

Malik QULİYEV

Əməkdar müəllim,

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

TAR TƏDRİSİNİN BƏZİ MƏSƏLƏLƏRİ

***Xülasə:** Məqalə Azərbaycan xalq musiqi aləti olan tara həsr olunmuşdur. Müəllif tədris prosesinə iki rəkursdan diqqət yetirir. Bir tərəfdən musiqi mədəniyyətinin inkişafı kontekstində şifahi ənənəli musiqi janrı, tar haqqında ümumi məlumat verilir. Digər tərəfdən, tarixi və təkamül inkişafı, tarın texniki və bədii imkanları, ansambl və orkestrlərin tərkibində tətbiqi xüsusiyyətləri öyrənilir.*

***Açar sözlər:** tar, muğam, evolusiya, ənənə, ansambl*

Tar xalqımızın ən çox sevdiyi, gözəl tembrə, geniş diapazonla malik qədim çalğı alətlərindən biridir. Xalqımızın çoxəsrlik tarixini, onun ayrı-ayrı səhifələrini bizə bu alətinsehrli səsi daha dolğun xatırladır. Tar ifaçılığının tədrisi prosesində muğam janrlarının – muğam-dəstgahlarının, zərbi muğamların, rənglərin və təsniflərin instrumental ifaçılıqda öz əksini tapmış təfsir xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi vacibdir. Bu da tədrisin tələblərindən irəli gələn və milli musiqiçi kadrların hazırlığında mühüm əhəmiyyətə malik bir məsələdir. Xanəndə və sazəndələrin tədris repertuarının əsasını təşkil edən muğamların, zərbi muğamların, rəng və təsniflərin düzgün mənimsənilməsi üçün zəruri olan musiqi məzmununun və ifaçılıq məziyyətlərinin təhlili dərslərində öz əksini tapır.

Məlumdur ki, XIX əsrdə tar çalğı sənətini yüksək zirