seçilir. Bu şöbə alətin səs tembrinin nümayişi üçün çox əlverişli olur. «Rast» dəstgahının əsas «Vilayəti», «Dilkeş» şöbələri də birləşdirilərək çox böyük yaradıcılıq zövqü ilə kamança üçün seçilir.

Ümumiyyətlə, kamançada bütün muğamlar ifa olunur. Odur ki, hansı muğamın seçilməsi bir növ solist kamançanın zövqünə tabe edilir.

Bir sıra hallarda kamança üçlükdə olduğu kimi tarla birlikdə muğamları ifa edir. Belə ifa ənənəvi ifa qaydalarına tabe olur. Yəni, tarda çalınan hər muğam parçası kamança tərəfindən təkrar edilir. Bir sıra epizodlarda isə kamança uzanan tonikanı pedal kimi saxlayır, başqa sözlə el dilində desək «zü» tutur. Belə ifa tərzii ənənəvi muğam ifaçılığı qanunlarına tabe olur.

Nadir hallarda kamança xalq çalğı alətləri ansamblarının tərkibində xanəndəni tək müşayiət edir. Belə seçim ansambl rəhbərinin və xanəndənin istəyi ilə təyin edilir. Təbii ki, kamança muğam aləti olduğuna görə muğamların ifalarında bölündükdə, kamança aparıcı alət kimi ön plana çəkilir.

Kamança Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblarının tərkibində tardan başqa heç bir alətlə muğamları birlikdə çalmır.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblarının repertuarına əksər xalq musiqi janrları daxildir. Muğam janrı daxil olmaqla belə musiqilər ansamblada unison ifa edilir.

Hazırda kamança həm orkestr, həm də solo aləti kimi müxtəlif funksiyaları icra edir:

1. Ansamblın ifasında olan tutti-birgə çalğı zamanı unison şəkildə müxtəlif dinamik çalarları nümayiş etdirərək rəngarənglik yaradır.

2. Ayrı-ayrı musiqi epizodlarında bir neçə (iki, üç) kamançadan xarakterik musiqi aləti kimi istifadə edilir. Belə epizodlar daha çox kamançanın solosu kimi səslənir.

3. Kamançanın müxtəlif ştrixlərindən xüsusi olaraq istifadə edilməsinə, sağ kaman, sol kaman, detaşe, qırıq-qırıq ifa və s.

4. Pissikato (pizz) çalğısında seçilə bilən epizodlar zamanı digər ştrixlərlə yanaşı bu ştrixlərdən də istifadə edilir və müşayiət xarakterli ifa səslənir.

5. Kamança ilə ayrı-ayrı tar, qanun, saz kimi alətlərlə birgə tembr rəngarəngliyinin yaranması, balaban, tütək, ney kimi nəfəs alətləri ilə həm unison, həm də sual-cavab xarakterli musiqi epizodlarının ifasında əks olunması.

Qeyd edildiyi kimi, kamança ifaçıları Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblının tərkibində müxtəlif ifa üsullarını yalnız qavrayış və yaddaş xüsusiyyətləri ilə icra edir. Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansambllarında bəstəkar əsərləri ifa edilərkən, əksər hallarda kamança notsuz çalınır, daha doğrusu, qavrayış və yadda saxlamaq xüsusiyyətlərinə üstünlük verilir. Bəstəkar əsərlərində istifadə edilmiş, polifonik gəzişmələr, ikiləşmələr, kontrpunkt, imitasiya və s bir növ ifaçının təxəyyülünə söykənir. Belə əsərlərdə isə əsasən həzin, lirik xarakterli musiqi epizodlarını ansamblda kamança çalır.

Kamança alətinin Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblında ifası musiqimizin tembr dilini zənginləşdirmiş, onu digər xalqların musiqisindən seçiləcək dərəcədə fərqləndirmişdir. Alətin notla tədrisi nəticəsində mürəkkəbləşmiş çalğı üsulları istər-istəməz Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblında da özünü büruzə vermişdir. Belə ifa nümunələrinə ən çox iti keçidlər, qammavarı ifa tərzii, müxtəlif xüsusiyyətlər də daxildir. Göründüyü kimi, kamançanın xalq çalğı alətləri ansamblında və orkestrdə uzun onilliklər boyu istifadəsi, onun elmi əsaslarla araşdırılmasına zəmin yaratmışdır. Uzun illər kamança tar alətinin həmkarı kimi əsasən Azərbaycan xalq musiqisində istifadə olunmuşdur. Belə bir xüsusiyyət isə tədricən inkişaf edərək Azərbaycan bəstəkarlarının nəzər-diqqətini cəlb etmişdir. Alət özünəməxsus ifa keyfiyyətləri ilə bəstəkarların professional yaradıcılığına daxil olmuş, ona həsr olunan müxtəlif janrlı əsərlərin yaranmasına səbəb olmuşdur.

Tarixi araşdırmalar isə kamançanın daha qədim köklərə bağlı olmasını sübut edir. Bu mənbələrdə rastlaşdığımız müxtəlif Orta əsr şair mütəfəkkirlərin əsərlərində alətin qədimliyi haqqında müxtəlif dəlil-sübutlar və çox dəyərli məlumatlar da mövcuddur. Belə fikirlər həm də kamança qədim növlərinin bir vaxtlar ifaçılar tərəfindən daha geniş istifadə olunması faktını bir daha təsdiqləyir. Bu səbəbdəndir ki, XX əsrin ortalarından etibarən alət üçün kiçik janrlı, daha sonra isə tədricən müxtəlif janrlı əsərlər yaranmağa başlanmışdır. Xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılan əsərlərdə isə onun solosu xüsusi əhəmiyyət vermişdir. Bu baxımdan da kamança üçün müxtəlif janrlı əsərlərin yazılması, bu alətə məxsus konsert janrının meydana gəlməsinə də səbəb olmuşdur. Z.Bağirovun kamança və simfonik orkestr üçün yazdığı ilk konsert, H.Xanməmmədovun yaradıcılığında inkişaf etdirilmiş, T.Bakıxanovun yaradıcılığında isə özünəməxsus əhəmiyyət kəsb etmişdir. Lakin bu o demək deyildir ki, alətə məxsus müxtəlif janrlı əsərlərin yaranması bununla bitir. Alətin bizim ölkədə, həm də xarici ölkələrdə təbliğ

olunması bəstəkarların kamançaya məxsus rəngarəng janrlı əsərlər yazılmasına şərait yaratmaqdadır.

Azərbaycan bəstəkarları məhz, skripka virtuozluğunda mövcud olan xüsusiyyətləri kamança alətinə tətbiq edərək, bu xüsusda olan iri musiqi əsərləri yazmış və yazmaqda davam edirlər.

ƏDƏBİYYAT

1. Hacıbəyov Ü. Əsərləri. AEA-nın nəşriyyatı. Bakı, 1965, 411 s.
2. Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. Bakı, Adiloğlu 2002. 454 s.
3. Abdullazadə G.A. Qədim və Orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti: tarixi-fəlsəfi təhlili. Bakı, Qartal. 1996. 288 s.
4. Bünyadov T. Əsrlərdən gələn səslər. Bakı, Az.Dövlət nəşriyyatı., 1993.
5. Quliyev O. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri. Bakı «İşıq» 1980, s. 11.

РЕЗИОМЕ

Статья Сеидовой Ягут Шыхсеид кызы «Каманча в развитии азербайджанской музыкальной культуры» раскрывает историческую картину этапов становления и развития исполнительских традиции.

В статье подчеркивается значимость первых нотных произведений «Шадлыг регси» Сеида Рустамова, «Тарантелла» и «Скерцо» Сулеймана Алескерова, созданных для каманчи и оркестра народных инструментов.

СУММАРЙ

Тше артигъле бй Сейидова Йагут Сщищсейид эизи «Каманъща – ин Азербайжаниан Мусиьал Бултуре Девелопмент». Ын тше артигъле – тше щисториьал пиьгуре оф форматион стаэс анд перформинэ традиционс девелопмент ис эивен ин тше фирст дивисион титлед, тше сизнифиьанъе оф тше фирст мусиьал нотатионс лике «Сщадлик Разси» бй Сейид Рустамов, «Тарантелла» анд «Същерзо» бй Сулейман Алескеров ьреатед фор каманъща анд фолк инструментс орьщестра ис емпщасиред.

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, professor O.Quliyev; sənətşünaslıq namizədi A.Nəjəfzadə

İfaçılıq

Малик ГУЛИЙЕВ

снятиящнаслығы намызяди, профессор

SAZƏNDƏ SƏNƏTİNİN INSTRUMENTAL TƏŞƏKKÜLÜ, İNKİŞAFI VƏ SPESİFİKASI

Azərbaycan musiqi irsində geniş inkişaf etmiş solo çalğısı ilə yanaşı, müxtəlif tərkibli ansambl çalğısına da böyük yer verilir.

Azərbaycanda xalq çalğı alətləri üzrə ansambl ifaçılığı zəngin ənənəyə malikdir. Ansambl haqqında ilk məlumatı maddi mədəniyyət abidələrindən, miniatürlərdən, daş üzərində rəsmlərdən, Şərq klassiklərinin traktatlarından, bədii əsərlərdən alırıq.

Xalqımız arasında geniş yayılmış ansambl növlərindən biri də sazəndə sənətçilərindən ibarət ansambldır. Sazəndə sözü fars dilində birinci mənada saz çalan adam, ikinci mənada çalğıçı deməkdir. [1]

Moskvada çap olunmuş ensiklopedik musiqi lüğətində – biz oxuyuruq: «Sazəndələr – Azərbaycanda, Gürcüstanda, İranda və başqa Şərq ölkələrində (bu ölkələrdə yaşayan azərbaycanlılar arasında yayılması nəzərdə tutulur – M.Q.) xalq instrumental ansamblıdır. Bu ansambl tar, kamança və qavaldan ibarətdir (qaval çalan eyni zamanda xanəndədir). [2]

«Azərbaycan Sovet ensiklopediyası»nın VIII cildində sazanda (sazəndə) simli musiqi alətində çalan musiqiçi və tarzən, kamançaçalan, dəf çalandan ibarət ansambl kimi göstərilir.

Yuxarıdakılar əsasında sazəndə sözünü həm milli simli alətlərdə (tar, kamança...) çala bilən musiqiçiyə, həm də tar, kamança, dəf musiqi alətlərindən ibarət ansambla aid etmək olar. Beləliklə, xanəndə sənətinin inkişafı ilə bərabər sazəndə sənəti də böyük inkişaf yolu keçmişdir.

V.M.Belyayev XVII-XVIII əsrlərdə xanəndə və sazəndə sənətinin Azərbaycan şəhərlərində geniş yayılmasından söz açaraq yazır: «XVII-XVIII əsrlərdə aşiq yaradıcılığı ilə yanaşı Azərbaycan şəhərlərində xanəndə və sazəndə yaradıcılığı öz inkişafını tapır. Qeyd edək ki, xanəndə və sazəndə yaradıcılığı öz inkişafına görə Azərbaycanın müxtəlif təbəqəli şəhər əhalisinin zövqünü təmin edirdi. Məhz şəhərlərdə xanəndə və sazəndə yaradıcılığı geniş yayılır. Ancaq o zaman bu ifaçılar konsert estradasına çıxmırdılar. Əsas etibarilə toylarda, ailə şənliklərində iştirak edirdilər. Xanəndələrin repertuarına vokal-instrumental muğamlar, təsniflər və populyar xalq mahnıları daxil idi». [3]

Göründüyü kimi, hələ XII-XVIII əsrlərdə xanəndə və sazəndə sənətçilərinin repertuarını muğam dəstgahları, təsniflər kimi xalq musiqi

nümunələri– mahnılar da təşkil edirdi. Deməli, göstərdiyimiz janr nümunələrinin yaranmasında, formalaşmasında sazəndə sənətçiləri mühüm rol oynamışlar. Yüksək ixtisaslı virtuoz sənətkarlar olan sazəndə və xanəndələrin möhkəm yaradıcılıq ünsiyyəti nəticəsində çoxsaylı şifahi-professional musiqi inciləri – muğam dəstgahlar, kiçik həcmli muğamlar, zərbi – muğamlar, təsnif və rənglər, dəraməd və diringilər, lirik xalq mahnıları yaranmış, xalqımız arasında yayılmış, onların dərin rəğbətini qazanmışdır.

F.Şuşinski «Kavkaz» qəzetinə (1851, №-1) əsaslanaraq qeyd edir ki, tanınmış rus şairi Y.Polonski XIX əsrin ikinci yarısında bir neçə il Tiflis şəhərində yaşamışdır. O, sazəndəçilər haqqında yazırdı: «Gürcüstanda əvvəlki kimi sazəndəçilər fəxri yer tutur və xalq arasında özlərinə çoxlu pərəstişkar dinləyici tapmışlar» [4, 34].

Doğrudan da, XIX əsrin əvvəllərində xanəndələr, tar, kamança və balabanın müşayiətilə oxuyardılar. Həmin əsrin ikinci yarısında həm tar aləti rekonstruksiya olunur, həm də balabançı əvəzinə ansambla qoşanağara kimi zərb aləti daxil edilir. Lakin bir müddət sonra qoşanağara çox gur səsə malik olduğu üçün bu alətin yerini daha incə zərb aləti dəf/qaval/ tutur. Beləliklə, əsl sazəndə sənətçiləri aşağıdakı tərkibdə yaranır: tar, kamança və dəf. Dəfdə xanəndə özü çalır. Qadın xanəndələri oxuyan zaman isə sazəndə qrupuna ayrıca dəf çalan dəvət olunur.

XIX əsrin ikinci yarısında tarın Sadıq Əsəd oğlu tərəfindən rekonstruksiya edildikdən sonra sazəndə ansamblının fəaliyyəti daha da artır və intensivləşir.

Mirzə Sadıqın nəvəsi, maarifçi Teymur Sadıqov yazır: «Şuşada ilk dəfə sazəndə üçlüyünü, yəni tar, kamança və qaval çalanı (həm də xanəndə) Mirzə Sadıq düzəltmişdir. Sonralar Azərbaycanda və bütün Zaqafqaziyada belə üçlüklər fəaliyyət göstərmişlər». [5]

Həmin əsrdə sazəndə dəstəsi ilə birlikdə aşiq dəstəsi də (saz, balaban, dəf, qoşanağara) geniş fəaliyyətdə idi.

Azərbaycanda şəhər əhalisi isə toy şənliklərinə əsasən sazəndəçiləri və xanəndələri dəvət edirdilər.

XX əsrin əvvəllərindən ta bu günə qədər sazəndəçilər geniş ifaçılıq fəaliyyətindədirlər. O, öz tərkibini dəyişməmiş bir kamera ansamblıdır.

Onu da deyək ki, sazəndə dəstəsi əsrlər boyu yaranmış ənənələri bu gün də qoruyub saxlayır. Bu xalq-professional musiqiçilər öz sənətkarlığı ilə illər boyu şəhər əhalisi arasında geniş nüfuza malikdirlər.

Ü.Hacıbəyli xanəndə və sazəndə «dəstəsini» şəhər musiqiçiləri adlandıraraq yazır: «Xanəndə və sazəndə dəstəsi əksər ovqat üç nəfərdən ibarət olar ki, onlardan biri oxuyar, təğənni edər, digəri «tar» və üçüncüsü isə «kamança» çalar, bu dəstənin əhli bütün muğam və dəstgahları lazımcına bilməlidirlər. Bəxusus xanəndə bir çox şeir, qəzəl və təsniflər hifzində saxlamalıdır; tar çalan dəxi dəstgahların yollarını yaxşıca bilməlidirlər ki, xanəndəyə «rəhbərlik» etsin, yəni xanəndə bir «guşə»ni oxuduqdan sonra onun dalınca gələn guşəni çalıb xanəndəni qızıdırın, kamançaçı isə əksərən

tar çalanın dalınca gedir: xanəndə gözəl səsə malik olub ustadanə təğənni etməkdən əlavə bir də «zərb» alətindən olan «qaval»ı da ustalıqla çala bilməyə borcludur ki, «rəng» və «təsniflər»ə keçdikdə «bəhr» tuta bilsin». [6, 216].

Ü. Hacıbəyli yuxarıdakı sözlərlə xanəndinin, eləcə də sazəndə dəstəsinin vəzifələrini, funksiyalarını olduqca məntiqli surətdə açır.

Sazəndələr bütün dövrlərdə xanəndələrlə çıxış etmişlər. Biz onu da deyək ki, sazəndələrin müşayiət işində çox geniş və zəngin yaradıcılıq imkanları təcrübəsi olmalıdır. Onlar xanəndənin ifaçılıq üslubunu dərindən duyan, ona böyük sərbəstlik verən, xanəndəni ruhlandırان sənətkarlar kimi tanınmışlar. Xanəndə son dərəcə yüksək registrdə səlis, aydın, şəffaf oxumağı bacarmalıdır. Xanəndələr guşəxanlıq edir, zəngülə, qruppetto, trel və forşlaq kimi musiqi bəzəklərindən, melizmlərdən istifadə edirlər.

Muğamlarımızın vokal ifasının müşayiəti zamanı tarzən və kamança çalanın üzərinə böyük məsuliyyət, böyük yaradıcılıq vəzifəsi düşür. Bunun üçün də tarzən və kamançaçalanın müşayiətçilik texnikasının nəzəri və praktiki məziyyətləri haqqında dolğun məlumatı olmalıdır. Sazəndələr xanəndə yolunu bir növ «işıqlandırmağı» bacarmalıdırlar.

Xanəndəni müşayiət edən zaman sazəndələr qısa, aydın, rəvan çalmağı bacarmalı, öz ifaçılıq texnikasına, uzun gəzişmələrə meyl göstərməməli, rəng və təsniflərin lazım olan məqamda ifasını icra etməlidir. Beləliklə, sazəndələr xanəndəni sakit oxumağa sövq etməli, onu oxumağa həvəsləndirməli, bir sözlə xanəndənin nəbzini, ürəyini gözəl duymalıdır.

Ustad sazəndələr olan yerdə xanəndə heç zaman yad nəfəsləri, yad xalları vurmaz, şəffaf Azərbaycan muğamı ifa edir.

Beləliklə, sazəndələr xanəndələrə istiqamət göstərməlidirlər.

Müşayiətçi çaldığı tarın və kamançanın texniki vasitələrinə yiyələnməklə bərabər, muğam səhnəsində geniş bilik və məlumata malik olmalıdır. Onlar rəng və ya diringini, təsnif və dərəcələri muğam dəstgahlarının hansı şöbə və ya guşəsində icra etməsini vaxtılı-vaxtında hiss etməli və bilməlidir. Çalğıçı xanəndəni müşayiət edərkən ən ümdə cəhət odur ki, onunla ansambl yaradılsın.

Sazəndə dəstəsində tar aparıcı rol daşıyaraq, məsələn, muğam oxunarkən xanəndəyə vaxtılı-vaxtında, yerli-yerində yol göstərir, xanəndənin oxuduğu musiqi cümlələrinə, avazlarına, nəfəslərinə çalğı ilə cavab verir, bəzən bu cümlələri «tamamlayır», yəni oxunacaq melodik cümlələri bir növ çalğıda yada salır, muğam dəstgahının hissə və guşələrini nizamlayır. Beləliklə, sazəndə çalğısı xanəndəyə çox lazımlı və onu bir növ «oxutduran» amildir.

Sazəndə ansamblı əgər xalq musiqi nümunələrini ifa edərkən bir səsli çalırsa, xanəndənin ifasında muğamı müşayiət edərkən yeri gəldikcə harmonik akkordlardan, polifonik boyalardan, xüsusən səsalti polifoniyadan geniş istifadə edir.

Tarzən və ya kamança çalan alətin qeyri-bərabər temperasiyalı səslənmə xüsusiyyətlərini, texniki imkanlarını bu baxımdan alətin tələbini bilməli, bu

alətin səslənməsinə məxsus olan incə ifadə vasitələrindən ustalıqla istifadə etməyi bacarmalıdır.

Sazəndə sənətciləri arasında hər bir ustad tarzənin və ya kamança çalanın öz üslubu, öz dəst-xətti, öz yolu var. Onların ifaları muğamın və ya zərbi-muğamın daxili aləmini, melodik və ritmik cəhətlərini ustalıqla açmalıdırlar. Bəzən tarzən və ya kamança çalan cavan xanəndələrə öz bəm səsləri ilə oxuyaraq müəyyən guşələri, keçidləri başa salmalıdır, öyrətməlidir. Onlar çalışmalıdırlar ki, xanəndənin musiqi dili aydın, səlis və şirin olsun.

Görkəmli tarzən-pedaqoq K.Əhmədov 20 ildən artıq bir müddətdə S.Şuşınskinin xanəndəlik sinfində konsertmeyster-müşayiətçi işləmişdir. Görün o, xanəndələrə necə də dəyərli məsləhətlər verir: «- Müəyyən muğam cümlələrini doldurmaq üçün istifadə olunan vasitələri xanəndələr çox vaxt düzgün seçə bilmirlər. Axı, zəriflikdə muğamat heç nə ilə müqayisəyə gəlməz. Ona görə də yerinə düşməyən vasitələr adamda ikrah hissi oyadır. Xanəndə hər bir muğam cümləsini, ibarəsini saf-çürük etməli, nəyin yorucu, nəyin yararlı olduğunu özü duymalıdır». [7, 13]

Beləliklə, sazəndə dəstəsinin əsas məqsədi muğamları dəstgah şəklində, dolğun çala bilməsidir. Dəstgah çalarkən ixtisarlara yol verməməli (muğam şöbələri baxımından), dəstgahı maraqlı rəng, dəramət, diringi və təsniflərlə zənginləşdirməlidir. Sazəndəçilər tar, kamança, dəf alətindən ibarətdir.

K.Əhmədov tədris zamanı muğamların instrumental ifası zamanı nəyə daha çox fikir verməyi belə tövsiyə edir: «Muğamların instrumental şəkildə tədrisi zamanı bir mühüm məsələyə də xüsusi diqqət yetirilməlidir. Müəllimlər ayrı-ayrı muğamları şagirdlərə öyrədərkən hər muğamın öz «donunda», öz rəngində tərənnüm edilməsinin, ifa olunmasının vacibliyi üzərində dayanmalıdırlar, «Şur»un, «Zabul Segah»ın lirik təbiətini vermək üçün lazım gələn ifa tərz, texnika, ştrixlər, templə bağlı məsələlər izah olunmalıdır. Əgər «Bayatı-Şiraz»ın «Çahargah»ın «Bərdaşt»ın habelə müvafiq olaraq «Bayatı-İsfahan», «Hisar» şöbələri ara vermədən cəld mizrablarla inkişaf edən tempdə ifa edilərsə, bunun əksinə olaraq «Şur»un, «Zabul Segah»ın «Bərdaşt» və «Mayə» şöbələri olduqca lirik, həzin, təmkinli, aramla, tərənnümlə çalınmalıdır». [8, 27]

Sazəndə ansamblının ikinci aparıcı aləti kamançadır. Sazəndə dəstəsində demək olar ki, tar aləti ilə eyni hüquqa malik olan kamançanın bədii və texniki imkanları son dərəcə genişdir. Bu alətin qədim tarixi var.

Nizaminin «Xosrov və Şirin» poeməsindən məlum olur ki, bu alət hələ o vaxtlarda Azərbaycanda geniş yayılmışdır. XVII əsrin Təbriz miniatur məktəbinin rəssamlarından Ağa Mirək, Mir Seyid Əlinin əsərlərində xarici görünüşünə görə kamançaya oxşar alətlər də təsvir edilmişdir». [9 səh. 48]

«Kamança əvvəlcə birsimli, XVI əsrdə isə üçsimli olmuşdur. Hazırda dörd simə malik olan kamançanın böyük ifaçılıq imkanları vardır. Onun həzin və ürəyəyatan sədaları həmişə dinləyicilərin marağına səbəb olur». [10, 61]

Ü.Hacıbəyli kamançanı yüksək qiymətləndirərək yazmışdır: «Uzun səslə,

telli musiqi alətlərinin yeganə nümayəndəsi kamançadır. Kamançada çalınan musiqi səscə daha mükəmməl və insanın səsinə daha yaxındır. Kamança melodik alətlərdən ən gözəlidir» [11, 223].

Məlumdur ki, kamançada çalarkən kamandan çox şey asılıdır. Əgər tar çalan alətin səsləndirilməsi üçün mizrab üsullarından istifadə edirsə, kamança çalğısında bu, kamanla yerinə yetirilir. Bunun üçün də hər bir ştrixdən düzgün istifadə etmək məqsədəuyğundur. Ştrixdən düzgün istifadə etmədikdə musiqinin xarakteri dəyişilə bilər.

Sazəndə dəstəsinə tar və kamançadan başqa zərb aləti-dəf də daxildir. Qədim zərb alətlərindən biri də dəfdir. Bu alətdən XII-XIII əsrlərdə şənlik məclislərində istifadə edərildilər.

Hətta Təbriz miniatür məktəbi rəssamlarının musiqi məclislərini təsvir edən əsərlərdə dəf alətini görürük.

Dəf alətinə dair məlumatlar Xaqani, Nizami və Füzulinin poetik əsərlərində də öz əksini tapmışdır.

Orta əsrlərdən mövcud olmuş dəf bu günümüzdə qədər gəlib çatmışdır. Dəf sazəndə dəstəsində özünə möhkəm yer tutmuşdur.

Sazəndə ansamblının təşəkkül vaxtlarından xalq-professional musiqiçilər arasında hər xanəndənin öz «sazəndə ansamblı» yaranır. Bu kimi sazəndə ansamblı xanəndə ilə əvvəlcədən dəstgahları dəfələrlə çalıb təkrar edər, onların dəqiqliklə, bütün dolğunluğu ilə çalınmasına çalışırdılar. Onlar müşayiət olunacaq muğam dəstgahın ayrı-ayrı musiqi cümlələrini, guşə və avazlarını, alətlərin (tar və kamançanın) imkanlarına uyğun ifaçılıq ştrixləri və üsulları, hər bir dəstgahın daxilində improvizə qaydalarını, dəstgahın şöbə və guşələrində çalınacaq rəng və diringiləri, təsnifləri dönə-dönə məşq edib, dəstgahı öz ifaçılıqlarına uyğun cilaladırdılar. Bu işin nəticəsində muğam dəstgahları bitkin şəkildə səlis ifa edilərdi.

Sazəndə sənəçilərinin yaradıcılığını öyrəndikdə belə qənaətə gəlmək olar ki, onların ifaçılıq sahəsində yaradıcılığı olduqca ciddi qanuna tabedir, özlərinin ənənəvi kanonik forması var. Onlar öz yaradıcılıq ənənələrini, repertuarlarına, emosional ifaçılıq vasitələrini nəsildən-nəslə demək olar ki, dəyişilməmiş şəkildə, olduğu kimi ötürürlər (improvizə ünsürlərini istisna etməklə). Lakin bu kanonik formalar, priyomlar, «təsdiq» olunmuş ənənələr məhz hər bir ifaçının yaradıcılıq fantaziyası ilə zənginləşir. Sazəndələrin ifaçılıq mədəniyyəti öz sadəliyi, tez qavranılması, dinləyiciyə təsiri və özünəməxsus fərdiliyi ilə seçilir. Sazəndə muğam və ya zərbi-muğam ifa etmək üçün ona lazım olan bütün vasitələrdən istifadə etməyi bacarmalıdır. İfaçılıq texnikası ilə əlaqədar olan nüansları, dinamikası, melizmləri və s. ifadə vasitələrini işlətməlidir.

Bəzi sazəndə və xanəndələr musiqi tədrisi müəssisələrində Azərbaycan Milli Konservatoriyasında, musiqi texnikumlarında, uşaq musiqi məktəblərində gənc musiqiçi kadrları yetişdirirlər. Müasir sazəndə və xanəndələr öz sələflərinin yaradıcılıq ənənələrini davam etdirərək xalq və şifahi ənənəli professional musiqi nümunələrini respublikamızda, həmçinin xarici ölkələrdə

təbliğ edir və öz yaradıcılıq istedadlarına görə mahnı, təsnif, rəng, dərnamə, diringi kimi nümunələr yaradırlar. Beləliklə də bu musiqiçilər ifaçılıq sənətini yaradıcılıqla əlaqələndirirlər.

Sazəndə sənətçilər tar və kamançanın geniş çalğı imkanlarını, onların mükəmməl musiqi alətləri səviyyəsində durduğunu artıq çoxdan yetirmişlər. Onlar muğamların daxili mükəmməlliyini daim artırmağa əsaslanırlar. Eyni zamanda onlar hər hansı muğamı səsləndirərkən o muğama məxsus ecazkar lirizm, məntiqi rabitə, daxili vəhdət, məna bağlılığı və ardıcılığı dinləyicidə heyrət doğurur. Bu ənənə bu gün də sazəndə sənətçiləri tərəfindən müvafəqiyyətlə davam etdirilir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Ərəb və fars sözləri lüğəti. Bakı. 1984. səh. 532
2. Gnüiklopediçeskiy muzikalğniy slovarğ, M. 1966, səh. 452. Müəllif – tərtibçilər B.S.Şteynpress və İ.M.Yampolski.
3. Beləev V. O muzikalğnom folğklore i drevney pisğmennosti. M., Sov. kompozitor, 1971-233 s.
4. Şuşinskiy F. Narodniye pevçi i muzikanti Azerbaydçana. M., Sov. kompozitor, 1979-199 s.
5. Sadıqov T. Babam haqqında eşitdiklərim. «Ədəbiyyat və injəsənət» qəzeti, 27 aprel, 1984, № 17
6. Hacıbəyov Ü. Əsərləri, II cild, Bakı, Elm, 1965
7. Qismət. Tarzən Kamil Əhmədov. Bakı, Işıq, 1981 – 23 s.
8. Muğamların tədrisinə dair metodik tövsiyyələr. (Tərtibçilər K.Əhmədov və V.Xəlilov), Bakı, 1982
9. Rəhmətov Ə. AZƏRBAYCAN xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri. Bakı-Işıq, 1979.
10. Bakıxanov Ə. Ömrün sarı simi. Məqalələr və xatirələr. Bakı, 1965-77s.
11. Bax [6]

РЕЗИОМЕ

Профессия сазенде пример высокого профессионализма. Музыканты сазенде хранители высокого мугама. Также профессия сазенде вместе с ханенделик про- шёл большой путь развития.

В современное время наряду с музыкантами сазенде жанры народной музыки обрели более интенсивный характер. Этот процесс усовершенствован новыми исполнительными процессами.

SUMMARY

A work of sazənde is a model of high professionalism. Performers of saz are protectors and propagandists of mugams, which are pick of our national music. Together with art of singing, art of sazənde had a great development.

Today relations between models of national music genre and art of sazənde became more intensive, complex, and this process got enriched with new creative dignity.

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədləri professor V.Əbdülqasımov və professor M.Kərimov

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

İfaçılıq

Elçin HƏŞİMOV

AMK-nın dosenti

Elnur ƏHMƏDOV

AMK-nın baş müəllimi

MUĞAM ÜÇLÜYÜNDƏ INSTRUMENTAL MÜŞAYİƏTİN ROLU

Azərbaycan muğamları dünya musiqi mədəniyyətinin ən dəyərli nümunələri sırasında duran zəngin və bitib-tükənməyən bir sənət abidəsidir. Təsadüfi deyil ki, səsi qədim dövrlərdən gələn bu möhtəşəm musiqi xəzinəsi YUNESKO tərəfindən dünya mədəniyyətinin ən qiymətli incisi kimi bəşəriyyətin yaratdığı əvəzolunmaz abidələri siyahısına daxil edilmişdir.

Azərbaycan muğamını müasir dövrümüzədək çatdıran, onu nəsildən-nəslə ötürən, yaşadan yüksək səviyyəli peşəkar xalq ifaçıları - xanəndələr və sazəndələr olmuşlar. Məhz onların - muğam ifaçılarının zəngin ənənələri əsasında muğam sənəti daha da təkmilləşmiş, inkişaf etmişdir. Xüsusilə də, XIX-XX əsrlərdə Azərbaycanın bir sıra mədəni mərkəzlərində - Bakıda, Şuşada, Şamaxıda və başqa şəhərlərdə fəaliyyət göstərən muğam ifaçılığı ilə bağlı məclislər bu sənətin tarixi inkişafında mühüm rol oynamışlar. İstedadlı, özünəməxsus ifa tərzilə seçilən xanəndələri və sazəndələri özündə topluyan muğam məclislərinin ifaçılıq ənənələri yeni gələn musiqiçilər nəsli üçün bir mükəmməl məktəb olmuşdur.

Muğamat dünyası hər bir ifaçı üçün özünəməxsus sirli bir aləmdir. Burada o, həm dəqiqlik, müəyyən qanunlar çərçivəsində hərəkət edir, həm də çox sərbəst, müstəqil düşüncəyə əsaslanaraq öz ifasını qurur. Bu dərin mənəli, mürəkkəb sənətin nümayiş etdirilməsində hər bir ifaçının öz üslubu, öz dəstixətti, öz ruhu var.

Əgər muğamat «ruhun ifadəsi»dirsə, onda ifaçının da ruhu muğamatda əks olunur. Yəni, bunlar bir-birilə bağlı, bütöv tam halında olduqda muğamatı ortaya çıxaran muğam üçlüyünün ifaçıları - xanəndə və instrumental müşayiətçi (tar, kamança) arasında da uyğunluq, birlik və anlaşılıqlıq əldə olunur. Təbii ki, bütün bu proseslər yalnız yüksək-ali sənətkarların ifasında müşahidə edilir. Yəni, dediklərimizin məğzi ondan ibarətdir ki, istər xanəndə, istərsə də instrumental müşayiətçi muğamın xarakterini, ruhunu, onun hər bir şöbəsinin, hər bir guşəsinin xarakterini

dinləyiciyə çatdırmağı bacarmalıdır. Bunun üçün ifaçı, xüsusilə də, instrumental müşayiətçi yalnız xanəndənin «fonu», onun kölgəsi kimi çıxış etməməlidir, məhz muğamın məğzini dərk edərək, onun məzmununu anlayaraq öz ifasını qurduqda əsl emosional təsir bağışlamağa qadirdir.

Şübhəsiz, muğamat elə bir dəryadır ki, onu sonadək dərk etmək çətin olsa da, bu sənətin ululardan, ustad xanəndə və sazəndələrdən bizə miras qalmış ənənsini davam etdirmək və gələcək nəslə ötürmək birinci dərəcəli borcumuzdur.

Məlumdur ki, Azərbaycan özünün məşhur muğam ustaları - tarzən və kamança ifaçıları ilə bütün Yaxın və Orta Şərqdə tanınmışdır. Bunlar Əsəd oğlu Mirzə Sadiq (Sadiqcan), Qarabağlı Zeynal, Şirin Axundov, Qurban Primov, Mansur Mansurov, Əhməd Bakıxanov və başqaları özünəməxsus yaradıcılığı, fərdi ifaçılıq üslubuna malik sənətkarlardır. Onların ifaçılıq sənəti Azərbaycan muğamını daha da canlandırmış və zənginləşdirmişdir.

Çox vaxt muğamın inkişafını sırf xanəndəlik sənəti ilə əlaqələndirirlər. Lakin zənnimizcə, bu o qədər də düzgin mövqe deyil. Muğamın təkmilləşməsi və inkişafı prosesi xanəndə və ya tarzəndən asılı olmayaraq, hansı olursa olsun, yalnız yaradıcı, peşəkar və məharətli ifaçı-sənətkarlar hesabına baş verir. Əgər yuxarıda adları çəkilən instrumental ifaçıların muğama gətirdikləri yenilikləri yada salsaq, onda muğamın inkişafında onların rolu öz təsdiqini tapar. Buna baxmayaraq, muğam üçlüyündə «instrumental müşayiət» anlayışı muğamın ifasında tarzən və kamançaçının rolunu arxa plana çəkir, halbuki onlar da bu prosesin fəal iştirakçısı və yaradıcısıdır. Bununla bağlı dahi Üzeyir Hacıbəylinin qiymətli fikri yada düşür. O yazır ki: «Xanəndə və sazəndə dəstəsi əksər ovqat üç nəfərdən ibarət olar ki, onlardan biri oxuyar, təğənni edər, digəri tar və üçüncüsü kamança çalar, bu dəstənin əhli muğam və dəstgahları lazımınca bilməlidirlər, baxüsus xanəndə bir çox şeir, qəzəl və təsnifləri hivzində saxlamalıdır. Tarçalan dəxi dəstgahların yollarını yaxşı bilməlidir ki, xanəndəyə «*rəhbərlik*» (kursiv- müəllifindir) etsin, yəni xanəndə bir guşəni oxuduqdan sonra onun dalınca gələn guşəni çalıb xanəndəni qızıdırсын, kamançaçı isə əksərən tarçalanın dalınca gedir. Xanəndə gözəl səsə malik olub, ustadanə təğənni etməkdən əlavə, bir də zərb alətindən olan qavalı da ustalıqla çala bilməyə borcludur ki, rəng və təsniflərə keçdikdə «bəhr» tuta bilsin. Bu dəstə çox vaxt «ariflər» məclisinə düşdüklərinə görə, sənətlərində mahir və qabil olmaları lazım gəlir».

Üzeyir bəyin bu fikrində bir məqam xüsusilə, diqqəti cəlb edir. Onun dediklərindən belə qənaətə gəlmək olar ki, muğam üçlüyünün tam halda birləşməsində və idarə olunmasında tarzən aparıcı rol oynayır. Onun muğamın təşkilində və inkişafı prosesində həlledici rolu təkcə kamançanı öz

ardınca aparmasında deyil, həm də xanəndəyə də «rəhbərlik» etməsində, onu istiqamətləndirməsində özünü göstərir. Təsadüfi deyil ki, tarix boyu ən görkəmli xanəndələr məhz muğamın incəliklərini və nəzəriyyəsini dərindən bilən mahir tarzənlərlə birgə iş prosesində daha yüksək nailiyyətlər əldə etmişlər. Hər iki tərəfin qarşılıqlı əlaqəsi, bir-birini dərindən duyması və başa düşməsi nəticəsində muğamlarımız özünəməxsusluğu ilə seçilmiş və inkişaf etmişdir. Tarzənin hər bir xanəndəyə fərdi yanaşması və xanəndənin özünəməxsusluğunu nəzərə alması məsələləri muğam ifaçılığında vacib problemlərdən biridir. Bununla əlaqədar Əhməd Bakıxanovun («Muğam ifaçılığına dair tövsiyələr»ində (şəxsi arxiv) verdiyi məlumatlar böyük maraq doğurur. Onun keçmiş ustadların təcrübəsinə istinadən etdiyi müşahidələrinə görə «müşayiətçi tarzən xanəndənin müəyyən şöbələr arasında yorulduğunu hiss edərkən ritmik muğam çalarmış, bu zaman xanəndə öz dəfi ilə həmin ritmi müşayiət edir və lazımı anlarda olduğu muğamın guşələrini (əlində dəfin ritmi dəyişməmək şərti ilə) improvizasiya şəklində oxuyarmış». Buradan da dahi Üzeyir bəyin verdiyi göstəriş öz təsdiqini tapır. Yəni, bir tərəfdən tarzənin xanəndəyə rəhbərlik etməsi, onu istiqamətləndirməsi, digər tərəfdən, muğamın struktur inkişafına təkan verməsi, onu müəyyənləşdirməsi aydınlaşır. Bundan əlavə, Ə.Bakıxanovun instrumental ifaçı və xanəndə arasında qarşılıqlı əlaqənin tənzimlənməsinə dair verdiyi tövsiyələr sırasında xanəndəni müşayiət edən zaman musiqinin ahəngdarlığının və ardıcılığının pozulmaması əsas şərt kimi ortaya qoyulurdu. Onun fikrincə, xanəndə və müşayiətçilər arasında tarazlıq olmalı, bunlar bir-birinin ifasını tamamlamalıdır. Xüsusən də, tarzən oxuyanı müşayiət edərkən diqqətli və həssas olmalı, ona maneçilik törətməməli, müğənniyə əlverişli şərait yaratmalıdır. Məhz belə olduqda, yəni xanəndə və instrumental ifaçılar arasında yaranan yaradıcılıq birliyi uğurlu alınanda bu vəhdət uzunömürlü və davamiyyətli olur. Belə davamiyyətli, həmahəng və həmsaz üçlüklərdən Qurban Pirimov (tar), Cabbar Qaryağdıoğlu (xanəndə) və S.Oqanezaşvilidən (kamança) ibarət ansambl, XX əsrin əvvəllərində ən yaxşı sazəndə dəstələri sırasında Şirin Axundov (tar), Ələsgər Abdullayev (xanəndə) və L. Qaraxanovdan (kamança) ibarət üçlük olmuşdur. Əhməd Bakıxanov özü məşhur xanəndələrdən Cabbar Qaryağdıoğlunu, Hüseynqulu Sarabskini, Seyid Şuşinski, Ələsgər Abdullayevi, Məşədi Məmməd Fərzəliyevi və başqalarını məharətlə müşayiət etmişdir.

Muğam üçlüyündə instrumental müşayiətçidən bu sənətin yaşadılması və inkişafı üçün tələb olunan şərtlərdən ən başlıcası, şübhəsiz ki, istedaddır. Məlumdur ki, istedad Allah vergisidir. Lakin hər bir istedadlı ifaçı bununla kifayətlənməyib, bu qabiliyyətini müəllimlərindən əldə etdiyi biliyi və məsuliyyəti ilə inkişaf etdirməli, təkmilləşdirməlidir. Bunun üçün ifaçı daima

çalışmalı, ustadlardan öyrənməli, axtarışda olmalı və tədricən öz yolunu tapmalıdır.

Artıq bir çox muğam ifaçıları, hətta xanəndələrin özləri də üçlükdə müşayiətin, yəni instrumental ifaçının əsas amil olduğunu təsdiqləyirlər. Burada tarzən xanəndəni ifaya ruhlandırır, həvəsləndirə də bilər, onu ovqatdan sala da bilər. Məhz ikinciyə yol verilməməsi üçün instrumental ifaçının niyyətindən çox şey asılıdır.

Məlumdur ki, muğamlar dəstgah formasında ifa edilir. Burada xanəndənin ifa etdiyi vokal-improvizasiya tərzli şöbələrin ciddi vəznə əsaslanan rəng və diringi kimi instrumental parçalarla ardıcılılaşması həm yaranmış gərginliyi aradan qaldırır, həm də xanəndə üçün bir fasilə yaradır. Belə instrumental araçalğısı xanəndənin növbəti mərhələyə keçməsinə imkan verir, onun fikrini toplamağa kömək edir. Bu da dinləyicinin muğamı düzgün və dərinlən qavramasına, onun bədii-estetik təsirini duymasına təkan verir.

Muğamda instrumental müşayiətin və ya ifaçılığın daha da dolğunlaşması və zənginləşməsi dərəcə və bərdəştin verilməsi ilə sıx bağlıdır. Belə ki, bu iki bölmə bir-birindən üslubca fərqlənsələr də, məzmunca ümumi məqsəd - bütöv kompozisiyaya giriş, müqəddimə vermə funksiyasını daşıyırlar. Əgər dərəcə bütöv dəstgaha girişdirsə, bərdəşt yalnız muğamın mayəsinə müqəddimə kimi çıxış edir. Bütün bu bölmələrdə instrumental ifa artıq müşayiət etmir, əksinə o, bütöv muğamın hərəkətverici qüvvəsinə çevrilir. Əgər rəng və diringilər bir şöbə çərçivəsinə yerləşərək yeni gələn şöbəni hazırlayırsa, dərəcənin melodik quruluşu bir neçə şöbəyə istinad edir. Bərdəşt dərəcədən sonra ifa olunan sərbəst-improvizasiya üslublu instrumental giriş kimi təyin edilmişdir. İfaçılıq təcrübəsindən məlum olur ki, instrumental giriş-epizod kimi təqdim olunan bərdəştə bəzən xanəndənin qoşulması da mümkündür. Belə hallar iri həcmli dəstgahların ifasında təsadüf oluna bilər. Kiçik həcmli muğamlarda bərdəştin xanəndə tərəfindən oxunması müşahidə olunmamışdır. Artıq bərdəştə tarın «rəhbəredici» rolu özünü göstərir. Burada onun aparıcı funksiyası (bəzən bərdəşt kamançasız da ifa oluna bilər) əsasən xanəndənin ifasını hazırlamaq, onu ruhlandırmaqdan ibarət olduğuna görə böyük əhəmiyyət kəsb edir. Muğamın başlanğıcında belə bir ifanın təqdim edilməsi (adətən bərdəştin musiqi materialı yüksək registrdə, emosional-həyəcanlı reçitativ tərzdə başlayıb tədricən aşağı enərək mayədə tamamlanır) dinləyicinin diqqətini cəlb edir, onun marağını artırır və beləliklə də, hökmranlığı ələ alır.

Nəticə olaraq, muğam üçlüyündə instrumental müşayiətin vahid təminat təşkilində çıxış edən tərkib hissələrdən biri kimi bərabər statusa malik olması təsdiqlənir. Şübhəsiz, bütün bu deyilənlərin elmi-nəzəri əsaslarla öyrənilməsi muğam ifaçılığı ilə bağlı tədqiqat işlərinin aktual problemlərindən biridir.

Düzdür, muğam ifaçılığının ən görkəmli korifevləri haqqında çox sayda məqalə və elmi-publisist kitablar yazılsa da, onların məhz muğam üçlüyündə, ansambl strukturunda daşdığı funksional rolu az işıqlandırılmışdır. Bunun üçün muğam üçlüyündə instrumental müşayiətin muğam ifaçılığının ənənələri kontekstində əhəmiyyətinin qiymətləndirilməsi və hər bir instrumental ifaçının (tarzən, kamançaçı) ona xas üslubunun, fərdi xüsusiyyətlərinin üzə çıxarılması elmi-tədqiqat işlərinin əsas vəzifələrindən biri olmalıdır. Bu işdə bir sıra amillərin nəzərə alınması vacibdir. Xüsusilə, instrumental ifaçının mənsub olduğu mühitin, məktəbin ənənələrinin öyrənilməsi, onun milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında fəaliyyətinin və rolunun müəyyənləşdirilməsi, ifaçının fərdi keyfiyyətlərinin işıqlandırılmasında onun repertuar və yaradıcılıq irsinin aşkarlanması və s. Bütün bu məsələlər kompleks şəkildə baxıldığı və nəzərə alındığı halda muğam üçlüyündə instrumental müşayiətin rolu düzgün və dəqiq qiymətləndirilə bilər.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается значение инструментального (тар, кеманча) сопровождения в развитии мугамной композиции – десгяха. Определяются основные условия, требуемые от исполнителя – сопроводителя в мугамном трио. Выдвигается проблема изучения роли инструментального сопровождения в мугамном исполнительстве.

SUMMARY

In article is considered the significance of instrumental (tar, kemancha) accompany in the developing of the mugam composition – desgah. There is defined the main conditions, which are required from performer. There is also promoted the problem of the studying of the role of instrumental accompany in mugam performance.

Rəyçilər: AMK-nın professoru, sənətsünaslıq namizədi M.Quliyev;
sənətsünaslıq namizədi, dosent A.Quliyev

İfaçılıq

Mənsum İBRAHİMOV
xalq artisti, AMK-nin dosenti

XANƏNDƏ ƏLİBABA MƏMMƏDOVUN SƏNƏT ÖMRÜ

Görkəmli xanəndə Əlibaba Məmmədovun repertuarını bəzəyən «Mənim Azərbaycanım» mahnısının bu sözləri sanki ustad sənətkarın uzun, zəngin və məhsuldar sənət yolunu da qiymətləndirir. Onun sənət yolu isə mahnıda deyildiyi kimi uğurlu, şərəfli, işıqlı və ləyaqətli bir səlnamədir. Xanəndənin həyat devizi xalqına, vətəninə təmənnasız xidmət etmək, xeyirli əməlləri ilə ürəklərdə yaşamaq istəyidir. Bütün bu istək və amallar Əlibaba Məmmədovun oxuduğu mahnı və təsniflərində ana xətti kimi çıxış edərək öz dolğun əksini tapır. «Mənim Azərbaycanım», «Vətən yaxşıdır», «Vətənimin cəlalı», «Beləyəm», «Mən yaşasın», «Yaşa hələ» və s. mahnılar sənətkarın həyata, insanlara, zəhmətə olan münasibətinin güzgüsüdür.

Həyatının çox hissəsini sənətə həsr etmiş Əlibaba Məmmədovu xalqa sevdiren, daima ürəklərdə yaşadan oxuduğu mahnı və təsniflərimiz, səsi ulu keçmişimizdən gələn muğamlarımızdır. Məhz bu musiqi incilərinin qorunmasında, təbliğində və gələcək nəsələ çatdırılmasında ustad sənətkarların yolunu davam etdirən xanəndə geniş dinləyici rəğbəti qazanmış, öz səsi ilə milyonların qəlbinə yol tapa bilmişdir.

Lakin bu sənət ömrü yüngül keçməmişdir, sənətçi əldə etdiyi uğurlara, dinləyici məhəbbətinə asanlıqla nail olmamışdır. Bütün qazanılan müvəffəqiyyətlər illərlə toplanılan biliyin, inadlı axtarışların, çətin zəhmətin hesabına başa gəlmişdir. Bu səviyyəyə qalxmaq üçün təkəcə gözəl səs, fitri istedad kifayət deyil, bunun üçün həm də mükəmməl məktək də keçmək vacibdir.

Əlibaba Məmmədovun sənətə gəlişində, onun bir xanəndə kimi gələcək taleyinin müəyyənləşməsində, sözsüz ki, boya-başa çatdığı Abşeron torpağının muğam sənəti ənənələrinin güclü təsiri olmuşdur. Xanəndə ilk sənət məktəbini əmisi Güləhməd Məmmədovdan almışdır. Məhz onun təsiri altında bədii öz-fəaliyyətlə məşğul olmağa başlayan gənc musiqiçi ilk sənət addımlarını Maştağa Mədəniyyət Evinə atmaqla xalq çalğı alətləri ansamblında tar, klarnet və nağara kimi alətlərdə çalmağa başlamışdır. Lakin bir tərəfdən gözəl və məlahətli səsi, digər tərəfdənsə muğam və aşiq sənətinə

vurğunluğu onu xanəndəlik peşəsinə bağlamış və bu yolda böyük həvəs və dərin səy göstərərək mükəmməl məktəb keçmişdir.

Əlibaba Məmmədov xanəndəlik sənətinin sirlərini, bu peşənin incəliklərini dərinlən öyrənməyə korifey sənətçi Seyid Şuşinskiyə sinfində (A.Zeynallı adına Musiqi Məktəbində, indiki Musiqi Kollecinə) dərslər aldıqda başlayır. Azərbaycan xanəndəlik sənətinin ən qüdrətli nümayəndələrindən biri olan S.Şuşinskiyə yaradıcılıq çeşməsinə faydalı bəhrələnməsi onun ustad xanəndə kimi formalaşmasında əsas şərt olur. Bu zaman artıq M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının solisti kimi çalışan gənc xanəndə (1949-cu ildən) ustad xanəndələrimizin ifaçılıq ənənələrinə arxalanaraq, onların qoyduğu sənət yolundan bəhrələnərək tədricən öz yolunu, öz üslubunu nümayiş etdirir. Artıq onun adı Filarmoniyada birgə çalışdığı Xan Şuşinski, Şövkət Ələkbərova, Sara Qədimova, Əbülfət Əliyev və başqa görkəmli ifaçı-xanəndələrlə yanaşı çəkilir. Elə həmin dövrlərdə (50-ci illərin sonu, 60-cı illərin əvvəllərində) onun ilk lent yazılarında «Bayatı-Şiraz», «Humayun», «Rast» muğamları məharətlə təqdim olunur.

Artıq bu dəstgahlarla xanəndənin fərdi yaradıcılıq üslubu, onu digər ifaçılardan fərqləndirən ifa tərzini formalaşdırır. Beləliklə, Əlibaba Məmmədov yaradıcılığının lap başlanğıcından özünü məharətli muğam ifaçısı kimi göstərir.

Xanəndənin üslub cizgilərini sadə ifa tərzini, aydın tələffüz, nəfəsin düzgün tənzimlənməsi, bitkin musiqi cümlələrindən istifadə etməsi, işlətdiyi boğaz zəngülələri xarakterizə edir. Oxuduğu dəstgahlarda muğam şöbələrinin istinad pərdələrini əvvəlcə sözsüz avazla tutması, sonradan poetik mətni səsləndirməsi üslubu Əlibaba Məmmədovu xaric oxumadan uzaqlaşdıran priyom kimi qiymətləndirilir.

Xanəndənin yaradıcılıq fəaliyyəti çoxşaxəlidir. O, sırf ifaçılıqla yanaşı, həm pedaqoq, həm bədii rəhbər, həm də bəstəkar-xanəndə kimi böyük nailiyyətlər əldə etmişdir.

60-cı illərin əvvəllərindən məzunu olduğu A.Zeynallı adına Musiqi Məktəbində pedaqoji fəaliyyətə başlayan Əlibaba Məmmədov öz zəngin və dolğun xanəndəlik təcrübəsini gənc nəslin yetişməsinə sərf edir. Onun yetirdiyi ilk tələbələrindən Respublikanın Xalq artisti Cənəli Əkbərov, həmçinin Təvəkkül Musayev, Qaraxan Behbudov, Əyyub Xəlilov və başqaları olmuşlar.

Əlibaba Məmmədov dərslər aldığı müəlliminin tədris metodikasına əsaslanaraq öz təcrübəsində də bu yolu tətbiq edir. Məlumdur ki, Seyid Şuşinski yetişdirdiyi muğam ifaçılarının xatirində çox tələbkar və ötkəm bir pedaqoq kimi qalmışdır. Lakin bununla belə o, hər bir tələbəyə qarşı diqqətli

və qayğıkeş olması, hərəyə ayrıca fərdi münasibəti də qeyd edilir. Bütün muğamları tədris edən ustad şagirdlərinin hərəsinin öz tembrinə, boğazının gücünə uyğun muğam, təsnif seçib hazırladığı kimi, Ə.Məmmədov da hər bir tələbəyə yaradıcı münasibət bəsləyir. O, hamına eyni mövzunu (muğam və ya təsnifi) öyrətməyə can atmır. Xüsusilə də, şagirdin səs imkanlarını ilk növbədə nəzərə alır. Ustad muğamların əsasları, ifa texnikası ilə yanaşı, qaval çalmanı, əruz vəznini, səhnə mədəniyyətini də tələbəyə öyrədir. Bütün bu keyfiyyətlər onun pədaqoji fəaliyyətinin genişliyindən və hərtərəfli olmasından xəbər verir.

Uzun illər həm Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbində, həm də Musiqi Kollecində xanəndəlik sinfinin tədrisi sayəsində onun tələbələrindən sayı sonsuzdur. Bura həm respublikada tanınmış, şöhrət tapmış müğənnilər, həm müxtəlif müsabiqə və olimpiadalarda uğurlu çıxış edən tələbələr, həm də ustadla birgə çalışan ümidverici gənclər daxildir. Onlar hamısı Əlibaba Məmmədov məktəbinin nümayəndələri olduqlarına görə fəxr edirlər.

Xanəndənin pədaqoji işi onun «Humayun» xalq çalğı alətləri ansamblındakı fəaliyyəti ilə də sıx bağlı olmuşdur. 1968-ci ildən fəaliyyət göstərən ansambl rəhbərlik edən Əlibaba Məmmədovun xeyir-duası ilə neçə-neçə musiqiçi bu kollektivdə əsl sənət dərsi almışdır, böyük səhnəyə ilk addımlarını atmışdır. Respublikanın musiqi həyatında öz layiqli yerini tutan bu ansamblda dövrün nüfuzlu və çox tələb olunan ifaçılarından mərhum xanəndələr Məmmədbağır Bağırzadə, Səxavət Məmmədov kimi əvəzolunmaz sənətçilərimiz işləmiş və əsil sənət uğurları qazanmışlar. Bunlardan əlavə, «Humayun» ansamblının ilk yetirmələri olan müğənnilərdən Novruz Feyzullayev, Zümrüd Məmmədova, Könül Xasıyeva, tarzən Tofiq Məmmədov, kamançaçı Hilal Məmmədov, klarnet çalan Ələkbər Əsgərov, qarmon çalan Hüseyn Həsənov məhz Əlibaba Məmmədovun tələbkərligi, qayğıkeşliyi və işgüzarliyi sayəsində sənətə vəsiqə almışlar. Ustad sənətkar bu gün də korifey xanəndələrin ənənələrinə sadıq qalaraq neçə-neçə gənc istedadın yetişməsində və üzə çıxarılmasında öz əməyini əsirgəmir, bu yolda yorulmadan çalışaraq estafeti gələcək nəsələ çatdırmaq üçün var gücünü sərf edir.

Çoxcəhətli yaradıcılığa malik olan Əlibaba Məmmədov xanəndə-bəstəkar kimi də böyük uğurlar qazanmışdır. Azərbaycanın musiqi tarixində bir neçə görkəmli xanəndə-bəstəkar adları çəkmək olar: Cabbar Qaryağdıoğlu, Seyid Şuşinski, Qulu Əsgərov, İslam Rzayev, Zeynəb Xanlarova. Əlibaba Məmmədov da bu məşhur adlar sırasında özünəməxsus yer tutur. ıMahnı və təsnif bəstələmək (yüzədən artıqı) onun yaradıcılığının xanəndəlik qədər parlaq səhifəsi, ayrılmaz hissəsidir.

Xanəndənin 1954-cü ildə Füzulinin «Məni candan usandırdı, cəfadən yar usanmazmı?» mətləli qəzəlinə bəstələdiyi «Humayun» təsnifi onun bu istiqamətdə fəaliyyətinin ilk qaranquşu oldu. Bunun ardınca o, demək olar ki, bütün muğamlarda, daha çox isə «Şur» və «Çahargah»da öz bacarığını nümayiş etdirir. Özünü «həvəskar bəstəkar» adlandıran xanəndə bunun səbəbini belə izah edir: «... repertuarımda «Şur» və «Çaharcəh» muğamlarına daha çox müraciət etmişəm. Onları sevə-sevə oxumuşam, hər dəfə bu muğamlara yeni cizgilər, əlvan çalarlar artırmağa çalışmışam. Bu iki muğam «Humayun» ladi ilə birgə mənə daha yaxın və doğma olub. Nəhayət, «Çahargah», xüsusən də, «Şur» muğamları həcm və sambalına görə bəstəkarlara özlərini göstərmək üçün əlverişli imkan verdiyindən mən də bu fürsətdən daha çox istifadə etməyə çalışmışam. «Çahargah» muğamının bütün şöbələrinə təsniflər bəstələmişəm».

Həqiqətən, xanəndə yaratdığı təsniflərdə sanki özünü göstərir, hər bir təsnifdə onun ruhu, qəlbi səslənir. Məsələn, yaradıcılığının şedevrinə çevrilən «Çahargah» təsnifi («Gözəllər içrə, sən ey mahipərə, bir dənəsən» sözləri Ə.Vahidindir) səslənəndə dərhal Əlibaba Məmmədovun obrazı canlanır. Təkcə «Çahargah» və «Şur»da bəstələnən deyil, ümumiyyətlə, bütün Azərbaycan muğamlarında qurulan təsnifləri bir dəfə oxunduqdan sonra tezliklə sevilmiş və yaddaşlarda həkk olunmuşdur. Onları dinləyiciyə sevdiren isə gözəl, zəngin melodiyları, rəngarəng ritmik quruluşu, dolğun və mənalı poetik məzmunudur.

Əlibaba Məmmədovun bəstələdiyi təsniflərin poetik əsasını el bayatılarında tutmuş klassiklərimizin və müasir şairlərimizin əsərlərində mütəlif şeir formaları təşkil edir. Belə ki, «Düğah», «Bayatı-Qacar», «Şur», «Çahargah» təsniflərinin sözləri bayatılara əsaslanır.

Ümumiyyətlə, xanəndə təsniflərin mətn seçimində daha çox şairlərimizin zəngin yaradıcılığından böyük bacarıqla istifadə etmişdir. O, Füzulidən, Əliağa Vahiddən («Rast» , «Çahargah») , Hüseyn Arıfdən («Çahargah»), Mikayıl Müşfiqdən (ən məşhur təsniflərindən biri olan «Bayatı-Şiraz» - «Yaşa məhəbbətim, yaşa ürəyim»), Hafiz Baxışdan («Şur»), Tofiq Mütəllibovdan («Segah») öz ruhuna, xasiyyətinə uyğun məzmunlu şeirlər seçərək əsl bədii möcüzələr yaratmışdır.

Qocaman ustadın Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında misilsiz xidmətləri, onun milli musiqimizin, xüsusən də, muğamlarımızın qorunmasında oynadığı böyük rolu dövlətimiz tərəfindən layiqincə qiymətləndirilmişdir. 1963-cü ildə Əlibaba Məmmədova əməkdar artist adının verilməsi onu öz peşəsinə daha məsuliyyətli yanaşmağa sövq edərək sənət yolunda bundan da artıq və yüksək nailiyyətlər qazanmağa ruhlandırılmışdır. Çəkilən zəhmət diqqətdən kənarda qalmamış və onun

ifaçılıq fəaliyyəti bir daha qiymətləndirilərək Xalq artisti fəxri adına layiq görülmüşdür. 2000-ci ildə isə uzun illərin gərgin əməyinin nəticəsi olaraq 50 illik yaradıcılıq fəaliyyəti münasibəti ilə milli musiqimizin canlı korifeyi Əlibaba Məmmədov Azərbaycan Respublikasının prezidenti Ulu öndər Heydər Əliyev cənabları tərəfindən «Şöhrət» ordeni ilə təltif edilmişdir.

Zəngin sənət ömrü yaşamış xanəndənin qəlbi bu gün də sənət eşqi ilə döyünür, yenə də Əlibaba Məmmədovun səsi ucaldıqda dinləyici heyrlənir, yenə də neçə-neçə gənc sənətçi onun ifaçılıq məktəbindən bəhrələnir, öyrənir. Deməli, bütün görülən işlər, çəkilən zəhmət hədəf getməmişdir. Ustad, yaşa hələ! Yaşa ki, muğamımız yaşasın, xalq musiqimiz yaşasın, ustadların bizə mras qalan bu sənət yaşasın.

РЕЗИОМЕ

В статье прослеживаются основные вехи творческой деятельности выдающегося исполнителя – ханенде А. Мамедова. Наряду с исполнительским творчеством отмечается его педагогическая деятельность и особенно большие заслуги в создании песен и теснифов. Также отмечается огромная роль А. Мамедова в развитии искусства ханенде.

SUMMARY

In article are traced the main parts of creative activity of prominent performer – khanende A. Mamedov. His teacher activity and especially the great merit in creation of songs and tesnifs are considered on the same row with his performance creativity. There is also marked A. Mamedov's great role in development of khanende art.

Rəyçilər: sənətşünaslıq namizədi, professor M.Quliyev; sənətşünaslıq namizədi, dosent A.Quliyev

Rəylər, xatirələr, mülahizələr

Nazim KAZIMOV

*Azərbaycan Milli Konservatoriyası tərkibində Musiqi Kollecinin
direktoru, Əməkdar incəsənət xadimi, professor*

**110 İL AZƏRBAYCAN MUSİQİ
MƏDƏNİYYƏTİNİN XİDMƏTİNDƏ**

Musiqi mədəniyyətimizin təşəkkülü və inkişafı tarixinə nəzər saldıqda, Üzeyir Hacıbəyli dühası ilə pərvəriş tapan, 110 illiyini qeyd etdiyimiz Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdindəki Musiqi Kollecinin müstəsna rolu bir daha təsdiqlənir. Milli-mənəvi sərvətimiz olan xalq musiqimizin və çalğı alətlərimizin yaşamasında, təkmilləşməsində və zənginləşməsində, professional musiqi sənətimizin milli zəmin əsasında inkişafında, yeni-yeni bəstəkar, ifaçı, pedaqoq nəsillərinin yetişməsində bu təhsil və sənət ocağının xidmətləri misilsizdir.



Bakı Musiqi Kollecinin 110 illik yubiley tədbirinin iştirakçıları (2008)

Azərbaycan xalqının musiqi mədəniyyəti tarixi çox qədim olsa da, Avropa sistemli musiqi təhsilində nailiyyətlər son iki əsrdə əldə edilmişdir. Mədəniyyətimizin, musiqi sənətimizin əvəzolunmaz himayədarı mərhum Prezidentimiz, Ulu Öndər Heydər Əliyev haqlı olaraq, mədəniyyət və incəsənət tarixini araşdıran mütəxəssislər qarşısında XIX-XX əsrləri əhatə edən dövrü yenidən, müasir reallıqlar baxımından daha ciddi araşdırmaq vəzifəsini qoymuşdu. Həqiqətən, o dövrdə əldə etdiyimiz nailiyyətlər əsaslı tədqiqat obyektinə çevrilməli, musiqimizlə bağlı bir çox mübahisə doğuran məsələlər yeni-dən işıqlandırılmalı, bu zəmində 110 illik yubileyini qeyd etdiyimiz Musiqi Kollecinin tarixi araşdırılmalı, onun yaranmasında, təşəkkülündə, inkişafında misilsiz xidmətləri olan insanların fədakar əməyi ehtiramla xatırlanmalıdır.

Azərbaycanda ilk musiqi təhsili müəssisəsi olan Musiqi Kolleci özünəməxsus inkişaf yolu keçmişdir. Musiqi Kollecinin keçdiyi və yaşadığı şərəfli inkişaf tarixi Azərbaycanda musiqi təhsilinin, peşəkar musiqi incəsənətinin, ifaçılıq sənətinin və musiqi pedaqogikasının inkişafı ilə sıx bağlı olmuşdur. Bu inkişafda və əldə olunan nailiyyətlərdə Musiqi Kollecinin öz tarixi rolu, öz tarixi yeri və xidmətləri vardır. Buna görə də, həyatını bu kolleclə bağlayan bütün insanların, onun müəllimlərinin, pedaqoji prosesə rəhbərlik edənlərin əməyini xüsusilə qeyd etmək lazımdır. İftixarla deməliyik ki, Musiqi Kollecinin müəllim kollektivi keçmiş sələflərinin – müəllim həmkarlarının müqəddəs yolunu şərəflə, peşəkarlıqla yerinə yetirir, sənət, təhsil məbədinin tarixinə yeni nailiyyətləri, yeni istedadların adlarını yazır, yeni mükafatlar, fəxri adlar qazanırlar. Bu da məlumdur ki, Musiqi Kollecinin tarixində əldə olunan bütün nailiyyətlər, bütün uğurlu nəticələr məhz müəllimlərin fədakar əməyinin sayəsində baş vermişdir. Haradan başlanıb bu müqəddəs sənət, təhsil məbədinin inkişaf yolu? Gəlin olub-keçənlərə, tarixə nəzər salaq.

* * *

XIX əsrin sonlarında «qara qızıl» vətəni olan Bakının sürətli iqtisadi inkişafı, onun neft sənayesi şəhərinə çevrilməsi, iqtisadi və sənaye sahələrinin tərəqqisi təkcə paytaxtda deyil, ümumən Azərbaycanın iri yaşayış mərkəzlərində də mədəni həyatın canlanmasına təkan verirdi. Şəhərlərdə musiqi məclislərinin, ədəbi-musiqi dərnəklərinin, xeyriyyəçi-maarifçi cəmiyyətlərin, maarif və incəsənət ocaqlarının sayı getdikcə artırdı. Bakıda, Şuşada, Şamaxıda, Qubada, Naxçıvanda, Tiflisdə və digər yerlərdə milli musiqi qaynaqlarımızın ululuğunu, bənzərsizliyini özündə yaşadan və təbliğ edən muğam məclisləri, musiqi gecələri, incəsənət cəmiyyətləri, konsert salonları fəaliyyət göstərirdi. Bakıda və digər şəhərlərdə musiqili səhnə əsərləri, musiqi ilə müşayiət olunan pyeslər tamaşaya qoyulurdu. Bakıya

Rusiyadan, Tiflisdən Avropa təhsilli ifaçılar qastrollara gəlirdilər. Bakının Rusiya, Avropa ilə iqtisadi və mədəni əlaqələri getdikcə daha çox inkişaf edirdi.

Digər tərəfdən, Bakının Qərb və Şərq mədəniyyətlərinin kəsişdiyi coğrafi məkanda yerləşməsi, onun yalnız neft iqtisadiyyatı kimi deyil, eyni zamanda qədim ənənələrə malik müasir mədəniyyət şəhəri kimi də simasını müəyyən edirdi.

Bakıya xarici neft kompaniyalarının, xarici sərmayəçilərin və kapitalistlərin axını, yaxın və uzaq xarici ölkələrdən incəsənət, ədəbiyyat, rəssamlıq sahəsində tanınmış simaların, alim-səyyahların yaradıcılıq səfərlərinə, qastrollara gəlməsi Azərbaycanın paytaxtını tədricən mədəniyyətlərin inteqrasiya olunduğu məkana, mədəniyyətlərin qovuşduğu mədəni mühitə çevirirdi.

XIX əsrin ikinci yarısından etibarən Bakının iqtisadi, sənaye və mədəniyyət-incəsənət baxımdan xarici ölkələrlə əlaqələrinin genişlənməsi öz növbəsində təhsilə olan zəruri ehtiyacın və tələbatın artmasına səbəb olurdu. Belə bir şəraitdə Azərbaycanın maarifçi ziyalıları xalqın maariflənməsi, məktəblərin yaradılması, istedadlı gənclərin təhsil ala bilməsi məsələləri çox düşündürürdü, bu məsələlərin həlli yönündə müəyyən addımlar atılırdı. Eyni zamanda Bakının neft şəhəri kimi iqtisadi və mədəni baxımdan inkişafı, bu inkişafın fonunda görkəmli bəstəkar, dirijor, vokalçı və digər ifaçıların konsertləri, musiqi görüşləri və gecələri Bakıda Avropa tipli musiqi təhsili verə bilən ixtisaslaşmış musiqi məktəbinin, notlu musiqi tədrisinin meydana gəlməsi üçün real zəmin yaratmışdı.

Beləliklə, 1895-ci ildə tərəqqipərvər rus ziyalı qadını, Moskva konservatoriyasının məzunu, pianoçu Antonina Nikolayevna Yermolayeva Bakıda ilk şəxsi musiqi məktəbini açdı. Bu məktəb, əsasən, Bakıda yaşayan və işləyən rus sahibkarlarının, yerli rus əhalisinin uşaqlarına musiqi təhsili vermək, rus və Qərb musiqisini burada səsləndirmək, öyrətmək məqsədilə yaradılmışdı. Lakin bu məktəbdə musiqi dərsləri alan uşaqlar arasında bir nəfər belə azərbaycanlı yox idi.

1901-ci ildə həmin məktəbin bazasında «Rus İmperator Musiqi cəmiyyətinin Bakı Şöbəsi»nin Musiqi Sinifləri yaradılır. Bu siniflər musiqi məktəbi rolunu oynayır və A.N. Yermolayeva siniflərə direktor təyin edilmişdi. Musiqi siniflərinin yaradılması mütərəqqi hal olsa da, əsasən çarizmin ucqarlarda rus kapitalist ailələrinə qayğı göstərmək, rus elit ailələrinin mənəvi tələbatını ödəmək və ruslaşdırma siyasəti aparmaq məqsədi daşıyırdı. Həmin məktəbdə bir nəfər belə azərbaycanlı uşağı təhsil almırdı. Azərbaycanda Avropa tipli musiqi təhsilinin yaradılmasına çalışan dahi Üzeyir Hacıbəyli bu faktla bağlı «Azərbaycanda musiqi təhsili» məqaləsində təəssüflə yazırdı: «*Bakı hələ çar hökumətinin quberniya şəhərindən biri olan zamanlarda burada «Rus İmperator Musiqi cəmiyyəti» adlanan bir müəssisəyi-musiqiyyənin şöbəsi olmaq üzrə bir musiqi məktəbi*

mövcud idi. Bu məktəb Bakıda iyirmi beş sənəlik uzun bir müddət ömür sürüb, müntəzəm bir surətdə yaşadığı halda, qapılarını musiqi təhsili arzusunda bulunan türk balaları üçün daim bağlı saxladı. Bu qədər uzun bir zaman içində bu məktəbdə bir nəfər belə yerli türklərdən oxuyan və məktəbi bitirən olmadı. Məktəbin mövcud olub-olmaması haqqında yerli türklərin xəbəri belə yox idi».

Göründüyü kimi, Azərbaycanda musiqi təhsili verən məktəbdə azərbaycanlı balalarının da oxuması Üzeyir bəyin ən böyük arzusu idi. O, musiqi təhsili arzusunda bulunan azərbaycanlıların bu arzu və həvəsini həyata keçirməyə çalışırdı. Digər tərəfdən, Bakıda Sankt-Peterburq, Moskva, Tiflis, İtalyan opera-balet truppalarının, aparıcı dirijor, aktyor və ifaçıların çıxışları, bəstəkar və ifaçıların konsertlər verməsi şəhərin musiqi həyatını daha da canlandırır, yerli mühitdə Avropa musiqisinə və alətlərinə marağı daha da artırırdı. Bütün bunlar isə yerli əhalidə və milli ziyalılarda xalqın musiqi təhsili almasının zəruriliyinə inamı və qətiyyəti daha da gücləndirirdi. O illərdə, Üzeyir Hacıbəyli musiqi təhsilinin milli mədəniyyətin, millətin inkişafının zəruri şərti olduğunu nəzərə alaraq, öz ziyalı və yaradıcı həmfikirliyi ilə birlikdə bu məsələnin həllinə çalışırdı. Nəhayət, Ü.Hacıbəyli öz ziyalı həmkarları ilə birlikdə A.N.Yermolayevanın musiqi məktəbinin 1916-cı ildə dövlət orta ixtisas musiqi məktəbinə çevrilməsinə nail oldu.



Bakı Musiqi Kollecinin müəllim heyəti

Məktəbin bundan sonrakı fəaliyyətində Üzeyir Hacıbəyli müstəsna rol oynadı. Bu sahədə millətin musiqi təhsili naminə görülən mütərəqqi işlər 1920-ci ildə Bakıda Xalq Konservatoriyasının yaradılması ilə nəticələndi.

Xalq konservatoriyası əsasında 1921-ci ildə Bakıda Dövlət Konservatoriyası təsis edildi.

1922-ci ildən etibarən Dövlət Konservatoriyasının azərbaycanlı müəllim və tələbələrə ibarət olan Şərq şöbəsi konservatoriyadan ayrılaraq müstəqil təhsil müəssisəsi kimi fəaliyyətə başladı. 1922-ci il aprelin 22-dən etibarən məktəb «Şərq Konservatoriyası» adını daşdı. Bu məktəbə Üzeyir Hacıbəyli direktor təyin edildi. Məhz onun səyi nəticəsində Azərbaycanda dövlət səviyyəsində musiqi təhsil sisteminin formalaşması üçün zəmin yarandı. Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi dövründə məktəbə milli kadrların cəlb olunmasına diqqət artırıldı. Məktəbə qəbul edilən məzunlar arasında digər millətlərin nümayəndələri ilə yanaşı, Azərbaycanlılar da böyük əksəriyyət təşkil edirdi. Ü.Hacıbəyli tədris prosesinin genişlənməsinə, yeni proqramların yaranmasına, milli musiqi alətləri üçün notlu tədrisin əsasının qoyulmasına, nəzəri fənlərin, xor dərslərinin keçirilməsinə, ilk muğam proqramının hazırlanmasına nail oldu. Məktəbdə Avropa musiqi alətləri və ixtisasları (fortepiano, vokal, skripka) ilə yanaşı, Azərbaycan xalq çalğı alətləri – tar, kamança, balaban, xanəndəlik də tədris edilirdi, gələcəyin professional milli musiqiçi kadrlarının hazırlanması üçün geniş imkanlar yaranırdı.

Ü.Hacıbəyli qabaqcıl müəllimləri, ən istedadlı məzunları pedaqoji fəaliyyətə cəlb edir, musiqi folklorumuzu, xalq yaradıcılığı qaynaqlarına dərinləndirən bələd olan ustad-peşəkar musiqiçiləri məktəbə dəvət edir, onlarla birgə xalq musiqisinin əsaslarını, nəzəriyyəsini, tədris proqramlarını hazırlayırdı. Eyni zamanda, Avropa, dünya və rus bəstəkarlarının əsərləri, ümumi musiqi nəzəriyyəsi də şagirdlərə öyrədilirdi. Zaman keçdikcə, məktəbə qəbul olunanların milli tərkibi də dəyişir, musiqi təhsili almağa gələn azərbaycanlıların sayı sürətlə artırdı. Dahi bəstəkar, musiqi xadimi Ü. Hacıbəyli bu barədə sevinclə yazırdı: *«Musiqi məktəbi dəxi qapılarını olduqca gen açıb təhsil-sənət həsrətində olanları dəstə-dəstə içərisinə qəbul etdi... Qayeyi-əməl vardır ki, o da Şərq musiqisini məktəb vasitəsilə tərəqqi etdirib qərb musiqisinin bu gün işğal etmiş olduğu uca mərtəbələrə qədər irəlilətməkdir.»*

1924-ci illərdə musiqi məktəbinin adı dəyişdirilərək Azərbaycan Dövlət Türk Musiqi Texnikumu adlandırıldı. 1926-cı ilə qədərki fəaliyyətində texnikum fortepiano, skripka, tar, kamança, xanəndə, musiqi nəzəriyyəsi üzrə xeyli sayda ifaçı və müəllim kadrları yetişdirmişdi. Texnikumun ilk məzunları arasında Səid Rüstəmov, Asəf Zeynallı, Xurşid Ağayeva, Leyla Muradova, Əşrəf Həsənov, Tamara Rəhimova, Fatma Səmədova, Məmməd Nəsirbəyov, Nigar Usubova, Ələkbər Daşdəmirov, Qılman Salahov, Əhməd Bakıxanov və başqaları var idi.

1926-cı ildə texnikum Dövlət Konservatoriyasına birləşdirilir. 1932-ci ildən isə 1 nömrəli Dövlət Musiqi Texnikumu kimi yenidən müstəqil fəaliyyətə başlayır.

Keçən əsrin 30-cu illərində texnikumun fəaliyyəti bütün şöbələrin ahəngdar və sabit işləməsi, yaradıcılıq axtarışlarının davam etdirilməsi, konsert ifaçılığının genişlənməsi, gənc musiqiçi kadrların yetişdirilməsinə tələbkarlığın artması, müəllim kollektivinin güclənməsi, tədrisin keyfiyyətinin daha da artırılması ilə xarakterizə olunur. Həmin illərdə folklorla, xalq musiqisi ənənələrinin öyrənilməsinə, muğamlarımızın tədrisinə və tədqiqinə marağın artması ilə yanaşı, bəstəkarlar tərəfindən yeni musiqi əsərləri də yazılır, klassik musiqiyə meyl güclənirdi. Məktəbin müxtəlif şöbələrində çalışan cövdət Hacıyev, Əfrasiyab Bədəlbəyli, Bülbül, Hüseynqulu Sarabski, Səid Rüstəmov, Əhməd Bakıxanov, Qurban Pirimov, Seyid Şuşinski, Ağası Məşədibəyov kimi sənət fədailərinin məhsuldar əməyi sayəsində tədris prosesi daha da təkmilləşir, ifaçılıq səviyyəsi yüksəlirdi.

1940-50-ci illərdə texnikumda müəllim və tələbələrdən ibarət xalq çalğı alətləri orkestri, ansamblı, kamera kollektivləri, muğam üçlüyü yaradılır. Müəllim və tələbə kontingenti kəmiyyət və keyfiyyət baxımından daha da artır. Texnikumda rus və xarici ölkələrin musiqi ədəbiyyatı, musiqi nəzəriyyəsi fənləri üzrə yeni metodik vəsaitlər hazırlanır, ixtisas dərslərini təcrübəli müəllimlərlə yanaşı, ali təhsil almış gənc müəllimlər də aparırlar.

1953-ci ilin dekabr ayında Musiqi Texnikumuna ilk professional bəstəkar Asəf Zeynallının adı verilir. Sonrakı dövrlərdə bu məktəb öz məqsəd və vəzifələrini daha böyük məsuliyyətlə və yeni uğurlarla həyata keçirir. Zəngin ənənələrə malik olan Musiqi Texnikumu bu ənənələri yeni dövrün tələblərinə uyğun olaraq davam etdirir: keyfiyyətli kadrlar yetişdirir, tələbkarlığı artırır, istedadlı gənclərin peşəkar incəsənətdə təhsillərini davam etdirmələri üçün şərait yaradır, eyni zamanda mədəni həyatda sənət ocağı kimi fəal iştirak edir.

Məktəbin yaradıcılıq-pedaqoji fəaliyyəti daha geniş miqyas alır, maddi-texniki bazası möhkəmlənir. O illərdə və sonrakı dövrlərdə məktəbə rəhbərlik etmiş Süleyman Ələsgərov, Əşrəf Abasov, Müdhət Əhmədov, Azər Abdullayev, Vasif Adıgözəlov, Bayandur Mehdiyev və Əvəz Rəhmətovun yüksək səviyyəli pedaqoji fəaliyyətlərini və böyük təşkilatçılıq işlərini qeyd etmək yerinə düşərdi.

Həmin illərdə Kollecın pedaqoji kollektivi səmərəli fəaliyyət göstərərək, Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası, uşaq musiqi məktəbləri, bədii özfəaliyyət və digər yaradıcı kollektivlər üçün yüzlərlə ixtisaslı mütəxəssislər yetişdirmişdir.

Kollecın keçdiyi şərəfli yol, əldə etdiyi nailiyyətlər bunu deməyə əsas verir ki, böyük vətənpərvər, dahi Üzeyir Hacıbəylinin musiqi mədəniyyətimizin və musiqi təhsilimizin inkişafı naminə sərf etdiyi zəhmət hədəf

getməmiş və diqqətəlayiq bəhrəsini vermişdir. Təkcə Azərbaycanda deyil, Şərqdə ilk professional musiqi-tədris ocağı kimi tanınan bu məktəb yüzrlə dünya şöhrətli, musiqi mədəniyyətimizə və xalqımıza başucalığı gətirən bəstəkarlar yetişdirmişdir. Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Niyazi, cövdət Hacıyev, Soltan Hacıbəyli, Tofiq Quliyev, cahangir cangangirov, Arif Məlikov, Hacı Xanməmmədov kimi sənətkarlarımız məhz bu təhsil ocağının yetirmələridirlər. Bu gün cəsarətlə deyə bilərik ki, çağdaş Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin ilk kadr əsası məhz Musiqi Kollecinə qoyulmuşdur.

Görkəmli və şöhrətli Azərbaycan xanəndələrindən Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Həqiqət Rzayeva, Şövkət Ələkbərova, Rübabə Muradova, Sara Qədimova, Əlibaba Məmmədov, Hacıbaba Hüseynov, Nəriman Əliyev, məşhur tarzənlər - muğam ustaları Qurban Pirimov, Mirzə Mansur Mansurov, Əhməd Bakıxanov, Bəhram Mansurov, Adil Gəray Məmmədbəyov, Əhsən Dadaşov, Baba Salahov və digərləri, məşhur kaman ifaçıları – Hafiz Mirzəliyev, Tərlan Qaziyeva, Fərhad Dadaşov ilk sənət, peşə addımlarını burada atmış, ilk təhsillərini burada formalaşdırmış və ömürlərini bu qocaman təhsil ocağına bağlayaraq, pedaqoji fəaliyyətlərini sona qədər böyük əzmkarlıqla davam etdirmişlər.

Musiqi Kollecinə pərvazlanmış görkəmli bəstəkarların və ifaçıların siyahısı bununla bitmir. Milli musiqi mədəniyyətimizin iftixarı olan Səid Rüstəmov, Tofiq Quliyev, cahangir cahangirov, Hacı Xanməmmədov, Ramiz Mustafayev, Məmməd Quliyev, Rafiq Babayev, Vaqif Mustafazadə, Həbil Əliyev, İslam Rzayev və digər adlı-sanlı sənətçilər də Kollecin yetirmələridirlər. Fəaliyyəti dövründə Kollecin məzunlarından doqquz nəfəri - Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Rauf Hacıyev, Soltan Hacıbəyli, Arif Məlikov, Müslüm Maqomayev, Firəngiz Əhmədova, Zeynəb Xanlarova, Lütfiyar İmanov SSRİ xalq artisti, yüzdən çox məzun Azərbaycanın xalq artisti, Əməkdar artist, Əməkdar İncəsənət Xadimi, Əməkdar müəllim fəxri adlarına layiq görülmüşlər.

2004-cü ildə may ayının 24-dən 27-dək Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyinin keçirdiyi orta-ixtisas musiqi məktəbləri tələbələrinin IX Respublika müsabiqəsində Musiqi Kollecin tələbələri 33 fəxri yerdən 16-sını əldə etmişlər.

«Spaxe» teleradio şirkəti xətti ilə 01 noyabr 2005-ci il tarixdən başlayaraq 16 həftə ərzində «Muğam - 2005» televiziya müsabiqəsi keçirilib. Müsabiqədə iştirakçıların 20 nəfərdən 14-ü Kollejin tələbələrindən ibarət olmuşdur. Müsabiqədə I-ci yerə Təyyar Bayramov (müəllim Respublikanın Xalq artisti Mənsur İbrahimov), III-cü yerə Babək Niftəliyev (müəllim Respublikanın Xalq artisti Cənəli Əkbərov) layiq görülmüşlər.

2007-ci ildə Heydər Əliyev Fondu tərəfindən keçirilən «Muğam – 2007» televiziya müsabiqəsi keçirilmişdir. Müsabiqədə iştirakçıların 20 nəfərdən 12-si Kollecin tələbələrindən ibarət olmuşdur. Müsabiqədə I-ci yerə Güllü Muradova (müəllim Sabir Abdullayev), II-ci yerə Abgül Mirzəliyev (Respublikanın Əməkdar artisti Zabit Nəbizadə) layiq görülmüşlər.

Bu əlamətdar yubiley günlərində böyük iftixar və minnətdarlıq hissi ilə deməliyəm ki, Musiqi Kollecinin səmimi, zəhmətsevər kollektivi sələflərin yaradıcılıq ənənələrinə sadıq qalaraq Müstəqil Azərbaycan Respublikası gənclərinin musiqi təhsili və tərbiyəsi işini müasir tələblər səviyyəsində quracaqlar.

Rəylər, xatirələr, mülahizələr

Məcnun KƏRİM

*Bakı Musiqi Akademiyası
professor, sənətsünaslıq namizədi*

TARİXİ YAŞADAN UNUDULMUŞ MUSIQİ ALƏTLƏRİ

Məndən tez-tez soruşurdular: «Unudulmuş musiqi alətlərini yenidən yaratmaqda məqsədin nədir?». Heç vaxt bu suala dürüst cavab verə bilməmişəm. Mənə elə gəlir ki, sual düzgün verilmir və ya düzgün ünvanlanmır. Özü üçün rəsm çəkən, şeir yazan adamdan gördüyü işin məqsədini necə soruşmaq olar. Desəm ki, bu işə başlayanda pul qazanmaq istəmişəm – gülünc çıxar. Azərbaycan musiqi mədəniyyətini zənginləşdirmək istədiyimi iddia etsəm, səmimilikdən uzaq olaram. Mən, sadəcə olaraq, bu alətləri olduğu kimi görmək, onları səsləndirmək istəmişəm. Bir sözlə, işə başlayanda məqsəd yox, maraq var idi. Güman edirəm ki, əgər qarşıma hər hansı bir məqsəd qoysaydım, bu işin öhdəsindən gələ bilməzdim.



Голча гопуз

Hər hansı musiqi alətinin yaradılması bir zirvənin fəthinə bənzəyir. Mənə elə gəlir ki, alpinist yalnız zirvəni fəth etdiyi an xoşbəxt olur. Mən də alətin son simini bağlayıb, onda ilk notları səsləndirəndə, sanki qanad açıb uçmaq istəyirəm. Sonra içərimdə bir boşluq yaranırdı. Yalnız növbəti alətin yaradılmasına başlayanda bu boşluğu doldururam.

Demək olmaz ki, qədim alətlərin bərpası mənim üçün, sadəcə olaraq, hobbidi. Hobbini mənimə bu qədər məhrumiyyətə, əzab-əziyyətə qatlaşmaq ağılasıqmadır. Adı bir maraqlıdan başlayan bu iş tezliklə həyatımın mənasına çevrilmişdi.

Bəzən qəribə bir sualla da qarşılaşırdım: «Unudulmuş alətləri bərpa etməyin nə mənası var? Bu kimə lazımdır?». Bu sualı adətən, o adamlar verirdilər ki, istənilən yeniliyi «nə olsun?» deyər qarşılayırdılar. Uzun il lərdən sonra əməyimin bəhrəsi dünya alimləri tərəfindən heyranlıqla qarşılananda bir daha əmin oldum ki, bu işin əhəmiyyəti çox böyükdür. Deməli, mənim həyatım da mənasız olmayıb.

Bu gün musiqi alətlərinin bərpasına həsr etdiyim otuz beş illik həyatıma nəzər salarkən, mənə, bir sual daha çox yerinə düşərdi: «Mənə bu işdə güc

və həvəs verən, məni yorulmağa qoymayan nə idi, kimlər idi?». Bax, «bu nələr» və «kimlər» haqqında bir neçə söz demək istərdim.



Чябаныя

Əgər otuz beş il əvvəl desəydilər ki, mən musiqi alətləri yaradacağam (özü də bu gün analoqu olmayan musiqi alətləri), buna inanmazdım. O

zaman konservatoriyanı yeni bitirmişdim, musiqi məktəbində müəllim işləyirdim. Musiqi alətlərinin yaradılması haqqında yalnız müəyyən qədər nəzəri təsəvvürüm var idi.

Unudulmuş musiqi alətlərinin yenidən yaradılması ideyasının necə və haradan doğduğunu dəqiq deyə bilmərəm, ancaq uzun müddət bu fikri beynimdə gəzdirir, işə başlamağa isə cəsarət etmirdim. Musiqişünas alim Səadət Abdullayevanın qədim musiqi alətləri üzrə araşdırmaları bu alətlərin bərpası işində mənim üçün təkan nöqtəsi oldu.

1972–1973-cü illərdə müxtəlif mənbələrdən qədim musiqi alətləri haqqında məlumat toplamağa başladım. Orta əsrlərdə yaşayıb-yaratmış şairlərin, musiqişünas alimlərin əsərləri, qədim əlyazmalardakı miniatürlər mənim üçün əsas informasiya mənbəyi idi. Bəzən bu alət üzrə kiçik məlumatları bir çox mənbədən toplayır, beləliklə, onun haqqında az-çox dolğun məlumat alırdım. Sonra həmin məlumatları bütün təfərrüatı ilə dəftərcəmə qeyd edir və alətin müxtəlif rakurslarda vizual təsvirini yaratmağa çalışırdım. Bu axtarışlar məni Elmlər Akademiyasının Əlyazmalar İnstitutuna gətirib çıxardı. İnstitutun direktoru mərhum Cahangir Qəhrəmanov məqsədimi əlşiqləyərək, bu işin vacibliyindən danışdı və məni xeyli həvəsləndirdi. O, hətta mənə kömək üçün şərq dillərini bilən elmi işçi də ayırdı və institutun fonduna buraxılış vəsiqəsini imzaladı.

Qədim əlyazmaların araşdırılması üzrə uzun sürən, çətin və üzücü zəhmət nəticəsində günlərin bir günü mənə elə gəldi ki, qədim Azərbaycan musiqi aləti olan rud haqqında artıq tam təsəvvür əldə etmişəm. Birdən içimdən bir arzu baş qaldırdı: nəyin bahasına olursa-olsun, mən bu aləti düzəltməliyəm, eşitməliyəm. Sanki bununla tarixə qovuşmaq istəyirdim.

Məni gözləyən çətinlikləri təsəvvür edirdim: nə işləmək üçün lazım olan istehsal alətim, nə musiqi alətini düzəltmək üçün materialım, nə emalatxanam, nə də bu işdə təcrübəm var idi. Ümumiyyətlə, nədən başlamağı təsəvvürümə belə gətirmirdim. Yadımdadır, tez-tez musiqi alətləri hazırlanan emalatxanalara gedir, ustaların işlərinə baxır, bu sənətin sirlərini öyrənməyə çalışırdım. Ancaq onlar öz təcrübələri ilə həvəssiz bölüşür, bir söz soruşanda «Belə şeylər sənənin nəyinə lazımdır? Sən bilirəm tar çalırsan. Gəl, mən sənə üçün gözəl tar düzəldim» - deyirdilər.

Bir gün məktəbimizin yanında kəsilmiş tut ağacını gördüm. Mişarla ondan rud üçün lazım olan hissəni kəsdim. Evimizin geniş olmayan vanna

otağından iki kvadrat metr «oğurlayıb», özümə «emalatxana» düzəltdim.



Ширван тьянбуру

Beləliklə, mənim hazırladığım ilk musiqi alətim rud, ilk iş

materialım tut ağacı, ilk alətim çəkiç, iskənə və mətbəx bıçağı oldu. Lakin zaman keçdikcə qazandığım təcrübə nəticəsində istehsal alətlərimi təkmilləşdirir və işimi daha məhsuldar edirdim. Bu alətləri adətən, zavodlarda, dəmirçixanalarda düzəltdirirdim. 1975-ci ildə ilk musiqi alətim – rud hazır oldu. Mən onun təsəvvür etdiyim kimi səsləndiyini eşidəndə sevincimin həddi-hüdudu yox idi. Bu uğur məni ikinci alət üzərində intensiv işləməyə həvələndirdi. Artıq bir ildən sonra rübab da hazır oldu. Bundan sonra bir-birinin ardınca çəng, səntur, tənbur, çəqanə, bərbət musiqi alətləri yenidən həyata vəsiqə aldı.

Alətlər üzərində iş heç də asan getmirdi. Onlardan bir çoxu haqqında mənbələrdə verilmiş məlumat yetərli olmurdu. Miniatürlərdə də alətlərin yalnız ümumi görünüşü verildiyindən, bir çox detalların necə düzəldiyi məlum deyildi. Həmin hissələr uzunmüddətli axtarışlar, eksperimentlər hesabına əldə edilirdi. Bəzən hansısa ilahi qüvvə köməyə gəlirdi. Beləcə, çəngin bərpası üzərində aylarla düşündükdən sonra bir gecə onun simlərinin gövdəyə necə bərkidildiyi mənə yuxuda əyan oldu.

Qədim musiqi alətləri arasında məni daha çox simli musiqi alətləri cəlb edirdi. İstifadə olunan materialların müxtəlifliyi baxımından onların bərpası daha mürəkkəb idi. Alətlərin ayrı-ayrı hissələri üçün müxtəlif ağac və dəri növlərindən istifadə etmək lazım gəlirdi. Ağacın yaşı, onun alət üçün ilin hansı mövsümündə kəsilməsi, kəsilmiş hissənin qurudulması və emalı böyük əhəmiyyət kəsb edirdi. Lazım olan ağacları tapmaq üçün çox zaman ölkənin müxtəlif bölgələrinə səfər etməli olurdum. Bəzən aylarla, illərlə materialın «yetişməsinə» gözləmək lazım gəlir və hər hansı bir ehtiyatsız hərəkət hər şeyin yenidən başlanmasına səbəb olurdu.

Çətinliklə əldə edilən digər material alətlərin simləri üçün lazım olan ipək sap və qoyun bağırsağı idi. Təmiz və davamlı ipək sap tapmaq elə də asan deyildi. Bağırsağın sim üçün emalı isə çox əziyyətli və vaxt aparan iş idi. Hələ babamın söhbətlərindən bilirdim ki, qoyun duzla qidalandıqda onun bağırsağı möhkəm və davamlı olur. Yadımdadır, onun yun çırpmaq üçün kamanabənzər bir aləti var idi. Babam bu «kaman»a sim yerinə xüsusi emal olunmuş və eşilmiş bağırsağ bağlayırdı. Uşaqlıqda bu alətin zərblə yuna vurulduğunu görür və bağırsağ simin qırılmadığına təəccüblənirdim. Bağırsağın və ipək sapın ayrılıqda davamlı olmadığını görüb, yeni üsul tapdım. Bağırsağı təmizlədikdən sonra ipək sapı onun içərisindən keçirir və bu şəkildə qurudurdum. Belə olduqda, alətlərin simləri çox davamlı olurdu. Lakin bağırsağın təmizlənməsi həddən artıq vaxt aparır, işimdə böyük çətinliklər yaradırdı. Bu texnologiyanı asanlaşdırmaq üçün heç bir alətim yox

idi.

Bir dəfə qoyun bağırsağı əldə etmək üçün Bakı ət kombinatına üz tutdum. Qapıçıya gəlişimin məqsədini bildirdikdə o, şübhə ilə müəllim görkəmə nəzər salıb, bir başqa adamı çağırdı. Bu şəxsə də bağırsağın musiqi alətlərinə sim düzəltmək üçün lazım olduğunu bildirdim. Deyəsən, o adam məndən şübhələndiyindən, bağırsağın, az qala, strateji məhsul olduğunu, kənara bir qram belə çıxarmağa icazə verilmədiyini söylədi. Əlacsız qalıb kombinatın direktoru ilə görüşmək istədiyimi bildirdim. Məni onun yanına apardılar.

Direktor məndən bir qədər yaşlı idi. Nə istədiyimi soruşdu:

– Bilirsiniz, mən qədim musiqi alətlərinin bərpası ilə məşğulam...

Mən qədimdə Azərbaycanda mövcud olmuş musiqi alətlərindən, onları yenidən yaratmağın vacibliyindən, bu işin nə qədər çətin olduğundan danışmağa başladım. Direktor mənə diqqətlə qulaq asırdı. Ancaq onun dediklərimə münasibətini heç cürə başa düşə bilmirdim: ya danışqlarım onu çox maraqlandırırdı, ya da o mənim ağıma şübhə edirdi. Hər halda, o mənim sözümlü kəsmədən səbirlə dinlədikdən sonra soruşdu:

– Sizin dedikləriniz çox maraqlıdır. Siz çox böyük işlə məşğul olursunuz. Ancaq mən başa düşmədim, sizə nə köməyim dəyə bilər. Bəlkə ...

O, əlini cibinə saldı. Deyəsən, pul çıxarmaq istəyirdi. Mən yalnız indi anladım ki, bayaqdan əsas xahişimdən başqa, hər şeydən danışmışam. Tez dilləndim:

– Məsələ burasındadır ki, qədim alətlərin simləri, əsasən, qoyun bağırsağından düzəldilir. Mənə qoyun bağırsağı lazımdır. İşçiləriniz dedilər ki, bunu yalnız siz həll edə bilərsiniz.

Kişi əsəbi şəkildə yerindən qalxıb var-gəl etməyə başladı.

– Elə belə də dedilər, hə yalnız mən həll edə bilərəm?!

O, katibəyə kimisə çağırmağı tapşırıldı. Bir azdan bağırsağı strateji xammal kimi qələmə verən şəxs otağa daxil oldu. Direktor mənə işarə edib zəhmli soruşdu:

– Sən bilirsən, bu kişi kimdir?

İşçi bir qədər əzilib-büzüldü:

– Yox, bağışlayın, tanımadım.

– Tanımazsan da, sənənin tanıdıqların qəssablardı, alverçilər, dükançılardır. Adicə bağırsağ nədir ki, bu incəsənət adamına qıymırsan? Axı, bu adam millətin mədəniyyəti üçün çalışır. Get, nə qədər istəyirsən, nə lazımdırsa onu təmin edin.

Beləliklə, bu problem də həll olundu. Məlum oldu ki, kombinatda bağırsağı xüsusi texnologiya ilə təmizləyirlər. Mənim uzun müddətə gördüyüm iş burada bir neçə dəqiqəyə başa çatırdı. O əhvalatdan sonra kombinatın direktorunu görməsəm də, onu həmişə minnətdarlıq hissi ilə xatırlayıram.

İlk alətlər yarandıqdan sonra iş bir qədər asanlaşdı. Bir tərəfdən təcrübəmin artması, digər tərəfdən isə əməyimin ilk bəhrələri göz qabağında

olduğundan ciddi qəbul edilməyim, informasiya və material axtarışlarında mənə kömək edirdi.

1988-ci ildə artıq 6 unudulmuş qədim musiqi aləti hazır idi. Mən bu alətləri səsləndirmək üçün işlədiyim 3 saylı uşaq musiqi məktəbinin müəllimlərini dəvət edəndə ağıma belə gətirmirdim ki, bu, yaratdığım alətlərdən ibarət qədim musiqi alətləri ansamblının təşkil olunması ilə nəticələnəcək. Elə həmin il Şah İsmayıl Xətəinin 500 illik yubileyi ilə bağlı gecədə ilk çıxışımız çox uğurlu keçdi. Sonra Azərbaycanda müstəqillik hərəkatı, erməni təcavüzkarlarına qarşı müharibə başlandı. Milli incəsənət, o cümlədən də bizim ansambl böhranlı illərini yaşadı. Yalnız 90-cı illərin ortalarında Azərbaycanda sabitlik yarandı və biz yenidən məşqlərə başladığımız. 1996-cı ildə bizi akademik Yusif Məmmədəliyevin xatirəsinə həsr olunmuş musiqili gecəyə dəvət etdilər. Ansamblımızın çıxışı gecədə iştirak edən Azərbaycan Respublikasının Prezidenti, ümummilli liderimiz mərhum Heydər Əliyevin diqqətini cəlb etdi. O, ansambl haqqında məlumat almaq üçün mədəniyyət naziri Polad Bülbüloğluna müraciət etdi. Ertəsi gün Polad müəllim mənə qəbul edərək görülən işlərlə yaxından maraqlandı və bildirdi ki, Prezidentin sərəncamı ilə bizim ansambl dövlət statusu verilib. Həmin ildən etibarən ansamblımız Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin nəzdində fəaliyyət göstərməyə başladı. Bu muzeylə mənim əlaqəm 80-ci illərdən başlamışdır. Bərpa etdiyim alətlərin ilk nümunələri də bu muzeydə saxlanılır. Qədim musiqi alətlərinin yalnız muzey eksponatları kimi nümayiş etdirilməsi deyil, həm də ansambl şəklində səsləndirilməsi muzeyin direktoru Alla Bayramova ilə mənim çoxdankı arzumuz idi.

1991-ci ildə Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru Fərhad Bədəlbəylinin və elmi işlər üzrə prorektoru G.Abdullazadənin təşəbbüsü ilə Akademiyanın nəzdində qədim musiqi alətlərinin bərpası üzrə elmi-tədqiqat laboratoriyası yaradıldı və mən oraya rəhbər təyin olundum. Beləliklə, mən sənətsünaslıq doktoru professor Səadət Abdullayeva, fizika-riyaziyyat elmləri namizədi Şamil Hacıyev, sənətsünaslıq namizədləri Fəttah Xəlqzadə, Fuad Əzimli ilə birgə qədim musiqi alətlərini daha geniş, elmi surətdə tədqiqinə başladım.

Peşəkar musiqiçilərlə birgə yaratdığım qədim çalğı alətləri ansamblının adına uyğun musiqi repertuarı lazım idi. Bu məqsədlə Azərbaycan orta əsr musiqi nümunələrinin səsləndirilməsi üzrə işlər başladı. XIV–XV əsrlər Əbdülqadir Marağainin əbcəd hesabı ilə yazılmış üç melodiyası işləndi. Hazırda bu melodiyalardan «Heydərnəmə» və «Naxışbəstə» Qədim Türk ansamblının repertuarında əsas yer tutur.

Beləliklə, qədim musiqi alətlərinin bərpası və bu alətlərdən ibarət ansamblın yaradılması, ümumilikdə, musiqi mədəniyyəti tarixinin dirçəldilməsinə zənnimcə, böyük xidmət oldu.

Ansamblımız və orada səsləndirilən alətlər öz unikalığı ilə kütləvi informasiya vasitələrinin diqqətini cəlb edirdi. Xanım Bəti Bler baş redaktoru olduğu və Amerikada nəşr edilən «Azerbaijan International» jurnalında bərpa

olunmuş musiqi alətləri haqqında geniş informasiya vermişdir. İngilis dilində çıxan və bir çox ölkələrdə yayımlanan bu jurnal bizi Azərbaycanın hüdudlarından kənar da tanıtdı. Mən bir sıra xarici musiqişünaslardan məktublar, müxtəlif simpoziumlara dəvətlər almağa başladım. 1997-ci ildə Şotlandiyanın Edinburq şəhərində dünya elmi-musiqi elitasının iştirakı ilə keçirilən «Akustika və musiqi alətlərinin texnologiyası» mövzusunda beynəlxalq simpoziumdakı çıxışım alimlərin böyük marağına və təəccübünə səbəb oldu. Alimlərin reaksiyası mən gözlədiyimdən də maraqlı oldu: «Siz dünyada heç kimin görmədiyi bir işi görmüşsünüz! Siz möcüzə yaratmışsınız! Əgər etdiklərinizi əyani şəkildə göstərməsəydiniz, heç kim buna inanmazdı». Bu sözlər və iştirakçıların alqış səsləri görülmüş işin dünya musiqi ictimaiyyəti tərəfindən yüksək qiymətləndirildiyindən xəbər verirdi. Bundan sonrakı illərdə də Fransa, Avstraliya, Qazaxıstan, Tacikistan, Türkiyə və Küveytdə keçirilən beynəlxalq simpozium, konfrans və festivalların yüksək rəy və fəxri diplomlarına layiq görülmüşük.

Bu gün unikal sayılan və dünya miqyasında Azərbaycan musiqi mədəniyyətini tanıtdıran, onun qədimliyindən xəbər verən alətlərə nəzər saldıqca, mən onların bərpasına sərf etdiyim illəri xatırlayıram. Yadıma müxtəlif adamlar düşür: mənə kəsici alət düzəldən dəmirçi, lazımı ağacı seçməkdə kömək edən meşəbəyi, qoyun bağırsağını əsirgəməyən direktor, mənə inanıb yardımçı olan ifaçılar, alimlər, musiqişünaslar, məndən yazan jurnalistlər, bizə hər bir şərait yaradan muzey direktoru və nəhayət, sənətə yüksək qiymət verən ölkə Prezidenti... Yadıma yalnız xeyirxah adamlar düşür... Mənə kömək etməyən adamları xatırlamıram, hərçənd belələri də olub. Tarix adətən, belələrini yaddaşından silir.

Mən yalnız onu deyə bilərəm ki, nə bacardımса etdim, bu işi gələcəkdə davam etdirənlərə Tanrı yar olsun.

Bu işdə mənə köməklik göstərmiş bütün insanlara minnətdaram.

РЕЗЮМЕ

Статья Межуна Керима о древних музыкальных инструментах названная: «Увековечавшие историю забытые музыкальные инструменты (чанк, рубаб, сантур, руд, гопуз, чегани, низха, танбур, барбед, чогур)» посвящена исследованию, восстановлению и озвучиванию древних музыкальных инструментов использовавшейся в средние века в Азербайджане.

Summary

Ages and later had been completely forgotten in Azerbaijan.

Rəyçilər: sənətsünaslıq namizədi, professor M.Quliyev; sənətsünaslıq namizədi, dosent A.Quliyev

Rəylər, xatirələr, mülahizələr

Ariz ABDULƏLYEV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

**«BAKI – İSLAM MƏDƏNİYYƏTİNİN PAYTAXTI»:
İSLAM VƏ MUSİQİ**

Azərbaycanın paytaxtı Bakı şəhəri Beynəlxalq İslam Elm, Təhsil və Mədəniyyət Təşkilatı (İSESCO) tərəfindən 2009-cu ildə «İSLAM MƏDƏNİYYƏTİNİN PAYTAXTI» elan olunmuşdur [1].

Bu ada namizəd şəhərin öz regionu və ölkəsi səviyyəsində zəngin tarixi olmalı, elmin, incəsənətin və ədəbiyyatın inkişafına xüsusi töhfələr verməli, həm İslam mədəniyyətinə, həm də bütövlükdə dünya mədəniyyətinə xüsusi münasibəti ilə seçilməli, bunlardan əlavə şəhərin elmi-tədqiqat mərkəzləri, əlyazma kitabxanaları, arxeoloji təhsil qurumları, həm fərdi, həm də kütləvi şəkildə mədəni tədbirlər təşkil edən təsisatları olmalıdır. Bakının, ümumən Azərbaycanın mədəniyyət, elm, təhsil, incəsənət sahəsindəki böyük uğurları İSESCO-nun «İslam Mədəniyyətinin Paytaxtları» Proqramının bütün kriteriyalarına cavab verir.

Azərbaycanın müasir beynəlxalq mədəniyyət proseslərində, dünya incəsənətinin yeniliklərində və inkişafında fəal iştirakı və rolu davamlı olaraq artmaqdadır. Azərbaycanın paytaxtı Bakının Avropa və Asiyanın, Qərb və Şərqi qovuşduğu coğrafi məkanda yerləşməsi, onun əsrlər boyu qitələr və sivilizasiyalar arasındakı mədəniyyət dialoqunda və mədəni əlaqələrdə aparıcı, əlaqələndirici rolunu və yerini şərtləndirən amil olmuşdur. Bakının coğrafi məkanı bu qədim tarixi şəhərin mədəniyyət məkanı kimi taleyini və rolunu təyin etmişdir.

Təsədüfi deyil ki, əsrlər boyu Şərqi dünyasının Bakıya «Qərbin qapısı», Qərb dünyasının isə Bakıya «Şərqi qapısı» kimi yanaşması dünyanın bu iki mədəniyyət və sivilizasiya qütbləri arasında Bakının bir anlaşma, vəhdət, əlaqə məkanı olmasını təsdiqləyir. Dünən olduğu kimi, Bakı bu gün də fərqli sivilizasiyaların və mədəniyyətlərin qovuşduğu, qarşılıqlı anlaşma və dialoq qurduğu, başlıcası inteqrasiya etdiyi bir mədəniyyət mərkəzidir. Bu qədim mədəniyyət mərkəzinin mədəniyyət-incəsənət-sivilizasiya məkanı olaraq tarixi-mədəni missiyasını da bu mahiyyətdən çıxış edərək qiymətləndirmək olar.

Digər tərəfdən, Bakının bu tarixi-mədəni mövqeyi və rolu sayəsində əsrlər boyu Azərbaycanın özünəməxsus milli-mədəni dəyərləri fərqli Qərb və Şərqi xalqları və ölkələri, fərqli mentalitetlər və mədəniyyət qütbləri üçün

anlaşılan, qavranılan və açıq olmuşdur.

Bakının bu tarixi-mədəni mövqeyi və rolu müasir dövrdə beynəlxalq mədəni əlaqələrin və integrasiya proseslərinin tənzimləyicisi və stimullaşdırıcısı kimi çıxış etməkdədir. Təkcə ötən il Avropa Şurasına üzv ölkələrin mədəniyyət nazirlərinin iştirakı ilə Bakıda keçirilən «Mədəniyyətlərarası dialoq Avropada və onunla qonşu regionlarda dinc yanaşı yaşamağın əsasıdır» beynəlxalq konfransını, «Mədəniyyətlərarası dialoqda qadınların rolu» Birinci Beynəlxalq Konfransını, İkinci Beynəlxalq Rastropoviç Musiqi Festivalını, «Gənclər Sivilizasiyaların Alyansı Naminə» Beynəlxalq Konfransını nümunə göstərmək yetərlidir ki, Bakının beynəlxalq mədəniyyət-incəsənət proseslərinin və problemlərinin, xalqlar və ölkələr arasında mədəniyyət əlaqələrinin mərkəzinə çevrilməsi faktı təsdiqini tapsın.

Bu aspektdən yanaşdıqda, musiqi incəsənətindəki fərqli Qərb və Şərq ənənələrinin, Qərb və Şərq musiqisindəki fərqli bədii forma və bədii üslubların, fərqli alətlərin, tembr və səs sistemlərinin, fərqli janrların sintezini, integrasiyasını, qovuşmasını da ilk olaraq bir yaradıcılıq prosesi, yenilik və novatorluq kimi məhz Bakıda, Azərbaycan milli bəstəkarlıq məktəbi tərəfindən həyata keçirilməsi faktını qeyd etmək vacibdir.

* * *

İSESKO tərəfindən Bakının 2009-cu ildə «İslam mədəniyyətinin paytaxtı» elan edilməsi təkcə respublikamızın, təkcə millətimizin deyil, ümumən müasir dünyanın mədəniyyət həyatında olduqca mahiyyətli və qiymətli bir hadisədir. Fikrimizcə, Bakının İslam mədəniyyətinin paytaxtı elan olunması bir neçə real səbəblə bağlıdır. Birinci səbəb Bakının qədim tarixə malik müsəlman-Şərq şəhəri olmasıdır. İkinci səbəb Bakının dünyəvi-bəşəri mahiyyət kəsb edən İslam-müsəlman mədəni dəyərlərinin daşıyıcısı və yaşadıcısı olmasıdır. Üçüncü səbəb azərbaycanlıların öz milli əxlaq və mentalitetlərində İslamın humanist ideya və əxlaqi dəyərlərini ehtiva etmələri və yaşatmalarıdır. Dördüncü səbəb tarixlərdə və bu gün Azərbaycanda İslamın sülhpərvər, insansevər, humanist, əmin-amanlıq, qardaşlıq və dostluq dini kimi yaşamasıdır. Səbəblərdən biri də milli, müasir və dünyəvi dəyərləri ehtiva edən Azərbaycanda dini tolerantlığın, dini azadlığın və qardaşlığın hökm sürməsi, dinlərarası mehriban və dostluq münasibətlərinin qurulmasıdır. Çoxsaylı səbəblər sırasına bəstəkarların, teatr xadimlərinin, rəssamların, ifaçıların yubileylərini, Azərbaycan mədəniyyət və incəsənətinə dair İnternet saytlarının yaradılmasını, elm, təhsil və mədəniyyət işçilərinə dövlət qayğısını, beynəlxalq səviyyəli mədəniyyət tədbirlərini, milli-mədəni irsin qorunmasını və təbliği sahəsindəki nailiyyətləri və s. daxil etmək olar. Bu real səbəblər sübut edir ki, İslam Konfransı Təşkilatının «İslam Mədəniyyətinin Paytaxtları» Proqramının və sənədlərinin qarşıya qoyduğu bütün şərt və tələblər ölkəmizdə uğurla yerinə yetirilmişdir.

«2009: Bakı – İslam mədəniyyətinin paytaxtı». Bu qərar, bu hadisə Bakını bir daha yaxın və uzaq xarici ölkələrin və mədəniyyət-incəsənət

mütəxəssislərinin topladığı, dialoq qurduğu mədəniyyət ocağına, mədəniyyət mərkəzinə çevirəcəkdir. Bakı yalnız bütün müsəlman Şərq ölkələrinin deyil, həm də İslam tarixinin, İslam mədəniyyətinin, İslam fəlsəfəsinin, İslam incəsənətinin, İslam əxlaqının, dinlərarası əlaqələrin və dialoqun və bütün sahələrdə çalışan mütəxəssislərin, tədqiqatçıların, bu sahələr üzrə beynəlxalq qurum və institutların üz tutacağı, toplaşacağı, ünsiyyət, fikir mübadiləsi quracağı bir məkan olacaqdır.

İslam mədəniyyətinin paytaxtında bəşəri İslami dəyərlərlə musiqinin, dünyəvi dinlərlə musiqinin, İslam dininin musiqi ilə fəlsəfi, dini, mərasim, ibadət, dünyagörüş bağlılığının ayrıca müzakirə predmetinə çevrilməsi bütün musiqi tədqiqatçıları üçün arzuolunandır. Bu mövzulara xüsusi bir elmi məclis həsr edilərsə, Bakının «İslam mədəniyyətinin paytaxtı» kimi mahiyyəti dünyanın musiqi biliciləri və bəstəkarları üçün daha önəmli, daha anlaşılıqlı olar, həm də İslami dəyərlər ayrı-ayrı ölkələrin musiqişünaslarının Bakıda bir araya gəlməsini, ayrı-ayrı ideya və nəzəri fikirlərin ortaqlığını və unsievsallığını təmin edə bilər [2].

Yeri gəlmişkən, dahi bəstəkar və musiqi alimi Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan musiqişünaslığında ilk dəfə «dini musiqi» anlayışını (terminini) işlətməmiş, dünəvi musiqi ilə dini musiqi arasında fərqlər olduğunu qeyd etmiş, Azərbaycanda tətbiq edilən dini musiqi haqqında müəyyən elmi məlumat vermişdir: «Musiqinin ehtiyacat dünyəviyyədən əlavə dini mərasimlərdə də istemalı Azərbaycan türkləri arasında adətdir. ... Əlbəttə, dünyəvi musiqi ilə dini musiqinin hər birinə məxsus üslubu olmalıdır. Musiqilərini böyük tərəqqiyə çatdırmış olan millətlərin dünyəvi və dini musiqiləri arasında üslubca böyük təfəvüt vardır...»[3].

Daha sonra bu mövzuya dair ciddi izah və şərhlərə görkəmli bəstəkar, dirijor və musiqişünas-alim Əfrasiyab Bədəlbəylinin araşdırmalarında rast gəlinir. Belə ki, «ağı», «Əbulçəsp», «mərsiyə», «Zəmin-xara», «münacat» kimi dini-musiqi anlayışlar, bəzi muğam şöbələrinin, məqamların müsəlman-dini ayin və mərasimlərində istifadəsi haqqında Ə.Bədəlbəyli ilk dəfə məlumat vermişdir [4].

Azərbaycanda «din və musiqi» mövzularında maraqlı tədqiqatlar aparılmış, dissertasiyalar yazılmışdır. İslamın humanist fəlsəfəsi, tərbiyəvi və əxlaqi mahiyyəti, insan həyatının bütün sahələri və kosmosla əlaqələri, İslam mədəniyyəti, İslam musiqisi, İslam və muğam incəsənəti və s. bu kimi problemlər müasir dövrümüzdə elmi aktuallıq kəsb etməkdədir. Musiqişünaslardan G. Abdullazadə, S.Seyidova, S.Fərhadova, S.Bağirova, Ə.Babayeva və b. İslam-müsəlman adət-ənələrinin, mərasimlərinin, dini ayinlərin, dini dünyagörüşün və İslamın varlıq fəlsəfəsinin musiqi ilə bağlılığına və dini-ibadət oxumalarına dair maraqlı tədqiqatlar yazmışlar. [5].

Digər tərəfdən «İslam və musiqi», «İslam və incəsənət» problemləri bir çox xarici ölkə alim və tədqiqatçılarının da daim elmi marağında olan aktual sahədir [6].

Nəhayət, maraqlıdır ki, Bakının «İslam mədəniyyətinin paytaxtı» elan

edilməsi biz peşəkar musiqiçilərin və musiqi tədqiqatçılarının qarşısında hansı məsuliyyəti, hansı vəzifələri qoyur?

Bu sual Azərbaycanda daxili və beynəlxalq aləmlə ilgili gedən mədəniyyət-incəsənət proseslərinə, mədəniyyət, elm, təhsil və incəsənət sahəsində qazandığımız nailiyyətlərə biganə qalmayan bütün professional musiqi-sənət adamlarını, musiqi-təhsil işçilərini, tədqiqatçıları düşündürür.

İSESKO-nun qərarı ilə bağlı keçiriləcək tədbirlər planında aşağıdakı təkliflərin nəzərə alınması musiqi ictimaiyyətimizin ürəyincə olar:

1) Bakıda «İSLAM VƏ MUSIQI» (yaxud «İSLAM: DİN, FƏLSƏFƏ, ƏXLAQ, MƏRASİM VƏ MUSIQI») BEYNƏLXALQ ELMİ-PRAKTİK KONFRANSI KEÇİRİLSİN. Azərbaycanda, Türkiyədə, İranda, Orta və Mərkəzi Asiyada, Rusiyada, Arvopa universitetlərində və s. bu elmi problem istiqamətində tədqiqatlar aparın mütəxəssislərin elmi tədbirdə iştirakı təmin olunsun. «İslam və musiqi», «Səmavi musiqi», «Dini mərasimlərdə musiqi», «Azan, növhə, qəsidə, mərsiyə janrları», «Quranın avazla oxunmasında tətbiq edilən lad-məqamlar», «Dini oxumalar və əruz», «Quranın oxunmasının lad-avaz konteksti», «İslam dininin muğam incəsənətinin inkişafına təsiri», «İslam dinində musiqiyə münasibət», «İslamın varlıq, əxlaq təlimində musiqinin yeri», «Sufilik və musiqi», «Dərviş musiqisi», «İslamın insan tərbiyəsinə dair təlimlərində musiqinin rolu» və s. bu kimi mövzu və problemlər üzərində məruzə və çıxışlar təşkil edilsin. Musiqişünas və bəstəkarlar tərəfindən İslam dini oxumalarının notlaşdırılmasına dair məlumatlar verilsin. Orta əsrlərdə Şərqi ölkələrinin musiqişünas-alimləri tərəfindən «din və musiqi», «dini musiqi» mövzusunda yazılmış əsərlər və материалы ətrafında fikir mübadiləsi aparılsın.

Bu elmi-praktik konfransda Şərqi ölkələrinin, o cümlədən Azərbaycanın bəstəkarları tərəfindən dini mövzulara, o sıradan İslami mövzulara müraciət edilməsi haqqında məruzələr dinlənilsin.

Elmi-praktik konfransda İslam da daxil olmaqla dünyəvi dinlərin və bu dinlərə məxsus fəlsəfi-dini təriqətlərin, fəlsəfi ideyaların, mərasimlərin musiqi ilə əlaqələri, məsələn sufi fəlsəfəsinin şərhində musiqinin tətbiqi və s. bu kimi məsələlər haqqında fikir mübadilələri aparılsın.

Bakıda belə bir tədbirin keçirilməsi üçün ыттарлы əsaslarımız var. Birincisi, Bakının İslam mədəniyyətinin paytaxtı elan olunması «İslam və musiqi» kimi maraqlı, aktual mövzu və problem üzərində elmi-praktik konfrans keçirilməsinə əsas verir. İkincisi, Azərbaycan muğam incəsənətinin tarixi inkişafına İslamın dünyəvi-bəşəri ideyalarının, Quran avazlarının, ayin və ibadət oxumalarının təsiri olmuşdur. Üçüncüsü, respublikamızda bu istiqamətdə maraqlı tədqiqatları ilə tanınan mütəxəssislərimiz var.

Azərbaycan bəstəkarları da bilavasitə dini mövzu və janrlarla əlaqəli bir çox maraqlı əsərlər yazmışlar. Həmin tədbirin proqramında bu əsərlərin də ifa olunması məqsədəuyğundur.

2) «Bakı-İslam mədəniyyətinin paytaxtı» devizi ilə Azərbaycan Milli Konservatoriyası tərəfindən bir neçə muğam konsertləri təşkil edilsin. Yaxşı

olardı ki, bu konsertlərin proqramına Bakının çox qədim ənənəsi olan «dərviş ifaçılığı» da daxil olunsun. Belə devizlə «İlahilər»in ifasına həsr olunmuş ayrıca konsertlərin də təşkil edilməsi maraqla qarşılana bilər.

Hamılıqla əminik ki, İslam mədəniyyətinin və dəyərlərinin elmi-praktik tədqiqi və təbliğində bu təkliflər nəzərə alınacaq və musiqi ictimaiyyətimiz fəal mövqe tutacaqdır.

РЕЗЮМЕ

В ходе 5-й конференции министров культуры стран-членов Организации Исламской Конференции в ливийском городе Триполи, которая состоялась 21-23 ноября 2007 года была принята резолюция № ICCM5/2007/R/5.2, согласно которой город Баку был объявлен столицей исламской культуры 2009 года, где также состоится 6-я Исламская конференция министров культуры. Церемония открытия Года столицы исламской культуры в Баку состоится 18-19 февраля 2009 г. в Дворце Гейдара Алиева.

Принятое решение Международной Исламской Организации Образования, Науки и Культуры (ISESCO) - результат активного участия Азербайджана в мировом культурном процессе. Географическая местоположения Баку на стыке Европы и Азии, Запада и Востока веками определил и обусловил его связующую, интегрирующую роль в межкультурных диалогах и отношениях. Баку, буквально, стал связующим «мостом» между культурных ценностей Востока и Запада. Как в прошлых веках, так и в современности город Баку признана историко-культурной пространством, где интегрирована разные культурные и цивилизационные поля мира.

Интеграция, синтез, слияние Западных и Восточных музыкальных форм и традиций, музыкальных мышлений, жанров, инструментов, исполнительских стилей и интерпретаций, разных звуковых систем и творческих технологий впервые реализовались именно в Баку, азербайджанской национальной композиторской школой. Музыковедами Азербайджана исследуются актуальные вопросы исламской-религиозной музыки, ее духовные, исторические, теоретические, философские, социальные, жанровые, исполнительские аспекты.

Автор статьи вступает предложением о проведении в Баку под эгидой «Столица Исламской Культуры» международную научно-практическую конференцию «ИСЛАМ И МУЗЫКА», также о проведении концертов композиторской, мугамной и религиозной музыки.

SUMMARY

Baku is announced the Capital of Islamic Culture by ISESCO. This decision is the result of taking an active part and successes of Azerbaijan in the cultural processions of regions and the world. Baku is the city which, enjoys a confirmed historical status in its country and region, has an outstanding contribution to both Islamic culture and universal culture confirmed through scientific, cultural, literature and artistic works, has its own research centres, manuscript libraries and educational archaeological centres, host cultural institutions active in individual and group cultural promotion.

Azerbaijan musicologists dedicated dissertations, articles, monographies to the problems of religious, philosophical and humane music of Islam.

This article is about the suggestion of holding International Scientific-Practical Conference "Islam and music" in the Capital of Islamic Culture. The author suggests to held concerts consist of mughams and islamic musics in the Capital of Islamic Culture.

ƏDƏBİYYAT:

1. Beynəlxalq İslam Konfransı Təşkilatına üzv ölkələrin mədəniyyət nazirlərinin Liviyanın Tripoli şəhərində 21-23 noyabr 2007 ildə keçirilən V konfransının İCCM5/2007/R. 5.2. №-li qətnaməsinə əsasən İslam Elm, Təhsil, Mədəniyyət Təşkilatı tərəfindən Bakı şəhəri «2009: İslam Mədəniyyətinin Paytaxtı» elan olunmuşdur. İlin açılış mərasimi 18-19 fevral 2009 tarixdə Heydər Əliyev Sarayında həyata keçiriləcəkdir. Bu münasibətlə geniş tədbirlər planı hazırlanmışdır, məsələn, dünyanın 9 ölkəsində Azərbaycan mədəniyyət və incəsənət günlərinin keçirilməsi və s. Ətraflı məlumat üçün bax: «Azərbaycan» qəzeti, 2008, 31 dekabr; <http://www.az.az/news>; <http://www.gia.az/medeniyyet>;

2. Щягигят намина етираф етмялийик ки, чаьдаш елми тядгигатларда истинад вя тятбиг олунан Азәрбайжан халг мусигисинин цмуми тяснифатында дини мусигийя йер верилмир. Бу фикирдйийк ки, халг мусигисинин елми гцввядя олан шазырки тяснифаты мцасир елми-нязари тьябляря жаваб вермядийи цццн, йени тяснифат принциплари вя тяснифатлашдырма иряли сцрцлмялидир.

3. Азәрбайжан мусиги шяйатына бир нязяр. – Сеч. ясырляри, 2-жи жилд. Б., Азәрбайжан ССР ЕА-нын Няшриййаты, 1965, с.221.

4. Я. Бядялбйяли. Изашлы мусиги лцьяти. – Б., Елм, 1969. – 445 с.

5. Бах: Сеидова С. А. Музыка в древних обрядах Азербайджана. – Автореф. дис... канд. искусств. – Тбилиси, 1981. Фархадова С. Обрядовая музыка Азербайджана. – Б., Элм, 1991 – 132 с.; Абдуллазая Э. Мцсылман ренессансы, орта ясырларин мцсылман естетикасы вя мусиги мядяниййати. // Гядим вя орта ясырларин мусиги мядяниййати. – Б., «Гартал», 1996, с. 85-183; Бабайева Я. А. Азәрбайжанда мусиги вя дин. Азан, Гуран суряляри вя «мяцяррямлик» матям охумалары тимсалында. Сянятшцнаслыг намизяди... дисс. авторефераты. – Б., 1998; Багирова С. О дервишах и дервишской обрядности в Азербайджане в 19-начале 20 веков. - В кн.: С. Багирова. Азербайджанский му-гам: Статьи, исследования, доклады. Т.1. – Б., Элм, 2007 – с. 152-170.

6. Бах: Музыкальная эстетика стран Востока. – М.: Музыка, 1967, 323 с.; Угринович Д. М. Искусство и религия. – М. Политиздат, 1982, 287 с.; Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии. – М.: Высш. шк., 1985, 287 с.; Ислам: Энциклопедический словарь – М.: Наука, 1991, 316 с.; Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки. – В кн.: Философия. Мифология. Культура.- М.: Политиздат., 1991, - с. 315-335; Бартольд В. В. Ислам и культура мусульманства. – М.: Изд-во МГУ, 1992; Джумаев А. Ислам и музыка. – ж. «Музыкальная академия», М., 1992, № 3; *Его же*. Среднеазиатская ханака, суфийские предписания о слушании (Сама) и традиция духовных песнопений (хонакои) – ж. «Мусиги дцнйасы», Баку, 2003, № 1-2; Хазрат Инаят Хан. Мистицизм звука. – М.: Сфера, 1998. – 336 с.; Васильев Л.С. История религий Востока. – М., КДУ, 2004, 704 с.; Зарринкуб А.Х. Исламская цивилизация. – М., «Андалус», 2004, 237 с.

Rəyçilər: sənətşnaslıq namizədi, professor V.Əbdülqasimov; sənətşnaslıq namizədi, dosent F.Xalıqzadə

Rəylər, xatirələr, mülahizələr

Firuz ƏLİYEV

Azərbaycan Respublikasının xalq artisti

MUĞAMLARIMIZ HAQQINDA BƏZİ QEYDLƏR

Əsrlərin sınağından keçmiş Azərbaycan xalqı zəngin və təkrar olunmaz musiqi mədəniyyətinə malikdir. Dildən-dilə, nəsildən-nəslə keçərək inkişaf etmiş xalq musiqisi xalqımızın həyatını, məişətini, tarixini, istək və arzularını, psixologiyasını əks etdirir. Qədim tarixi olan milli musiqimiz üç təbəqəyə ayrılır: 1. Xalq mahnıları və rəqs musiqisi; 2. Aşiq musiqi yaradıcılığı; 3. Şifahi ənənəli professional musiqi janrı olan muğam dəstgahlar, kiçik həcmli muğamlar, zərbi-muğamlar, rəng və təsniflər.

Azərbaycanın əvəzsiz xəzinəsi olan folklor musiqisi hələ XIX əsrin əvvəllərində rus musiqişünaslarının диггятини cəlb etmiş və onlar tərəfindən bəzi nümunələr nota yazılmışdır. Sonralar bu təşəbbüs XX əsrin əvvəllərində dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyli tərəfindən həyata keçirilmiş, 1927- ci ildə onun M.Maqomayevlə birgə çap etdirdiyi "Azərbaycan türk el nəğmələri" məcmuəsi işıq üzü görmüşdür. Ü. Hacıbəylinin yaradıcılıq yolunu davam etdirən bir çox Azərbaycan bəstəkar və musiqişünasları bu sahədə qiymətli irs qoymuşlar. Bu cəhətdən Bülbül, S.Rüstəmov, A.Zeynallı, M.S. İsmayılov, F.Əmirov, Niyazi, T.Quliyev, Z.Bağirov və başqalarının əməyini qiymətləndirməliyik.

Bu günümüzdə də musiqişünaslığımız qarşısında duran vacib məsələlərdən biri də xalq musiqi nümunələrini qoruyub saxlamaq, nota yazıb işləmək və çap etdirməkdir. Son illərdə Azərbaycanın musiqişünas və alimləri xalq musiqisinə, muğamlarımıza daha çox diqqət yönəlmişlər. Bu baxımdan Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, Xalq artisti Siyavuş Kəriminin xalq musiqimizlə bağlı мягсядйюнлц фяалийяти təqdirəlayiqdir. O, xalq musiqi nümunələrini işləmiş, oranjiman etmiş, Norveç-Azərbaycan musiqi əlaqələri sahəsində gərgin, qiymətli işləri ilə beynəlxalq aləmdə şöhrət tapmaqla dünya musiqi ictimaiyyətinin diqqətini cəlb etmişdir.

Ötən illərdə ямякдар мцяллим сәнәтшүнәслиқ namizәdi Rafiq Musazadәnin "Dügah" muğamı ilə bağlı qiymətli elmi araşdırması muğam sevrələrə ərmağandır.

Musiqi dünyasında kompakt-disklərin get-gedə daha geniş yayılması Qərb ictimaiyyətinin Ağaxan Abdullayev, İslam Rzayev, Alim Qasimov, Mənsüm İbrahimov kimi azərbaycanlı ifaçılarla tanışlığına imkan yaratdı.

Muğamın son illərdə daha şöhrət tapması йайылма ареалынын, coğrafiyasının genişlənməsi birbaşa «Нейдар.Əliyev Fondu»nun prezidenti, ölkənin birinci xanımı, YUNESKO-nun xoş məramlı səfiri Mehriban xanım Əliyevanın adı ilə bağlıdır. Mehriban xanımın təəssübkeşliyi sayəsində keçirilən muğam konsertləri, ifaçılara qayğı, beynəlxalq aləmdə, respublikamızda muğamın təbliği ilə bağlı gördüyü işlərin analoqu yoxdur. Şübhəsiz, bütün bunlar hörmətli prezidentimiz İlham Əliyevin bütün sahələrə olduğu kimi, mədəniyyətimizə, milli mənəvi dəyərlərə qayğı və məhəbbətinin təzahürüdür.

Muğam Azərbaycanın milli mənəvi sərvətidir. Əsrlərin, nəsillərin yadigarı olan muğamlarımız böyük inkişaf yolu keçərək, xalqımızın musiqi estetik tərbiyəsində mühüm rol oynayır. Şifahi ənənəli professional musiqi janrı olan muğam ümumilikdə, Azərbaycan musiqisinin təməlini, özəyini təşkil edir. Bura istər xalq, istərsə də professional bəstəkar yaradıcılığı sahəsində yaranan musiqini aid etmək olar.

Бир сыра Şərq xalqlarının şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi janrı özünəməxsus xüsusiyyətlərinə, məziyyətlərinə görə seçilir. Belə ki, İranda dəstgah, özbək və taciklərdə şaşmakom, uşğurlarda вя яряблярдя makam, hindlilərdə raqa və s. adlanan şifahi professional мусигилярин зирвясиндя musiqidən yüksəkdə Azərbaycan muğamı durur. O, bütün dünyada analoqu olmayan xəzinədir. Mürəkkəb kompozisiya quruluşuna, bitkin, kamil formaya, zəngin fəlsəfi mahiyyətinə görə muğamlar monumental və möhtəşəm sənət abidələridir. Bu tükənməz xəzinəyə bələd olmaq vətən övladı kimi şərəfli ad daşıyan hər bir vətənpərvərin, elsevərin ümdə borcudur.

Şifahi-professional musiqi professional sənətkarların yaradıcılıq məhsuludur. Bilavasitə şəhər musiqisi kimi tanınan muğamlar professional musiqi ilə məşğul olmaq şəraitində formalaşmış, sazəndə və xanəndələrin yaradıcılığında daha da təkmilləşmiş, özünün mütəşəkkil formasına çatmışdır. Hər bir ifaçının fərdi xüsusiyyətlərini üzə çıxardan muğamların əsas xüsusiyyətlərindən biri, onu başqa musiqi janrlarından ayıran cəhət-**improvizədir**.

“İmprovizə” anlayışını görkəmli Misir musiqişünası Samxa Əl Xoli belə mənalandırır: “Bu–ifaçının nəzəri biliklərini onun əhval-ruhiyyəsi, fantaziyası ilə çulgalaşmış texniki ustalığıdır”. [3]

Tanınmış musiqişünas-alim R. Zöhrabov çox düzgün qeyd edir ki, muğam-dəstgahlarında improvizə reqlamentlidir. Lakin bu da (yəni improvizə-müəllif) müəyyən çərçivədə olmalıdır. Bu zaman ifaçılar lad-məqamın qanunlarına ciddi riayət etməlidirlər. İfa etdikləri musiqi nümunəsinin aid olduğu şöbə və guşələrin istinad-dayaq pərdələrinin ardıcılığını mükəmməl bilməlidirlər.

Azərbaycan şifahi-ənənəli professional musiqi janrlarında daha bir xüsusiyyət diqqəti cəlb edir. Bu da **şifahilikdir**. Ustaddan şagirdə, dildən-

dilə, ağızdan-ağıza ötürülərək hər ifadənin yaradıcılıq fantaziyasının nəticəsində daha da inkişaf edir, təkmilləşir. Burada onu da qeyd etmək lazımdır ki, xanəndə və sazəndələrin fərdi manerasının və improvizə ustalığının inkişafında ifadəlilik ilə bəstəkarlıq funksiyası həmişə üzvi surətdə birləşir.

Muğamlarda poeziya ilə musiqinin vəhdəti vacib amillərdən biridir. Burada Şərq poeziyası və onun əsas qollarından olan Azərbaycan poeziyasını xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır. Azərbaycanın dahi söz sənətləri bütün dövrlərdə musiqinin ifadə vasitələrindən, insana ecazkar təsirindən söz açmışlar.

Əhsən yaradana...

(esse).

Muğam bir xəzinədir, açıqdır duyğular,
Muğamda sevinc də var, muğamda kədər də var.
Muğam mənim xalqımın misilsiz kamalıdır,
Tarixidir, eşqidir, arzusu, amalıdır.

B. Vahabzadə.

“Musiqi ilə muğam dinləyirəm mən.”

Musiqi ilə muğam dinləyirəm mən,
Muğamat nəğmələr xəzinəsidir.
Təmiz məhəbbətlə sevən, sevilən,
Odlu ürəklərin vurğun səsidir.
“Rast”ında məna var göylərdən dərin,
“Şahnaz” sədasıdır düşüncələrin.
“Şur” Xəstə Qasımın, böyük Mirzənin,
Aşıq Ələsgərin zənguləsidir.

Nizami Gəncəvinin, İmadəddin Nəsiminin, Məhəmməd Füzulinin, Xurşudbanu Natəvanın, Seyid Əzim Şirvaninin, Nəbatının, M.Ə. Sabirın, Vaqifin, Zakirın, Səməd Vurğunun, Əliğa Vahidin, Süleyman Rüstəmin və b. görkəmli şairlərimizin qəzəlləri vokal-instrumental muğam-dəstgahların, kiçik həcmli muğamların, zərbi-muğamların mətn əsasını təşkil edir.

Professional xanəndələr ifadəlilik texnikasına malik olmaqla yanaşı, həm də şəxir mətnlərini mükəmməl bilməli, həm məzmun, həm də qəzəl bəhrini ritmi baxımından melodik materialla üzvi surətdə birləşdirməyi bacarmalıdır.

[3]

Hər muğamın emosional ruhuna uyğun qəzəllər seçmək də ümdə cəhətlərdəndir.

Çünki musiqi insanın hiss və duyğularının ifadəsidir. Bu duyğular insana əxlaqi gözəllik, mənəvi saflıq, həyat eşqi bəxş edir, insanı düşündürür, onu

həyata bağlayır, humanizm və ədalətin təntənəsinə sonsuz inam oyadır. Zəmanəmizin qüdrətli qəzəlxanı Ə. Vahid yazırdı:

Musiqi qəm dağdır, zövq verir insana,
Dərk etməz bunu onlar ki, səfəlləri var.

Ü. Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı elmi əsərində muğamların bədii-ruhi təsir gücündən bəhs edərək yazır: “... “Rast ” dinləyicidə mərdlik, gümrəhlik hissi, “Şur” şən, lirik əhvali-ruhiyyə, “Segah” məhəbbət hissi, “Şüştər” dərin kədər, “Çahargah” həyəcan və ehtiras, “Bayatı-Şiraz” qəmginlik, “Humayun” isə “Şüştər”ə nisbətən daha dərin bir kədər hissi oyadır”. [2]

Xalqın mənəvi sərəvəti olan musiqimizin yaşaması, təbliği və inkişafında musiqiçilərimizin əməyi böyük, rolu misilsizdir. Onların həyatı bir sıra məziyyətləri ilə qeyri-adi, hissələrin axarında söz və hərəkət musiqidən bir özgə qüvvət alaraq günəş kimi hərərət verir. Bu yangını, sevinci, kədəri, xalqın tarixini, eşqini, amalını yaşaya –yaşaya çatdırmaq özü “yangınlardan salamat çıxmaq” deməkdir.

Bəşiyimiz başında analar muğam üstə layla dedilər. Hər gün müəzzin bizi Allah yoluna-həqiqətə muğam üstə səsləyir, bizi Ulu yaradanla musiqinin gücü ilə qovuşdurur. Toylarımız da muğamla başlayır, muğamla yaşayır, muğamla sona yetir.

Muğam təmizlikdir, muğam haqq və ədalətdir. Muğam saflıqdır, paklıqdır, qeyrətdir, namusdur. Muğam vətənin keşikçisidir, muğam xalqın özüdür. Muğam olmasaydı xalqımız öz tarixini, türklüyünü, əqidəsini, dinini, dilini itirib kim bilir nəyə çevriləcəkdi....

Muğamlarımız nə haldadır? Bu sual bizim əsrimiz başlanan gündən demək olar ki, bu günə qədər bütün muğam ifaçıları, muğam tədqiqatçıları və eləcə də muğamsevərləri çox maraqlandırır.

1920-ci il çevrilişindən əvvəlki dövrdə muğam ifaçılığı Azərbaycanda çox yüksək bir zirvədə durmuşdu. Muğama çox böyük hörmət vardı. O dövrün sənətkarları və sənətsevərləri muğama tək-cə musiqi kimi yox, ona bir “elm” kimi də yanaşırdılar. Yaşlı musiqiçilərin dediklərinə görə, o vaxtlar musiqi məclislərində ifaçı əgər dəstgahda bir şöbəni və ya güşəni düz oxumurdu, ya heç ifa etməzdisə, ya da artıq boğaz və gəzişmələr edirdisə, həmin ifaçıya irad tutulurdu. Həmin ifaçı bir də bu məclisdə oxumaqdan məhrum edilirdi. Muğamın özünə görə forma quruluşu vardı, onu pozmağa heç kimə icazə verilmirdi. Ən kiçik muğam 5 şöbə və guşədən, ən böyüyü isə 40-50 şöbə və guşədən ibarət olurdu. Əsl sənətkarlar və muğamşünaslar demək olar ki, hər bir dəstgahı, muğamı nöqtə - vergülünə qədər tamam - kamal bilirdilər. Onların ardınca gələn gənc ifaçılar nəslə ustalara baxıb muğamları öyrənirdilər. Çevrilişdən sonra, yəni keçmiş sovet hakimiyyəti dövründə

muğam “elmi” yavaş-yavaş arxa plana keçir. Proqramlara diqqətlə baxsaq görürük ki, xalq mahnıları, oyun havaları, aşıq havaları, bəstəkar mahnıları və klassik musiqi muğam ifaçılığını demək olar ki, əlli faiz aradan çıxarmışdı. Bu da o dövrün tələblərindən irəli gəlirdi. Düzdür, böyük muğam ifaçılarımız hələ var idi. Amma onların səsi daha çox toy şənliklərindən gəlirdi. Artıq 20-ci illərə qədər дядя olan muğam məclisləri, muğam konsertləri keçirilmirdi. Elə bunun da nəticəsi idi ki, muğam musiqi növü kimi qalaraq, “elm” kimi yoxa çıxmaya başlayırdı. Düzdür, Ü. Hacıbəyli 1945-ci ildə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərini yazır. Həmin əsər o vaxtlar konservatoriyada avropasayağı təhsil alan bəstəkar və musiqişünaslar üçün bir dərslik kimi yazılmışdı. Bu əsərdən başqa muğamın tarixi, nəzəriyyəsi və təhlili üzrə nə bir kitab, nə də bir məqalə yazılmırdı. O ki, qaldı muğam ustası Mirzə Mənsurun çalğısı əsasında «Rast», «Düğah» və «Zabul» muğamlarının nota köçürülməsi, o da bir eksperiment idi ki, görək muğamı bilməyənlər notla muğamı necə çalırlar və gələcəkdə bu üsulla muğamı qeyri-millətlərə öyrətmək olarmı? Necə deyərlər, hər dövrün özünəməxsus bir qanunauyğunluqları var...

XX əsrin ikinci yarısından başlayaraq muğam ifaçılığı yeni tərzdə inkişaf etməyə başlayır. Yeni xanəndə və sazəndələr ortaya çıxır. Lakin onlar da muğamın nə tarixini, nə də nəzəriyyəsini dəqiq bilmir, ancaq müəllimlərdən öyrəndiklərini ifa edirlər. Muğam klassiklikdən müasirliyə doğru addımlamağa başlayır. Artıq muğam ifası ilə yanaşı, muğam “elmi” də müasirləşir. Muğam əsrin əvvəlindəki formadan uzaqlaşır. Ən böyük dəstgah 10-12 şöbə və güşədən ibarət olur. Orta və ali təhsil верях musiqi йюнцмлиц məktəblərdə tar və kamança çalanlara ilk növbədə not, sonra isə muğamı öyrədirlər. Muğamın müasirləşməsi heç də pis proses deyil, bu, həyatın tələbidir. Amma hər şeyin ölçüsü, qanun-qaydası olmalıdır. Muğama yabancı xallar, barmaqlar, boğazlar, zəngülələr calaq edilir. Musiqi alətlərində texniki ifaya böyük üstünlük verilir. Muğamın ifasını “ətüdə”, “çardaşa” bənzədən ifaçı böyük sənətkar səviyyəsinə qaldırılır. Çevrilişdən əvvəl tar və başqa milli musiqi alətlərimiz yalnız muğama və xalq musiqisinə bağlı idi. İndi isə artıq demək olar ki, bu alətlərin çoxu Avropa musiqisinə qulluq edir. Xanəndə və sazəndələrin çoxu Azərbaycan muğamlarına fars, ərəb, hind və sair bəzəklər vururlar. Ən maraqlısı budur ki, həmin bu ifaçılar xarici ölkələrdə konsert verərkən Azərbaycan muğamlarını təmiz, klassik üslubda ifa etməyə çalışırlar ki, ondan qədimlik qoxusu gəlsin, öz torpagımızda isə ona başqa xalqların çalarlarını əlavə edirlər ki, yəni bu “orijinal” ifadır.

Xanəndələrimizə gəldikdə isə, son illər fars və qismən osmanlı boğazları dəbdədir. Bu müğənnilər daha böyük auditoriyaya malikdirlər. Ən maraqlısı da odur ki, fars oxuyanı bircə dəfə də Azərbaycan boğazı oxumur. Görün bir son 30 ildə muğamlar nə hala düşüb. Bakının bir neçə kəndindən başqa muğam dinləyicilərinin zövqü dəyişib.

Muğam tək o deyil ki, biri çaldı, oxudu, o birisi də qulaq asdı. Muğamda məntiq var. Hər ifaçının da məqsədi o olmalıdır ki, bu məntiqi dinləyiciyə çatdırsın. İfaçı o zaman sənətkar, ustad olur ki, dinləyici onun ifasındakı məntiqi anlayır, onu qəbul edir. Həmin bu məntiq də muğamın əsas qanunudur.

Oxucu sual verə bilər ki, bəs bu sənətçilər hardan və kimdən öyrənsinlər? Bunun da cavabı var. Klassik muğam ifaçıları özlərindən sonra böyük irs qoyub getmişlər. Bu irs vallarda, maqnitafon və kino lentlərində, videoda, onların xatirələrində, muzeylərdə və arxivlərdə olan əlyazmalarında qorunub saxlanılır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əliyev R. Muğamatı necə öyrənməli. «Araz» Bakı-2000
2. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. IV nəşr. B, Yazıçı, 1985
3. Zöhrabov R. Muğam, Bakı, Azərənəşr. 1991

РЕЗЮМЕ

Азербайджанский народ обладает богатым и неповторимым наследием. Пройдя большое развитие наше национальное достояние мугам, сыграл важную роль в эстетическом воспитании нашего народа. Мугамы составляют основу как народной музыки так и произведений профессиональных композиторов. Азербайджанские мугамы не имеют аналогов среди всех устных наследий восточных народов.

Мугамы являются творческими продуктами профессиональных специалистов. Эти же специалисты являются пропагандистами мугамов. Мугамы исполняются инструментально и вокально-инструментально в виде.

S U M M A R Y

Azerbaijan people has got rich and unique cultural heritage. Our national-cultural value mugam, having great development, plays an important role in music-aesthetic education of our people. Mugams serve as core, fundamentals for either folk music, or professional compositions. Azerbaijan mugam stays on the top as unique treasure among folklore traditions based music genres of all eastern nations.

Mugams are the products of professional masters. At the same time they are considered to be propagandists of mugam. Mugams are performed in instrumental and vocal-instrumental ways.

Rəyçilər: Əməkdar müəllim, sənətüsnəslıq namizədi, professor M.Quliyev, xalq artisti professor A.Quliyev

Qaynaqlar. Источники

*Hüjjətül – həqq, Şərəfül – mülk, şeyxür – rəis Əbu Abdullah Hüseyn,
bin Abdullah, bin Həsən, bin Əli, bin Sina əl-Buxari
(345-428 hijri qəməri, 985-1037)*

«QANUN-ƏT-TƏBƏBƏT» kitabından

Абуали Ибн Сина (Авиценна)
из книги «Канон врачебной науки»

ГОЛОС

Параграф первый. Состояния голоса¹

Голос образуется мышцами, находящимися возле гортани, путем раскрытия [гортани] в определенной мере и выталкивания выходящего воздуха, который ударяется [о мышцы]. Орудиями голоса являются гортань и тело, похожее на язычок флейты; [гортань]— это первоначальное, истинное орудие, а прочие орудия суть [орудия] посылающие и вспомогательные. Посылают вещество голоса грудобрюшная преграда и мышцы груди, а проводником его являются легкие; вещество голоса — это воздух, который приходит в волнение возле гортани. Поскольку это так, то повреждение [голоса] случается либо от причин действительных², либо от причины, [заложенной] в органе, посылающем вещество голоса.

Повреждение голоса — это либо его исчезновение, либо недостаточность, либо, изменение: *хрипота³, [необычная] высота, низость, грубость, дрожание или какой-либо иной [недостаток]. Каждая из указанных причин вызывает заболевание либо вследствие расстройства натуги, простого или с материей, особенно от увлажняющего катара, возникшего в гортани, либо от болезни орудия, [то есть] распада единого, разрыва, опухоли, боли, а также от удара или падения. Иногда повреждение бывает в самой [гортани], а иногда оно возникает при соучастии *места начала нервов⁴, которые, разветвляясь, [идут] к мышцам [гортани] и к их началу, либо расположенного близко к гортани, либо далеко [от нее], как, [например], мозг. Иногда [повреждение] случается при соучастии какого-либо соседнего органа из органов питания или орга-

нов дыхания или органов, окружающих эти органы в животе или в груди, а также органов, которые примыкают к ним, как, например, позвонки спинного хребта или даже небо; переход этих органов к влажности или к сухости и жесткости иногда изменяет голос. Сюда же относится вырезание язычка и миндалин. Когда человек, [у которого их вырезали], 109а подает голос, он чувствует как бы сильное щекотание, || заставляющее его откашливаться. Нередко глотка у таких людей закупоривается при каждом вскрике.

Что же касается изменения голоса, зависящего от проводящего органа, то голос изменяется от сильного жара в легких, от их холодности или влажности, от истечений к ним гноя из опухолей или истечения катаров, а также из-за их сухости. Жар усиливает голос, а холод повышает его и ослабляет; сухость делает голос грубым и похожим на голос журавля, а влажность вызывает также хрипоту; гладкость [гортани] выравнивает голос и смягчает его. Когда легкие наполняются жидкостью и трубка нечиста, то человек не может [говорить] громким и чистым голосом, ибо [эта возможность определяется] степенью чистоты легких и гортани или [степенью] противоположности чистоте. Иногда высокий и низкий голоса изменяются в зависимости от ширины или узости легочной трубки, а также ширины или узости гортани. Когда упомянутые повреждения в посылающих и проводящих органах усиливаются, то голос пропадает, но не обязательно, чтобы пропала речь, ибо речь может осуществляться и с помощью уравновешенного дыхания¹. Так было с одним человеком, у которого возвратный нерв², когда его пришлось обнажать железом, был поражен холодом, и голос пропал, или с другим человеком, которого лечили от «свинок», и [при этом] разорвался один из двух возвратных нервов, и голос наполовину пропал.

Если повреждена двигательная расширяющая мышца, то голос становится сдавленным и от этого иногда даже бывает удушье, а если повреждение находится в парных мышцах³, то голос хрипнет. Когда повреждение находится в двигательной сжимающей мышце, то голос становится задыхающимся, а если ее действие прекращается, голос пропадает. Если возникает неполное расслабление этой мышцы и нечто вроде дрожания, то голос дрожит, если же количество влаги недостаточно, чтобы ослабить [эту мышцу], голос хрипнет.

Когда возникает хрипота, она возникает от влажности⁴. Если влажность немного увеличивается, она заставляет голос дрожать, а если она увеличивается значительно, то голос пропадает. Иногда голос хрипнет вследствие дряблости⁵ орудий, образующих звук, которые из-за этого утомляются или опухают и натягиваются. Хуже всего, если это бывает после еды. [Случается], что голос хрипнет от резкого холода или чрезмерной жары, ибо они иссушают натуру, так же как бессонница и гру-

бая пища. Хрипнет голос также от частого крика, из-за которого влага притягивается к оболочке, выстилающей зев и гортань. Хрипота, которая бывает у стариков, неизлечима. Если лето было «северное», сухое, а осень после него «южная», дождливая, то хриплость осенью учащается. Расширение вен, если оно появилось, (226) бывает одной из причин исправления голоса.

Знай, что выздоравливающие и слабые, а также люди смиренные¹, похожие на слабых вследствие малости их сил, как будто не могут распоряжаться большим количеством воздуха и сжимают гортань, так что голос у них повышается. А когда слабый человек старается расширить гортань и понизить голос, то его совершенно не слышно.

Лечение потери голоса. Если она произошла из-за расстройства натуре какой-нибудь мышцы или ее повреждения, то лечат одним из известных тебе надлежащих средств, [упомянутых] в своем месте. Если человек чувствует, что голос начинает у него пропадать, то следует поспешить с лечением [заболевания] раньше, чем оно усилится. Пусть [врач] возьмет желток вареного яйца, очищенного кунжута, и парного молока, всего этого по ложке, и поит [этим больного] с водой каждый день в течение трех дней. [Больному] следует принимать вареную внутренность гладкого граната², который сварили, закопав в горячую золу. Гранат вынимают, когда он станет мягким, срезают верхушку, помещивают его содержимое лопаточкой, наливают туда немного воды с сахаром и пьют.

Если [болезнь] произошла от жидкости в мышцах, близких к гортани, или в [самой] гортани, и жидкость вызвала сильное расслабление, [причем] боли нет, но есть ощущение тоски и тяжести, то следует взять сухого инжира и мяты, сварить их, затем развести в этом отваре арабийскую камедь, чтобы она стала подобна меду, и давать ее лизать. 1096 Илн взять 0 мирры и шафрана с густосваренным соком винограда или одного шафрана три *дирхама* с половиной, густосваренного сока солодки и ладана — каждого по *дирхаму*, связать густосваренным виноградным соком или медом и загустить. Или взять шафрана — одну [часть], асафетиды — половину, меда — три, варить [этот состав], пока он не загустеет, превратить его в пилюли и держать их под языком. Лекарство для лизания из капусты тоже помогает; жевать стебли свежей капусты и глотать понемногу их сок также приносит пользу. Если лекарство для лизания из свежей капусты не действует, в него кладут немного асафетиды, муки вики чечевицеобразной, пажитника, сирийского и набатейского порея, лука и его выжатого сока, чесноку, фисташек и сладкого зимнего винограда. Или берут варенье из имбиря³, очень густо сваренное, и растирают, пока оно не станет подобным костному мозгу. Потом кладут в половинном количестве длинного перца, истолченного

в порошок, и в количестве одной четверти — шафрана и добавляют столько, сколько всего получилось, крахмала; все это растирают с разведенным [в воде] и сгущенным сахаром-леденцом или с медом. Такое [снадобье] очень очищает. Из яств [следует употреблять] то, что укрепляет бока [грудной клетки], например, ноги животных, в частности, коровьи ноги. При этом едят одни только жилы¹, особенно с медом или вареные в меду.

Если [голос пропал] от сухости, особенно при соучастии пищевода, — признаком этого служит то, что при хрипоте наблюдается не понижение, а, наоборот, повышение голоса и некоторая чистота и [чувствуется], что першит [в горле] и есть боль, — то следует перед сном принимать ложку свежего сладкого фиалкового масла с сахаром-леденцом. Помогает при этом слизь подорожника блошного с большим количеством сахарной воды и увлажняющие, смягчающие яства, а также куринный бульон в *исфидбаджах* и отвары из известных овощей.

Инжир помогает при потере голоса, происшедшей вследствие влажности или сухости. Лекарство из инжира, приготовленное с мятой, и лежание на спине помогает при слабости голоса и хрипоте.

Лечение хрипоты и грубости голоса. Ты уже узнал причины хрипоты. Знай же, что [человеку], у которого стал хриплым голос, надлежит избегать всего кислого, соленого, грубого, острого и едкого, если только [врач] не хочет этим лечить и вызвать разрыв [материи]; тогда он употребляет такие яства в смеси с мягкими лекарствами. Если хрипота произошла от долгого крика, то берут инжир, мяту и сабур равными частями и замешивают их с *майбухтаджем*. Прихлебывают также лекарство из мякоти пшеницы, ячменной кашицы, миндального масла и шафрана и употребляют виноградное сусло. [При этом недуге] помогают средства от потери голоса, которые были указаны [выше], особенно лекарство из асафетиды с шафраном. Если есть жар, то [полезен] суп из лебеды, дикой мальвы², ячменной воды, семян *киссы*, крахмала и миндаля. Если причиной [хрипоты] является холод, то от этого же помогает упомянутое лекарство из асафетиды и шафрана. [Полезно также] взять поджаренной горчицы — три *дирхама*, (227) перца — один, вики чечевицеобразной, жидкого стиракса и гальбана — каждого по четыре; из этого готовят пилюли и держат их под языком. Или берут мирры — два *дирхама* и ладана — десять и связывают их виноградным суслем. Если [хрипота] произошла от крика и усталости [гортани], то помогает баня, как она помогает при всех видах изнеможения. Таким больным полезны кушанья, которые разрыхляют и склеивают, как, например, молоко, желток яиц всмятку без соли, лапша, известные похлебки, а также суп из лебеды, дикой мальвы и тому подобного и пилюли, приготовленные из крахмала, трагаканта, густосваренного корня солодки и

камеди, а также пилюли смягчительные и вызывающие созревание: если [от хрипоты] образовалось *нечто вроде опухоли³, она рассасывается от таких пилюль. [Полезны в этом случае] полоскания горла и мягкие лекарства для лизания

110а из числа тех, которыми лечат горячие ангины, а также похлебки, которые одновременно склеивают и очищают без жжения, || приготовленные, например, из бобровой муки и льняного семени; сильнее этого [действует] камедь терпентинового дерева.

Тому, кто страдает таким недугом, то есть хрипотой, следует совершенно отказаться от вина, особенно в начале [болезни]; когда же имеется опухоль, то *пить перед [приемом лекарства]¹ сладкое вино и [есть] вареную редьку и *мурри* приносит таким больным пользу. А если [хрипота] возникла от жидкости, то не обойтись без очищающих [лекарств], упомянутых [в параграфе] о потере голоса — все такие лекарства при этом помогают. Похлебки, приготовленные из бобовой муки, в которые входит также мука вики чечевицеобразной, полезны в этом случае. [Одна] мука чечевицеобразной вики тоже приносит пользу, как и те снадобья, которым присущи очищающие свойства в первой степени. [Полезны] также лапша и молоко, а затем топленое масло, гущенное виноградное сусло, солодковый корень и его густосваренный сок, далее бобы с медом, а также отвар инжира или мирра, или морской лук и сходные с ними [лекарства].

Если такая влажная хрипота происходит от катаров, то больному дают мак и его густосваренный сок. Один из способов очищения грубого, нечистого голоса — жевание кубебы. К числу лекарств, уничтожающих хрипоту, принадлежит сок сладкого граната; его кипятят, потом капают в него фиалковое масло и сгущают его.

Параграф второй. Лекарства, сохраняющие ровность голоса и придающие ему красоту

Таковы бобы, орешки пинии, изюм, инжир, аравийская камедь, пажитник, льняное семя, финики, солодковый корень, миндаль, особенно горький, сахарный тростник, кордия, а также медовое питье с *май-бухтаджем*, упоминаемое ниже. К числу горячих лекарств [этого рода] принадлежат мирра, асафетида, перец, гальбан, ладан, смола терпентинового дерева, мята, смола пинии, жидкий стиракс, уксус из морского лука, если [хрипота] не происходит от жара и сухости, а также корни опопанакса. Из холодных лекарств [употребляются] семена *киссы* и тыквы, крахмал, трагакант, камедь, слизь подорожника блошного, *джулаб*, густосваренный сок соловки. Яичный желток — одно из наиболее пригодных веществ для связывания различных лекарств, так же как и парное молоко.

Параграф третий. Грубый голос и его лечение

Грубость голоса возникает от холода, от натяжения голосовых мышц и от состояния, похожего на спазмы, которое случается с ними, а также от высыхания в них влаги, от долгого пения, от вырезания язычка, от [частого] совокупления и от [длительного] бдения. Для излечения этого следует воздержаться от вещей, о которых мы уже не раз упоминали, бросить пение и принимать смягчительные, упомянутые в параграфе о хрипоте. Свежий и сухой инжир и изюм, особенно размоченный в миндальном масле, [тоже] очень полезны. Людям, у которых это случилось вследствие вырезания язычка, [помогает такое лекарство]: варят сгущенное виноградное сусли с таким же количеством меда до тех пор, пока можно будет снять пену, потом разбавляют [состав] горячей водой и полощут им горло; [следует] также поить больного этим отваром. Выдержанный отвар полезнее, чем свежий.

Параграф четвертый. Короткий голос¹

Причиной короткости голоса является короткость дыхания. Следует понемногу удлинять дыхание, приучаясь его задерживать, а также постепенно упражняться, поднимаясь и спускаясь с возвышенности и с лестниц и задерживая [дыхание], так как это заставляет делать [глубокие] вдохи и мало-помалу удлиняет дыхание. [Полезно также] подолгу оставаться в горячей бане (228) и во всех местах, где нужно ускоренно дышать. И пусть больной [постоянно] задерживает дух и проделывает все [сказанное] и упражняется и ходит в баню, *а по выходе из бани ему следует пить вино², ибо вино самое питательное вещество для пневмы, и делать это также после еды, причем вино нужно часто пить одним духом. Сон [тоже] полезен для таких людей.

Параграф пятый. Сильный голос

Иногда он сипнет от причин, вызывающих хрипоту, которые ослабляют [мышцы гортани] и расширяют проходы, а иногда — от дол-Л Об гого крика; в этом [случае] лечить труднее. Бывает это иногда ||у людей, которые постоянно и подолгу дуют в дудки и в трубы, особенно потому, что дыхание у них прерывается и задерживается в легких, так что проходы расширяются.

Параграф шестой. Тонкий³ голос

Этот голос, противоположный нечистому, и причины здесь также противоположны [причинам нечистого голоса]; таковы долгое бдение, изнурение, пение, особенно после еды, утомительные упражнения и

[частые] опорожнения.

Лечение: дать голосу покой, постоянно делать умеренные упражнения, от которых полнеют, [принимать] уравновешенные кушанья, каждое утро ходить в баню, избегать [всего] вяжущего и сушащего, а также совокупления.

Параграф седьмой. Глухой, нечистый голос

Это голос, похожий на звук свинца¹, когда [куски свинца] ударяют друг об друга. Причиной здесь является влага, очень густая. От этого помогают физические упражнения, борьба, задерживание дыхания, сухое растирание льняными тряпками, посещение бани, а также употребление мягчительных и отрывающих кушаний вроде соленой рыбы и старого вина.

Параграф восьмой. Дрожащий голос

Тому, у кого такой голос, предписывается не кричать и не повышать голоса в течение месяца и [в это время], как можно меньше говорить, смеяться и двигаться, не подниматься и не спускаться бегом и не сердиться; ему следует по возможности держать руки опущенными и давать им покой. После этого² он должен [побольше] лежать на спине и стараться говорить, имея на груди тяжесть, например, свинец, которого кладут столько, сколько больной может выдержать. Лучшая пища для него — то, что укрепляет бока [грудной клетки], то есть мясо ног животных и пища, имеющая свойство склеивать и высушивать.

Qaynaqlar. Источнику

Əlihüseyn DAĞLI (HƏMİDOV)

«OZAN QARAVƏLİ» KİTABINDAN

Əlihüseyn Dağlının (1898-1981) «Ozan Qaravəli» adlı əlyazması AZƏRBAYCAN Respublikasının Milli Elmlər Akademiyası Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunda (J-1021/9974 şifrəsilə) qorunur.

XANƏNDƏ

Belə bir məşhur beyt musiqi aşınalarının dilində dolaşır:

**«Hey, hey» – deyə, xanəndələr etdikjə tərənə,
Bir vəjdü səfa hissi gəlir əhli-dilanə.**

Oxumağı ilə ürəkləri rıqqətə gətirən, vəjd, səfa hissləri yaradan xanəndələr musiqimizin yaşadığıdır.

Xanəndə həm də klassik musiqimizin nümayəndəsidir. Onunla yanaşı tarzən, kamançaçalan da məjlislərdə hörmətli, izzətli sayılırlar.

Digər musiqiçilərlə müqayisədə xanəndə bir qədər savadlı olubdur. O, şairləri təxəllüsləri ilə, qəzəli isə əruz vəzninin bəhrləri ilə öyrənmişdir. Müasirləri olan şairlərlə yaxından, hətta uzaqda olanlarla şəhər, kəndarası ünsiyyət saxlamışdır. Azəri xanəndəsində diqqəti xüsusi jəlb edən xitabçılıq-deklamatorluq istedadı vardır. O, kəlmələri aydın söyləmiş, gözəl səsi, ləfzi, baxışı ilə də sözlərin mənasını aydınlatmış, anlatmışdır. Xüsusən dəstgah oxunanda bir neçə tutaş qəzəli nuşədiji səliqə ilə deyəndə, kamallı, əhli-dana adamlar bu dəmlərdə xanəndənin dili ilə el gözəlinin gözəlliyini nümayiş etdirən Nizami, Füzuliləri göz önlərinə gətirmiş, vətənpərvərlik duyğularına bürünmüşlər.

Xanəndə gözəl səsə, geniş diapazona malik, aydın diksiyalı, dərin yaddaşlı, şeiriyəti nəzəri jəhətdən mükəmməl bilən, ruhu ritmə bağlı, virtuoz qaval çalmağı bajaran, muğamlarımızı ən xırda injəliklərinə qədər bilən, bütün reqistrlərdə özünü sərbəst hiss edən bir sənətkar olmalıdır. Bu keyfiyyətlərdən hər hansı biri olmadıqda xanəndənin sənətinə xələl gəlir. O, eyni zamanda nurlu üzü, xoş siması ilə, xoşxasiyyət cestləri ilə oxuduğu mətnə müvafiq dinləyijidə ovqat yaratmağı da bajarmalıdır.

Xanəndələri həm də nəjib əməl sahibləri və «nüsxəçi»lər kimi də tanıyırlar. Oxuyan vaxt xanəndənin dilindən çıxan seçmə qəzəllərin

mətnlərini öyrənmək istəyən hər bir kəs üçün onlar qabaqjadan üzünü çıxartdığı nüsxələri əhli-dana arasında paylamışlar.

Xanəndə həyatda mülayim adamlardan sayılıb, amma məjlisdə fəvqalədə ayıqlıq göstərmişdir. Təəjjübənə surətdə «şəddə» çıxanda aşıb-daşib, lakin bədənini rahat, sifətini sakit saxlamağı bacarmışdır.

Yüzliliklər boyu xanəndənin özünəməxsus nəzakəti, hərəkətlərindəki rəmzi məna formalaşmışdır. Həmişə diqqət mərkəzində olan, hətta kiçik hərəkətləri də nəzərdən qaçmayan xanəndələr iqiqat artıq ayıq olmuşlar. Onlar oxuduqları sözə, musiqiyə dürüst əməl etməklə yanaşı dinləyijilərin anlaya biləcəyi rəmləşmiş hərəkətlər etməklə yetkin xanəndə olduqlarını göstərmək istəmişlər.

Xanəndənin səsi, ləfzi-ləhzəsini bəzəyən lətafətli şakərləridir. Turalım «Çahargah» oxunur: «Bəstə-Nigar»ı başlayanda xanəndə köynəyinin hulquma yaxın bir düyməsini nəzakətlə açır. Bununla «yuxarı», zilə keçəcəyinə işarə verir, bundan məjlis xoşhal olur.

«Hisar»da elə bil xanəndənin bədəni juşə gəlir, altındakı kətıl yarım dırnaq irəliləyir, məjlis olur arəstə, heç kəs qımmıldanmayır, çinqırın çıxarmayır. Deyəsən, məjlisin yaraşığı, lap sərkərdəsi bu dəmlər xanəndə olurdu. «Mərhaba, əhsən» – sədaları xanəndəni alqışlayırdı.

«Müxalif»də xanəndə papağının meylini sol qulağı tərəfə verir, çünki, sağında qaval qərarlanır. «Qalib»də papaq gəlir durur xanəndənin iki qara qaşları üstə. Bu cest məjlisi xamuş edir.

«Mənsuriyyə»də xanəndənin beli dikəlir, sinəsi qalxırdı. Bu vaxt məjlis əhli onun hərəkətindən duyurdu ki, mətləb başa çatmaq üzrədir. Nağıldakı kimi, şahzadə «Mənsur» qalib gəlmiş, «Hisar» şəhərini qoşunu ilə əhatə etmiş, əsir düşmüş «Bəstə¹-Nigar»ı xilas edərək düşmən dərvazəsindən çıxarmağa müvəffəq olmuşdur.

Nigar asudəlikdədir. Xanəndə gözəl səsilə Nigar ilə Mənsurun şadlığını «Mənsuriyyə»də təsvir eləyir. Odur ki, xanəndə şəddi «Mənsuriyyə»də, jəh-jəhdədir, kətlini bir dırnaq da irəli verir. Mətləb qurtardı, məjlis xanəndədən razı qaldı.

Azəri xanəndələri əsasən üzünömürlü olmuş, piranəliyədək yaşamışlar. Onların uzun ömürlüyünə səbəb muğamlarımızın ürək döyüntüsünə müvafiq ritmi, təbii axar-baxarı, tər-təmiz müqəddəs ruhu vasitə və kömək olmuşdur. Həmçinin bu işdə xanəndələrin məjlislərdə ən əziz adam kimi qarşılınıb, ən ləziz yeməklərlə qonaq edilməsi də az rol oynamayıb.

Muğam ifaçıları namazlarını vaxtında qılmış, həm ruhlarının, həm də bədənlərinin durumuna həssas olmuşlar. Onlar bir qayda olaraq səliqəli geyinmiş, öz görünüşü ilə də diqqəti jəlb etmişlər. Geyimlərinə qızıl, ya gümüş təkbənd, saat, qaytan sapınka (sepoçka) əskik olmamışdır. Onlar əl-üzlərini, ayaqlarını həmişə təmiz saxlamışlar. Muğam ifaçıları məjlisə

¹ Бястя – burada голу баьлы демякдир, шям дя орта бойлу анламындадыр.

gələndə, neçə deyərlər üstündən ətir-gülab qoxusu gələrdi.

Xanəndəni heç vaxt üzü qırılmamış görmək olmazdı. Üzü təmiz tərəş edilsə də, uju burmalı bığ saxlayardı. Hündürlüyü 12 santimetri aşmayan qaragül dərisindən hazırlanmış papaq xanəndəyə xüsusi yaraşlıq verirdi. Özü-nü ədəblə aparar, məjlisdə hətta əsəbilik vəziyyəti yaransa belə, səmimi və mehriban səsilə, hazırjavablığı ilə aranı sakitləşdirməyi bacarırdı. O, dilinə əsla spirtli içki vurmazdı. «Quran» ayələrinə, peyğəmbər hədislərinə işarət olan arif şairlərin beytləri içkili ağızdan nə tövr çıxı bilərdi axı?! Muğam müqəddəs irs sayıldığından nəinki xanəndə, hətta onu müşaiyət edən tarzən və kamançaçı da uyuşdurucu maddələrdən istifadə etməyi günah saymışdır. Həm də məjlisə ədəb-ərkan aşılmalı olan musiqiçilər yolunu azaraq içkili olub, özünü-sözünü bilməsəydi, onları növbəti məjlislərə dəvət etməzdilər.

Qabiliyyətlə tikilmiş libasdandımı bu, ya nədəndir, xanəndə həmişə kürşad, şəstli görünürdü. Xanəndələrdə adət idi, çirt tənəkisi çəkərdilər. Onların çoxusunun qəlyanı gümüşbənd, tənəkə kisələri xiyatəli olardı. Xanəndələrlə söhbətlərdən məlum olurdu ki, onlar aji tənəkəki tüstüsünü sinələrinə çəkməyirlər. Tüstü damaq, dil və dilçəklərini şirəyə gətirir, o şirə də səsin yağlı qalmasına səbəb olardı.

Axır zamanlar xanəndələr qəlyandan keçiblər trubkaya, görünür bunda da bir sirr var. Həkimlər bunu daha yaxşı bilər. Söhbətin bu yeri maraqlıdır. Gərək xanəndə məjlisdə mütləq qəlyan çəksinmi? Əlbəttə yox, məjlisdə qəlyan doldurub, yandırır çəkməyi ustad xanəndə həmişə biədəblik bilibdir.

İçki olan məjlislərdə sazəndələr, daha doğrusu, xanəndələr içki içməzdilər, öz vəzifələrini qabiliyyətlə ifa edərdilər. Amma məşhur xanəndəmiz ustad Jabbar Qaryağdıoğlu bir şakər qəbul etmişdi. Böyük məjlislərdə xahiş edənlərin sözünü rədd etməyib, qan təzyiqini qaldırmaq üçün stəkandakı şirin çayına jəmi bir çay qaşığı konyak tökərdi, deyərdi:

**Çu Bu-Əli meyi nab, əgər xuri həkimanə,
Be həqqi, həqq vüjudət, be həqq şəvəd mülhəqq¹.**

Tərcüməsi:

**Çünki Əbu-Əli kimi meyi əgər içsən həkimanə,
Allaha and olsun ki, vüjudun qovuşar Allaha.**

Bir dəfə ondan rija edərlər ki, dediyinin mənasını söyləsin. O, gülər, deyər: «Nə işiniz var? Orada deyilirdi ki, içəndə Ömər Xəyyam deyən kimi yox, Əbu Əli Sina kimi, həkimanə için».

İrfan ədəbiyyatından xəbərdar olanlar bilir ki, şairlər içki məjlisini təsvir

¹ Ябу Яли ибн Синанын гязялиндян мятгя (сон) бейтдир. Ибн Синайя Бу (Ябу) - Яли дя дейибляр.

edərkən müxtəlif rəmzlərdən istifadə etmiş və bunu natural spirtli içki mənasında heç vaxt işlətməmişlər. «**Meykədə**» – mey içilən yer dedikdə, şairlər sufirlərin toplandığı təkkələri, hüjrələri, məşjidləri nəzərdə tutmuşlar. «**Mey**» dedikdə isə bir qayda olaraq Allaha qovuşmaq yolu, üsulu anlaşılmışdır. «**Piri-Muğan**» – qoja saqi, «**meyfuruş**» – şərab satan sözləri bir rəmzdür, Allaha qovuşmağın irfani yolunu bilən və onun müridlərinə açıqlayan şeyx mənasını daşıyır. Beləliklə, klassik şeirlərdə rast gəlinən, məjlislərdə xanəndələr tərəfindən oxunan qəzəllərdəki mey ilə bağlı fikirlərin heç biri şəraba aid deyil və keçmiş ustad müğənnilər dinin yasağına binaən içkini haram saymışlar.

Xanəndə və qaval

Qaval xanəndənin silahıdır, onsuz xanəndə midqarsız, dəyərsiz olur. Püxtələşmiş xanəndənin əlindəki qaval sənətinə aid olan qiymətli zinəti, bəzəyidir. Xanəndə və qaval birlikdə məjlisin təntənəsi, istiliyidir. Musiqi nöqteyi-nəzərinjə qaval xanəndə əlində ləngərdir. Qaval bir musiqi aləti kimi xanəndə əlində səs alan, səs verən, səs yayan qüvvəsinə malikdir, eyni dəmlərdə xanəndənin səs tərtibatını şirinləndirəndir. Zildə, şəddidə oxuyan zaman bəzən xanəndələrin sifətində (ağız, dodaq, çənə, göz, qaşlarda çatılmalar) əmələ gələn bədheybət mimikanı gizlətmək üçün üzə tutulur. Nüdrətən olan yaramazlığı yaşayır, qoruyur, məxfiləşdirir. Xanəndə sazəndələr arasında qabilsima, ustaddır. Qaval onun əlində vəjib musiqi alətidir.

Xanəndə qavalı qulağının dibində tutarkən öz səsindən ehtisaza gəlir, bu da ona əlavə təb, ilham gətirir, öz sənətinə və səsinə güvənə hissə yaradır və oxusunu daha məharətlə başa çatdırmaqda yardımçı olur.

Xanəndə sazəndələr dəstəsində qavalçalan vəzifəsini əlbəttə aparır, amma məharətini səs qabiliyyətilə daha dolğun bildirir. Belə olduqda, qaval xanəndə əlində məjlis qızışdırən rolunda olmayır, sazəndələr dəstəsində rədif-takt saxlayır.

Təzəhəvəs xanəndələr görürsən ki, qavalı virtuoz kimi atıb-tutur, çalır. Bununla da xanəndə sənətini qaval ilə gizlədir, daha doğrusu, rəvnəqdən salır. Qaval xanəndə üçün uşaq oyunjağı deyil.

Bizə çatan xəbərlərə görə, hələ 100-150 il bundan qabaq AZƏRBAYCAN torpağında, Tiflisdə sazəndələr dəstəsində qoşadumbul (qoşanağara) çalınmışdır. Bu o zamanlar olubdur ki, sazəndələr kətil üstə yox, yerdə, taxtda, döşək, nimdər üstə oturub çalırılmışlar. Onda qoşadumbulçu mərəkədə çox məharətlə şadiyanalıq göstərirmiş və xanəndənin qavalının taktını itirməyib gözləmişdir. Xanəndə oturub oxuyarkən səsinin imkanlarından daha geniş və injəliklə istifadə edə bilir. Kaş ki, indi bizim qabil xanəndələrimiz, sazəndələrimiz ata-babalarımızın bu ənənəsini bərpa edib

yaşada biləydilər...

Rəy

Mən bu yaddaşı yazanda müasir xanəndələrimiz Şövkət xanım Ələkbərova,¹ Xan Şuşinski,² Əlibaba Taustata (Tehran) və qeyriləri səviyyədə duran ustad xanəndələri nəzərdə tutmayıram. Bunlar bir ustad xanəndə kimi qavaldan istifadə etməyi bacarırlar. Onları biz müəllim sayırıq. Bu ustadların yeniyetmə xanəndələrə düzgün nümunə göstərərək kamal attestatı verməyə ixtiyarları olmalıdır.

Xalqımızın mədəni yüksəlişi muğamatı zəngin mərhələlərə apardığı zaman (axır on illər içərisində) dəstgahlarda əsl musiqiyə layiq olmayan halların şahidinə çevrilirik. Belə yaramazlıqlar nədən baş verib? – Nəzarətsizlikdən.

Dəstgahlar solo oxunduğu, çalındığı üçün hər kəsin ixtiyarı olur zəngülələri öz istedadına güvənib vursun. Musiqinin keçmişdə, tam nəzarətsiz dövründə İslam Abdullayev bir ləhzə ilə «Segah»a «yetim» ləqəbi qazandırmışdı. O ustad, öz sənətinin yüksək texnikasını işlətmışdi. İndi bəs? Naməlum səbəblərə rast gəlirik...

Muğamatı yüksək mərhələlərə çatdırmaq tədbirlərinin biri dəstgahları inilti, sarsıntı, ağlaşma ləhzələrindən xilas etməkdir. Lakin belə tədbirlə bərabər, muğamatın ona yaraşmamazlıq içində «müasir dəb» dolmasını görürük. Bunların bəzisindən söz açaq:

1. Çənbərəkəndli Dərviş Ağadadaş³ qəsidələrində insanın zinhara gəlməsini, lap təngdə qalmasını bu ləhzədə şiddətləndirirdi: «ə, əə, əh...». İndi xanəndələrimiz Dərviş Ağaddaşı yamsılamaqdan keçiblər lap şitini çıxarmağa, «ə, ə, əh...» sədasını hər misranın axırında xiridə verirlər.

2. Dialekt və şivələrdə «dənə», «həri», «hay», «hə», «hın» bir söz kimi işlədilməkdədir. Amma daha bunlar ədəbi dildə axı qərar tutmamışlar. Nədənsə bu sözləri dəstgah oxunanda eşidirik. Xanəndə «hın-hın» edəndə gözəl səsinin içində töşkimək-sinəgirlik xəstəliyini yada salır, bununla da musiqi xəttinə ləkə düşür, eybəcərlik nümunələri meydana çıxır.

3. «V» səsini dişlə dodaq arasında pərgahar xanəndələr (ələlxusus Qarabağda) çox yaxşı işlədirlər. «V» səsi öz yerində oxunanda xanəndəni şirinləndirir və bu ümumi səslər arasında ləziz yer tutur. Anjaq indiki xanəndələrin «viy» deyəndə bu ləzzəti qaçırdığını açıq-aşkar görmək olar.

4. Fonetika alimləri bir qayda olaraq belə hesab edir ki, hansı dildə sait

¹ Шювкят Фейзулла гызы Ялякбярова (1922-1993) – халг артисти.

² Исфяндийар Аслан оьлу Жаванширов (1901-1979) – халг артисти.

³ Чянбярякяндли Дярвиш Аьададаш – Аьададаш Сцряййа (1850-1900) Бакы шящяриндя добулуб, шаирляр мяжлиси – «Мяжмящш-щяра»нын катиби олмушду. 400-дян чох шеири Ялязмалар Институтунда мцщафизя олунур (Бах: Ж.Рямзи «Дейилян сюз йадизардыр», Бакы, 1981, сящ. 35-37; БЫІ нящри Бакы, 1987, сящ. 26-28).

səslər çoxdursa, o dilin musiqiliyi də bir o qədər artıqdır. AZƏRBAYCAN dilində doqquz sait (a, e, ə, i, ı, o, ö, u, ü), üç sonor (m, n, r) səs var. Bu on iki səs musiqi yaratmaq qabiliyyətinə malikdir. Musiqi jümləsinin sonunda elə sait səslər var ki, heç işlənmir və yaxud az istifadə olunur. Məsələn, «ı», «ö» və «o» kimi. «A», «ə», «e», «u», «ü», «ö» kimi səslər Azəri musiqisinin dövlət sandıqlarıdır, toxunulmaz fondur. «O», «y» səslərindən də geniş istifadə olunur. Amma daha eşitməmişik ki, istənilməyən yerdə də «o», «y» səslərinə keçsinlər. Əgər xanəndə sınaq zamanı «o», «y» ilə oxusaydı, ona ədəbsiz, mərəkə görməyən, savadsız deyərdilər.

Balaja qələt

Müğənni gərək oxuduğu qəzəl, təsnif, qoşmaları əzbərdən bilsin, bu bəs etməz, gərək nəzm üsullarının nəzəri əsasları ilə də tanış olsun. Nəzmdə olan vəznərdən, misraların təhlilindən, rəmzlərin şərhindən bəhs etməyə də xanəndənin hazırlığı və jəsəreti çatmalıdır. Başqa sözlə, o, musiqiçi olmaqla bərabər, həm də bir ədəbiyyatşünas alim qiyafəsində görünməlidir. Əgər özünün də şeir qoşmaq qabiliyyəti varsa, bu heç də bəd olmaz.

Yaradıcı xanəndədə bəstəkarlıq damarı olmasa o, özündən yeni boğazlar, injə, zərif səs artırmaları edə bilməz. Əgər xanəndə qeyri məmləkətə qastrola gedibse, orada ədəbiyyat, musiqi və ümumiyyətlə, Azəri sənətinin nəfisəsi barəsində bu və ya digər jəmiyyətlərdə, mətbuatda çıxış etməyə, veriləjək suallara bir xalq müvəkkili kimi cavab verməyə qadir olmalıdır.

50-60 il bundan qabaq, yəni kapitalizm, burcuaziya üsuli-idarəsi dövründə M.Füzulinin «Leyli və Məjnun» poeməsindən:

**«Ya Rəbb, bəlayi-eşq ilə qıl aşına məni,
Bir dəm bəlayi eşqdən etmə jüda məni»**

– beyti ilə başlayan qəzəl daha çox oxunurdu.

İndi bir müğənni bu qəzəli oxuyanda «ya rəbb» əvəzinə «ya irəb» deyir. Arif adamlar xanəndədə bu səhvi tez tuturlar, amma daha dərinə salıb, ona baş qoşmurlar.

Bizim bir xalq mahnımızda «rəhmin gəlsin, ay nənə» sözləri vardır. Bilməyirəm nədəndir, müğənnilər onu oxuyanda deyirlər: «İrəhmin gəlsin, ay nənə». Axı, biz 50-60 il bundan qabaqkı müğənnini eşitmirik. Bəs nə üçün indiki savadlı, mədəni müğənnimiz mahnının neçə deyərlər, duzlu kəlməsini düz deməyir? Buna anjaq belə cavab verməliyik: «Bizim müğənnilər oxuduqları mahnı mətninin mənasını dərinədən bilməlidirlər».

«Rəhmin gəlsin, ay nənə» mahnısı 1917-1918-ci illərdə Gəncədə çayçı dükanları, «Bazarbaşı», «Sərçəbazarı»nda yaranmışdır. Milli dələduz javanlar bu mahnını:

«Eşalon gəlir, yan verir,

Gənjeni nişan verir»

– sözləri ilə başlayırdı. O zaman oxunarkən «Qapıda duran oğlana rəhmin gəlsin, ay nənə» deyiblər. Daha «irəhmin gəlsin» deməyiblər, çünki ayıb olardı, axı, bir var ümumişlək ədəbi dil, bir də var məhəlli, dialekt, ləhje. Ümumi tələb budur ki, jəmiyyət içərisində məhəlləçiliyə varılaraq ədəbi dil normaları pozulmasın.

Müğənninin səs tərtibatından

Musiqidə səs tərtibatı elmi şəkildə, qayda-qanun üzrə qurulmuşdur. Belə əlamət musiqi alətləri möjübinjə mövqe tutur. Musiqi aləti ifa olunduqda «güli-batın», «güli-zahir» olur, jərəyan edir. Bəs müğənninin avaz üçün səsi harada tərtib olunur, hansı yollarla aşkara çıxır? İlk növbədə müğənni səs tərtibini düzgün qurmaqdan ötrü ona ən lazım olan keyfiyyətlər iti şüuru, dərin kamalı və gərgin zəhmətinin yüksək səviyyədə olmasıdır.

Müğənnidə nəfəs mənbəi və nəfəs keçirən əzalar tamamilən sağlam olmalıdır. Bundan başqa müğənninin sinə-qəfəsi əndazədə olmalıdır. Köhnə təbiblər risalələrində qeyd etmişlər ki, gur səs bədəndəki piydən gəlir. Bu fikirdə mübahisə zəmini var.

Azəri müğənnilərinin səs tərtibatından ötrü əsas mənbə ağ jiyərlərdir. Gərək nəfəs yolları, boğaz, burun, əng, kəllə, badamjıq vəziləri, hülqum öz normal ölçülərindən geri qalmasın. Əlbəttə bu böyük və əsas şərtidir. Onlardan biri olmasa, səsdə əskiklik yaranar, səs qüvvədən düşər, müvəqqəti olar. Biz bu halı erkəkləşmə dövrünə keçid zamanı oğlan uşaqlarında tez-tez müşahidə edirik.

İstedadı və güjlü səsi olan yeniyetmələri bu dövrdə xüsusi qayğı ilə qorumaq lazımdır. Uja və gərgin səslə oxumalarına valideyni və ustadı mane olmalıdır. Ola bilsin ki, uşağın öz səs imkanlarını, hünərini göstərməyə meyli, rəğbəti olsun. Anjaq yaddan çıxarmamalıyıq ki, bu hal müvəqqətidir və belə davam edərsə, səs tutular, yeniyetmənin o gözəl səsindən əsər-əlamət qalmaz.

Müğənninin səsində gərək məlahət olsun. İfaçı böyük ürək və güjlü iradə sahibdirsə, bu o zaman mümkündür. Kinli, bədxah, paxıl şəxslərdən böyük xanəndə çıxmaz. O, xalq artisti adını ala bilər, anjaq xalqın sənətkarı ola bilməz. Müğənninin fiziologiyası güjlü səs çıxarmağa qabildirsə də, lakin onun təbiətində mülayimlik olmazsa, ortalığa fərli müğənni kimi çıxı bilməz, səsi də tez bir zamanda zay olub gedər.

Ümumi qəbul olunmuş, püxtələnmiş, bişmiş səsdə cənglik, jırlıq, boğaz yolunda erkəkləşməlik-kobudluq olmamalıdır. Maneəsiz çıxıb, ürəklərə xoş gələn yaxşı səsə el arasında «yağlı» deyirlər. Bu el deyimi bir həqiqətdir. Mükəmməl səs sağlam bədəndən zahir olanda «yağlı», yəni yumşaq, sürüşkən, məlahətli çıxmalıdır. Münsüflər arasında əla səsə «kəllədən gələn,

saf avaz» adı verirlər. Bəzi müğənnilərin səsi gur olmasa da, təmiz, zərif, rahat, uyarlı-harmoniyalıdır – deyə, xoşagələndir. Misilsiz, seçmə səslər «Davudbəxş»¹ kimi qiymətləndirilmişdir. Belə səslərə malik müğənnilər istənilən vaxt bəm, orta və şəddə (zil) qalxıb-düşməyə qabiliyyətli və jürətli olurlar.

İrs qalmış «yar hey...»

Azərilərdə bu səpg, üslub xatirəsi silinməyən dövrlərdən qəbul olunmuşdur: ünsiyyətlərdə, yaxın münasibətlərdə sevgili öz yarına mürəjətini nəzakət, mərifət daxilində etmişdir. Belə hallarda rəftar üçün ən zərif yöndəmlər axtarılmışdır. Hər zaman ehtiyat edilmişdir ki, kobud sözə, qaba hərəkətə yol verilməsin. Bu məqamda dibaçəmə etdiyim qeydimi xatırladım. El sözləri toplamaq tərqi ilə Ələz² kəndində Şeyx Nəsir nəslindən olan mərhum Qara kişinin ikimərtəbəli evində qonaq olarkən Jeyran bibidən belə bir bayatı eşitdim:

**Xoruz xumar çağırar,
Gözün yumar çağırar.
Hərə öz istəklisin
Tumar-tumar çağırar.**

«Tumar-tumar» sözü elə yerindədir ki, heç olmayan kimi. Aşiq istəklisini haraylayanda belə, sanki səsi ilə onun adını da tumarlayır.

Sevgilisinə mürəjət edən aşiq səsini də nəzarətdə saxlamışdır ki, nəbadə səsində könülə xoş gəlməyən, izafə, hündür və ya alçaqlıq olsun, bunula da, xoş münasibət pozulsun.

Həyatda gördüyümüz belə münasibəti Azəri muğamatını ifa edən bəzi xanəndələri eşitdiyimiz halda, dediyim adabın ziddinə olan şəkərin şahidi oluruq. Yəni onlarda heç zəriflik nişanəsi olmayan «yar hey...»dən ibarət daha doğrusu, nəərə, ləhzə eşidirik.

Lazım gələn vaxtda kimisə çağırıb üzübəri etmək istədikdə bir haylamaq, bir də dəvət etmək üsulu vardır. «Yar hey...»i qeyzlə deyəndə daha yaman səslənir. Bu, elə haylardır ki, onun muğamata salınması qəbahətdir.

Bəs neyə olub ki, «yar hey» muğamata nəsb olubdur?

Keçəçi oğlu Məhəmməd¹, Jabbar Qaryadioğlu, Seyid Şuşinski, Ağabala Abdullayev², Məşədi Bilal (Pəltək), Şirzad Hüseynov³ dəxi AZƏRBAYCAN

¹ Давуд пейъямбярин эюзял сясиня ишарядир. О, «Зябур»у хцсуси тясиредижи сясля охумушду.

² Яляз – инзибати бюлэция эюря Хызы районуна аид олан бу кянд инди Сийязян рай-ону яразисиндядир.

¹ Мящяммяд Мящяди Хялил оьлу (1864-1940) – танынмыш ханяндя.

² Аьабала Абдуллайев – яслян Жянуubi Азярбайжанын Сяраб шыщяриндяндир. О, 1910-жу илдя Губадлынын Жяряли кяндиндя анадан олуб, 10 октябр 1976-жы илдя

ın adlı-sanlı xanəndələridirlər. Sonunjunu xüsusilə qeyd etmək istəyirəm.

AZƏRBAYCAN ın musiqi tarixində Ş.Hüseynov yeganə müğənnidir ki, həm Avropa, həm də Şərqi musiqi məktəblərini, ifaçılıq üslublarını dərinləndirən və injeliklərinə qədər mənimsəyə bilib və bunu sənətində açıq-aydın göstərməyə qadirdir. Hələ indiyədək ikinci bir opera müğənnisi yoxdur ki, həm Məjnun, həm də Koroğlu rollarını yüksək sənətkarlıqla ifa edə bilsin. Ü.Hajibəylinin bu iki, ilk və son opera əsərləri – «Leyli və Məjnun», «Koroğlu» bir-birindən kəskin fərqlənir. Əgər «Leyli və Məjnun» AZƏRBAYCAN milli musiqi folkloru bazasında kollac üsulu ilə yazılıbsa, «Koroğlu» Avropa opera sənətinin bütün səjiyyəvi jəhətlərini özündə əks etdirən dahiyənə əsər kimi ərsəyə gəlmişdir. Bu səbəbdən müğənninin sənəti, savadı, istedadı o səviyyədə yüksək olmalıdır ki, hər iki müxtəlif qütbün tələblərinə cavab verə bilsin. Ş.Hüseynov məhz belə bir dahi sənətkardır.

Məjlislərdə yüksək mövqedə duran xanəndələrin muğamat ifasına nöqtəbə-nöqtə fikir verənlər var. Belə adamların mülahizələrindən məlum olur ki, yuxarıda adlarını ehtiramla çəkdiyimiz xanəndələr javan, şux yaşlarında səsləri gur, ləfzləri qəşəng, üslubları səslərinə müvafiq ləziz, lətafətli olanda mürəjəət ləngəri «yar hey»i «yarəy» kimi oxuyublar. Ürəyə yayılan ləhzə kimi avazları ilə feyz veriblər. Lakin, göstərdiyim silkə mənsub olan xanəndələr qojalanda müşgülə düşür, onların səs sərçəşmələrinin mənbəyində qüvvə azalır. Dəxi hülqumlarında səs gəzdirmək, burunlarında «ğünnə» etmək iqtidarı tükənəndə «yar h(q)ey»ə keçmişlər. Bu, xanəndənin fəaliyyəti tarixində qavalın iradəyə tabe olmayan dövrü hesab edilir.

Təəssüf ki, javan xanəndə və müğənnilərimiz keçmiş xanəndələrin javanlıqlarında şuxluq ilə feyz verən, dimağları şadlandıran «yar ey»i yox, «yar hey»i qəbul etmişlər.

Фцзули шяшяриндя дцнйасыны дяйишиб.

³ Ширзад Абасяли оьлу Щцсейнов (1906-1971) – танынмыш опера мцьянниси, ямякдар артист.

Etnomusiqişünaslıq. Источниковедение

Г. Б. Шамилли

Кандидат искусствоведения

О ТЕРМИНЕ МУСИКИ

Предлагая вниманию читателей Рисале-и мусики («Трактат о мусики») Мирза-бея, написанный в начале XVII в. на территории Ирана, мы прежде попробуем пояснить сам термин мусики, который традиционно переводится на русский язык как «музыка», но в своей сущности не соответствует этому значению.

Чтобы приблизиться к тому смыслу термина мусики, какой он имел в средневековой музыкальной культуре ислама, мы обратимся к сочинению известного шейха, поэта Наджм ад-Дина Коукаби ал-Бухари (XV—XVI вв.), чье музыкальное наследие оказало большое влияние на музыкально-теоретическую мысль периода позднего средневековья. Это «Трактат о мусики», который был впервые опубликован на русском языке в виде сокращенного перевода некоторых глав и издан в 1967 г. в сборнике «Музыкальная эстетика Востока». Заметим, что вышеназванную единственную публикацию сочинения Коукаби вряд ли можно назвать сокращенным переводом, как указано в примечаниях этой книги. На самом деле это свободный пересказ шести из двенадцати глав трактата, лишенный всей религиозно-философской терминологии, посредством которой в Средние века разъяснялось сложное и неоднозначное понятие мусики¹. К примеру, из интересующей нас второй главы этого сочинения исчезли фундаментальные для суфийского ислама понятия «состояния» (ахвал), «постижение» (ма'рифат), «самосущность» (зат),

¹ В целом данная публикация отразила во всей полноте то состояние советской музыкальной медиэвистики в области изучения исламских музыкальных культур, при котором письменные памятники, порожденные геоцентрическим сознанием средневекового автора, изучались вне концепта единобожия (тоухид) и самой проблемы теодицеи. Беспощадное «изгнание» Бога из науки и его замена национальными и географическими атрибутами, на деле оборачивались изданием сокращенных, если не сказать извращенных, текстов и надругательством над литературными памятниками. Далее эти тексты становились той незыблемой основой, на которой выстраивалось толкование «восточной» музыки как сугубо материально-предметного явления. К сожалению, эта позиция и по сей день имеет место быть, ибо для многих исследователей «религиозное» в тексте средневекового трактата все еще продолжает оставаться «надстройкой к базису» чистого (!) музыкального смысла.

«субъект» (моу'зу) и другие термины, разъясняющие суть музыки и ее понимания средневековым автором.

Заметим, что пояснение и уточнение заимствованного у греков термина музыки было для мусульманских ученых столь важным делом, что вплоть до XVIII в. они уделяли этому специальную главу. Важно помнить, что этот термин имел различные интерпретации на протяжении всей истории музыкально-теоретической мысли ислама с VIII по XVI вв., что отчетливо прослеживается по этапным трактатам ал-Фараби, Ихван ас-Сафа, Сафи ад-Дина Урмави, Абд ал-Кадира Мараги и Наджм ад-Дина Коукаби.

К примеру, великий ученый и музыкант Абд ал-Кадир Мараги (XIV-XV вв.) начинает свой трактат «Джам ал-алхан» со слов: «Музики — слово греческое и означает оно мелос (алхан)», уточняя далее, что само слово лахи (ед. число от алхан. — Г. Ш.) арабского происхождения и, согласно словарям, значит «благозвучные тоны» (нагамат-е мулаим)². Такое определение музыки содержат практически все сочинения, написанные с VIII по XIX вв. в жанре «трактата», и оно оставалось неизменным на каждом этапе движения музыкально-философской мысли от ортодоксальной арабоязычной «науки о кругах» (илм-и адвар) к суфийской «науке о Духе». Но здесь следует сразу же оговориться: было бы более правильным переводить термин алхан на русский язык не просто как «мелодии», но как «мелос», что одновременно указывает на сущностный аспект этого явления. Важно знать, что за термином алхан, так же как и термином мелос не стоит какая-либо конкретная или же какие-то конкретные мелодические конструкции, на что, к примеру, указывают термины авазе, нагме, ранг, таране и др. Алхан—это мелос как «решительно все проявления горизонтальности» (акад. Б. Асафьев). Иначе говоря, это все звуковысотные проявления, репрезентирующие монодийное музыкальное мышление ислама и, в известной степени, противостоящие вертикальной оси европейской полифонии. Алхан (мелос), так же как и лахи (мелодия) как частное единичное проявление этого мелоса — это умозрительные абстрактные категории, необходимые музыкальной науке для проведения логических операций со звуком.

Данные операции были подобны тем, что проводит математическая наука с числом. Не случайно ортодоксальная «наука о музыке» {илм ал-музики), именуемая также «наукой о кругах» (илм ал-адвар), вплоть до XV в. рассматривала музыку как часть квадрима наряду с алгеброй, геометрией и астрономией. В этом также присутствует еще одна важная деталь. Одновременно с переводом греческого музыки на арабское алхан, мусульманская культура адаптировала не только само слово, но и его функциональное предназначение. Если музыки для античных уче-

² Ибн Гейби Мараги. Макасед ал-алхан. Тегран, 1957. С. 8.

ных всегда было «знанием» и «наукой», то в мусульманской культуре также связывалось с пространством Знания, но только знания рационального (илм), мистического (ма'рифат) и интуитивно-созерцательного (мушахиде), постигаемого вследствие божественного откровения. Вот почему всякие рассуждения о мусики в плоскости музыкальной практики {амал} всегда чреваты искажениями. Термин мусики, фигурирующий в средневековом жанре «трактата», никогда не означал музыку в ее обобщенном и общепринятом для нас понимании, что произошло в исламской культуре значительно позже, в новое и новейшее время, с наступлением эпохи модернизации³.

Ниже мы ознакомимся с суфийским толкованием термина мусики, характерным (что очень важно!) для жанра «трактата о мусики», а не поэтических или каких-либо иных сочинений. Перевод раздела второй главы из сочинения Коукаби осуществлен нами по факсимиле рукописи, приложенной к таджикской транслитерации текста, изданного в Душанбе в 1985 г. под редакцией А. Раджабова. Тематически вся глава делится на два раздела: в первом разъясняется термин мусики, а во втором — ее происхождение от Фисагорса (Пифагора). Мы намеренно оставили без внимания второй раздел главы, который требует особого рассмотрения и пространного комментария, и сосредоточились на первом.

Итак, Коукаби пишет:

«Стоянка вторая, [основанная] на разъяснении мусики и определении [оной] с точки зрения ее субъекта (моу'зу). Должно знать, что мусики— слово греческое и означает оно «мелос» (алхан). Таким образом, два термина являются наукой (илм), в которой они изучаются. Состояние музыкальных тонов (ахвал-и иагамат) [познается] с точки зрения терпимости (мулаим) и неприязни (монаферат), [возникающих] в сочетаниях одних [тонов] с другими. Состояние временных [растяжений] (ахвал-и азмине) этих тонов [познается] с точки зрения их укороченных {гаср} и длительных (тул) соотношений.

Относящееся к значению мусики бывает двух видов: [это] постижение мелоса (ма'рифат-е алхан), именуемое «учением о составлении»

³ В аспекте вышесказанного мы не можем согласиться с распространенным мнением, согласно которому греческий термин мусики—это «обобщенный термин „музыка“, который успешно заменялся арабскими терминами, имеющими более узкое наполнение, а именно «алахан» (вокальная мелодия), нагме (инструментальная мелодия) и т. д.». Из этого неверного посыла следует ряд других заключений — вывод об отсутствии термина мусики в содержании (!) тех трактатов, у которых в названии фигурируют заменяющие его арабские термины, а также причисление последних к «традиционно исламским трактатам о музыке», которые якобы «обходились без греческого термина, следовали не канонизированному на греческий манер типу высказывания», а «оказывались ближе к существовавшей музыкальной практике».287

(та'лим-е талиф) и постижение временных [отрезков звучания] {мари-фат-е азмине), которое по необходимости называется «наукой о ритме» (илм-и и'ка).

Субъектом (моу'зу) этого Знания (илм) являются мелос (алхан), который в связи с [наличием атрибутов] становится [субстанцией] от [передачи] состояний Его самосущности (зат), [познаваемой] с точки зрения терпимости и неприязни [между тонами] таким образом, как было упомянуто выше» (43)⁴.

Толкование Коукаби со всей очевидностью показывает смысловую неоднозначность мусики. Усилия его предшественников были направлены именно на изучение мелодии, или, правильнее, элементов мелодии. Для этого существовал разработанный операционный аппарат, посредством которого определялись музыкальные тоны (нагамат), интервалы (бу'д), составлялись тетрахорды и пентакорды (джинс), а также их сочетания (джам), именуемые метафорически интерпретируемым понятием «круг» (дайре)⁵.

В самом миропредставлении средневекового мусульманина линия (или отрезок) становилась совершенной (камил) и приобретала полноту (тамам) только в том случае, если замыкалась в круг с единой точкой начала и конца. Поэтому звукорядные схемы, а также метроритмические формулы (усул) изображались, точнее, выписывались в трактатах в геометрическом пространстве круга, а одним из определений музыкальной науки было «наука о кругах»⁶.

Размышления Коукаби в достаточной степени убеждают в том, что термин мусики в сущностном аспекте далеко не исчерпывался лишь одним значением. Глубинный смысл его выходил за рамки собственно музыкального понимания. На это указывает сопутствующая музыкальному дискурсу лексика. К примеру, выражение «относящееся к значе-

⁴ Ср. с соответствующим отрывком из «Музыкальной эстетики Востока». Глава II. (Об определении термина «музыка»). Термин «музыка» (мусики) по-гречески означает мелодию. Наука о музыке изучает музыкальные звуки с точки зрения их приятности и неприятности, а также временных соотношений между ними. Наука о музыке делится на две части: 1) наука о мелодии, называемая также учением о композиции (илм-и та'лиф); 2) наука о ритме (илм-и и'ка). Раздел тлиф изучает приятные музыкальные звуки, а и'ка—длительности между ними. Предметом музыкальной науки является алхан (мелодия). Она рассматривает музыкальные звуки с точки зрения консонансов и диссонансов. Творцом этой науки был Пифагор...».

⁵ Различались «квартовые», «квинтовые» и «октавные» круги.

⁶ Ср. с замечанием А. В. Смирнова относительно философской системы ал-Кирмани (X в.): «Отрезок, замкнутый в круг, — такова его формула совершенства. . Здесь начало и конец встречаются, не сливаясь, совпадают, не исчезая друг в друге, и отрезок, превратившись в круг, не перестает быть отрезком прямой. Этот образ применим к разным уровням бытия. Совершенство как завершенность и законченность (тамам), достигаемые благодаря замкнутой на себя иерархии,—таково его содержание».

нию мусики» передается словосочетанием «манави-е мусики», в котором слово манави, по толковым персидским словарям, — это «потаенность истины» (батин-и хакикат), что оправдывается последующими рассуждениями автора.

Так, относящееся к значению мусики—это два вида мистического постижения Бога (ма'рифат) — через постижение мелоса(ма'рифат-е алхан) и постижение временных отрезков звучания(ма'рифат-е азмине). В дискурсивном познании Бога, передаваемом на основе книжного опыта (та'лим), первый вид именуется учением о составлении (та'лим-е та'лиф), а второй — наукой ритма (илм-и и ка).

Однако усилий дискурсивного разума, исследующего мелодии в пределах музыкальных категорий та'лиф и и'ка, вовсе недостаточно для познания тех состояний Бытия, которые передаются в психо-эмоциональном строе мелодий, через состояния терпимости и неприязни, возникающие между тонами. Посредством дискурсивного знания (илм) можно произвести логико-математические операции с делением струны, определением тонов и их сочетаний в мелодии.

Но когда мелодия-вещь становится субстанцией, а «если состояние является допустимым [атрибутом вещи], то она становится субстанцией {джоухар}, ибо форма существования состояния в материи есть субстанция и местопребывание субстанции», то актуализируется мистическое постижение, органом которого является уже не разум, а сердце {дел}. Поэтому познать мелодию как субстанцию, а, точнее, духовную субстанцию (джоухар-и рухани) передающую состояния Самосущности (зат), возможно посредством внеопытного знания, возникающего вследствие «прозрения божественной тайны»⁷.

Именно таким образом складывается понимание мусики как области мистического знания, которое не является знанием о Бытии, «но знанием Бытия, или, Знанием, тождественным Бытию».

Наполненность мусики философемой мистического Знания-Бытия во многом объясняет специфику музыкального философствования в поздних трактатах⁸. Не случайно Коукаби рассуждает не о консонантных (мулаим) и диссонантных {мутанафер) сочетаниях музыкальных тонов, но о состояниях терпимости и неприязни, возникающих в результате этих сочетаний. Он мыслит не длительность (азмине) тонов, но состояния, возникающие от их укороченных и продолжительных соотноше-

⁷ Считается, что впервые мистическое познание (ма'рифат) было противопоставлено дискурсивному знанию (илм) египетским мистиком Зу-и-Нунном.

⁸ Подробнее об этом см. в последнем разделе данной работы.

ний. Суть его размышлений — состояния Бытия, передаваемые духовной субстанцией-мелодией⁹.

В этом контексте становится понятным, почему последователь Наджм ад-Дина — Мирза-бей в одной из глав своего трактата описал состояния типовых мелодий в той же мыслительной конструкции, в какой передано значение понятия «состояния» (ахвал) в словаре суфийских терминов «Мир'ат-и ушшак» («Зерцало влюбленных»): «Состояния {ахвал} — это качества Его истечения {файз} которые [начинаются] от высочайшего Источника, нисходят (форуд) в сердце (дел) Путника, но по причине скоротечности не закрепляются в нем, а если закрепляются (гарар), то истечения называют макамами»¹⁰. Спустя столетия Мирза-бей напишет; «Басте Исфахан—это [состояния музыкальных тонов], которые начинаются (бонйад) от исфахан, нисходят (форуд) и укрепляются (гарар) в доме (хане) сегах»¹¹. Выстраиваемая таким путем аналогия между онтологическим и феноменальным вовсе не случайна, ибо мелодия как «мыслимая „вещь" перестает существовать как атрибут окружавшего человека быта, а обращается в необходимую реалию Бытия».

Подобно тому, как состояния Бытия — это качества Самосущности, которые нисходят в мир в своей трехфазовой траектории, — онтологизируемый средневековым мастером (уstad) феноменальный мир звуков отмеряется в той же логико-процессуальной последовательности — "начало (бонйад), нисхождение {форуд} и закрепление (гарар)"¹². А образ сердца—вместилища души Совершенного Человека—вплетается в

⁹ «Теория состояния (хал) или состояний (ахвал) хорошо знакома телогической и суфийской мысли ислама. При всем различии в теологическом и мистическом понимании категории хал их связывает ярко выраженная онтологическая природа. Категория состояния разрешима только в пределах Бытия и в его отношении к Субстанции—таково было мнение сторонников этой теории в теологии ислама» 290

¹⁰ В мистической практике ислама «макамы» и «состояния» — это стадии на пути (тарик) духовного совершенства гностика (ариф), имеющего конечной целью умирание (фа'на) и пребывание (бака) в Едином. В теософии ислама теория «состояний» рассматривается в неразрывной связи с концептом Творения-Бога и Творения-Человека Совершенного, а также эманации (файзийат) божественной Самосущности.

¹¹ Не останавливаясь на типичной для персидской поэзии аналогии между образами сердца (дел) и дома (хане), приведем второй возможный вариант перевода данного текста: «Басте Исфахан — это [сочетания музыкальных тонов], которые начинаются от [тона] исфахан, понижаются (форуд) и завершаются (гарар) в ладке (хане) сегах». Данный перевод безусловно носит дидактический и рационалистический характер.

¹² Этой ментальной конструкцией, выработанной в сфере теософии, объясняется исключительно нисходящий характер движения типовых мелодий, из которых строятся жанровые образцы искусства макаmat (дастгах, чуба, шашмаком и т. д.).

ткань музыкального дискурса, становясь одной из ярчайших метафор Бытия¹³.

Осмысление мелодии (лахи) как духовной субстанции произошло гораздо ранее рассматриваемого времени: на вопрос «что есть материя мусики» ответили еще в X в. в «Трактате о мусики» Ихван ас-Сафа; «Материей всякого искусства, требующего ручного труда, являются природные тела, и все, что производится им, составляет телесные формы. Иначе обстоит дело с музыкой, материя которой целиком представляет духовные субстанции, а именно *души слушателей* (курсив мой. — Г. Ш.)»¹⁴. Ниже на страницах этого же трактата данная мысль находит свое развитие: «Хотя звуки и тона музыки просты и не содержат в себе букв алфавита, души питают к ним наибольшую склонность и больше всего к ним восприимчивы ввиду существующего между ними сходства. Ведь и души представляют собой простые, несложные духовные субстанции и точно так же обстоит дело с тонами, а подобные вещи испытывают друг к другу влечение».

Эта мысль сохранила свою актуальность для музыкального искусства эпохи Сефевидов уже хотя бы потому, что проговаривалась в индизнаковой форме в суфийско-дидактической музыкальной литературе в виде предания (равайат) о сотворении Адама — первого Совершенного Человека и наместника Бога на земле¹⁵. Сокращенный пересказ этой легенды гласит о том, что когда отсрочил сороковой день сорокадневного пребывания Адама между Йеменом и Таифом, то вошел в силу приказ Божий, согласно которому Дух (рух), переместившись в тело Адама, должен был упрочиться там, где божественная сущность и непорочность становятся душою. Однако тело Адама стало страшиться Духа и питать к нему отвращение. Тогда зов могущества Творца достиг ангела Джабраила (Гавриила), чтобы тот при помощи тонких уловок показал Духу путь к его вечному местопребыванию. И Джабраил по приказу Владыки миров проник в священное тело, сопровождая свое восхождение мелодией (авазе) Хазин¹⁶ и в макаме Раст приказал: «В

¹³ Об актуальности этой метафоры для искусства Ирана периода династии Каджаров можно судить по трактату о музыке «Бехчат ал-гулуб» («Красота сердец»), составленном в начале XVIII в. в Кашане. 291

¹⁴ Автор перевода Л. В. Сагадеев снабдил эти строки следующим комментарием: «Слово „материя“ употребляется здесь в относительном смысле: душа как пассивное начало выступает в качестве материи музыкального искусства как начала активного».

¹⁵ Весьма интересны в этом отношении «Рисале-и мусики» («Трактат о мусики») Амирхана — придворного музыканта шахиншаха Ирана Султана Хусейна Сефеви (1694—1722) и трактат «Бехчат ар-Рух» («Красота Духа») Абд ал-Момина Сафн ад-Дина ал-Джурджани (XVII в.) за именем которого, предположительно, нет реального исторического лица.

¹⁶ Эта мелодия по сей день исполняется в персидском аваз-дестгах Раст-Панджгах и в буквальном переводе значит «печальная».

Господина, в Человека!»). И дух, что есть духовная субстанция {джоухар-и рухани), приближенный этим чувственно-эмоциональным состоянием мелодии, также вошел в тело Адама и навсегда упрочился в нем.

Не раскрывая коннотативный план этой легенды и ее сокрытый смысл, скажем только, что образ Совершенного Человека, часто имплицитно выраженный в поздних трактатах о мусики, играет важную роль в понимании всей полифонии смыслов текста. Персонификация этого образа в именах Фисагорса (Пифагора), а также Адама, Исы (Иисуса), Сулеймана (Соломона), Дауда (Давида) и других пророков (хазрат), так же, как связанные с ними предания открывают богатейший мир мистического сознания на страницах рукописной книги¹⁷.

Так, обобщая сказанное, мы можем заключить, что термин мусики очерчивает пространство Знания (илм) или мистического Познания (ма'рифат), тогда как в области Деяния (амал) рассыпается на множество конкретных музыкальных понятий — авазе, нагме, аханг и др. Мусики — это духовная субстанция или душа, в которой как в зеркале отражаются состояния Бытия. Онтологическая окрашенность этого понятия, пожалуй, самое главное, о чем следует помнить при исследовании средневековой рукописной книги.

Рецензенты: кандидат филологических наук Ф.Гурбансой; кандидат искусствоведения, доцент А.Кулиев

¹⁷ Автором настоящей статьи готовится к публикации работа «Образ Совершенного Человека в традиционной музыке ислама».

MÜNDƏRİCAT

<i>Siyavuş KƏRİMİ.</i> Azərbaycan Milli Konservatoriyası və musiqi elmimizin yeni dərgisi	3
<i>Fəttah XALIQZADƏ.</i> Üzeyir Hacıbəyli və folklor musiqisi	6
<i>Səadət QARABAĞLI.</i> Üzeyir bəy Hacıbəyli təfsirində Azərbaycan muğamları.....	20
<i>Fazilə NƏBİYEVƏ.</i> Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan musiqisinə dair bəzi əlyazmaları	28
<i>Тутуханым ГУЛУЗАДЕ.</i> Ладовые основы произведений Узеира Гаджибейли.....	32
<i>Ульяяр АЛИЕВА.</i> Музыкальная культура «языческой» Кавказской Албании (IV в. до н.э. – IV в. н.э.)	37
<i>Cəmilə HƏSƏNOVA.</i> Azərbaycan musiqi elmində məqam nəzəriyyəsinin təşəkkülü və təkamülü məsələləri	47
<i>Afət NOVRUZOV.</i> Səid Rüstəmovun «Tar məktəbi»nə yeni bir baxış.....	59
<i>by Dr. Firudin GURBANSOY.</i> Azerbaijan Mugams And Celestial Music Treatment.....	63
<i>Fikrət ƏBDÜLQASIMOV.</i> Qurban Pirimov folklorçu kimi.....	67
<i>Vüqar CAMALZADƏ.</i> Azərbaycan mərasim mədəniyyətində qəhrəmanlıq musiqisi	70
<i>Elnarə DADAŞOVA.</i> Azərbaycan xalq rəqslərinin janr təsnifatı.....	74
<i>Minarə DADAŞOVA.</i> Obraz və təsəvvürlərin yaranmasında təxəyyülün mahiyyəti	85
<i>Mələykə HÜSEYNOVA.</i> Mir Cəlalin nəsrində təhkiyənin təşkili və psixologizm	92
<i>Teymur RZAYEV.</i> Islamaqədərki Azərbaycan heykəltaraşlığı	97

<i>Vüsalə QARAKIŞIYEVA</i> . Qara Qarayev yaradıcılığında bədii məzmun məsələləri.....	103
<i>Айсель БУНЯТ-ЗАДЕ</i> . Симфоническое творчество Хайяма Мирза-заде	107
<i>Arzu QULIYEVA</i> . Viktor Belyayevin həyat və yaradıcılıq yoluna bir nəzər	112
<i>Ağsəlim ABDULLAYEV</i> . Tar tədrisinin inkişafında Səid Rüstəmovun rolu	118
<i>Rafiq TAHMAZOV, Rishad TAHMAZOV</i> . New expressive-diagnostic method in oriental medicine.....	123
<i>Səadət ABDULLAYEVA</i> . Azərbaycan musiqi ifaçılığı təsviri sənətdə.....	127
<i>Abbasqulu NƏJƏFZADƏ</i> . Azərbaycan dastanlarında idiofonlu alətlər ...	139
<i>Zakir MIRZƏYEV</i> . Azərbaycan qarmonu	152
<i>Mahmud SƏLAH</i> . Qədim şaman qavali.....	155
<i>İlham NƏCƏFOV</i> . Klassik Şərq və Azərbaycan ədəbiyyatında ney aləti	159
<i>Səbuhi ƏLİYEV</i> . AZƏRBAYCAN xalq çalğı alətlərinin inkişaf yolu ...	167
<i>Təranə ƏLİYEVA</i> . Qanun alətinin işlənmə texnologiyası	172
<i>Yaqut ŞIXSEYİD</i> . Kamançanın Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinin inkişafında rolu.....	175
<i>Малук ГУЛИЙЇЕВ</i> . Sazəndə sənətinin instrumental təşəkkülü, inkişafı və spesifikasi	184
<i>Elçin HƏŞİMOV, Elnur ƏHMƏDOV</i> . Muğam üçlüyündə instrumental müşayiətin rolu	190

Mənsur İBRAHİMOV. Xanəndə Əlibaba Məmmədovun sənət ömrü	195
Nazim KAZIMOV. 110 il Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin xidmətində	200
Məcnun KƏRİM. Tarixi yaşadan unudulmuş musiqi alətləri	207
Ariz ABDULƏLYİEV. «Bakı – İslam mədəniyyətinin paytaxtı»: islam və musiqi	213
Firuz ƏLİYEV. Muğamlarımız haqqında bəzi qeydlər	219
Абуали Ибн Сина (Авиценна) из книги «Канон врачебной науки» «ГАНУН-ЯТ-ТЯБАБЯТ» китабындан “Голос”	225
Əlihüseyn DAĞLI (HƏMİDOV). «Ozan Qaravəli» kitabından.....	232
Г. Б. ШАМИЛЛИ. О термине мусигки	241

KONSERVATORİYA

ELMI NƏŞR

№ 1

yanvar-fevral

MÜƏLLİFLƏRİN NƏZƏRİNƏ!

Məqalə müəlliflərindən xahiş edirik ki, redaksiyaya material təqdim edərkən mətnlər *Times Roman AzLat* şrifti ilə yığılsın. Məqalədə ədəbiyyat siyahısı, iki dildə xülasə, iki rəy mütləq olmalıdır. Materiallar redaksiyaya həm kağızda, həm də elektron versiyada təqdim edilməlidir.

Məsul katib

Naşir: Rafiq Babayev
Texniki redaktor: Elvin Novruzov
Korrektor: Məsumə Hüseynova
Dizaynerlər: Ceyhun Əliyev, İradə Əhmədova

Yığılmağa verilmişdir: 28.12.2009;
Çapa imzalanmışdır: 06.01.2009
Tirac 300 nüsxə, sifariş № 22
«MBM» mətbəəsində çap olunmuşdur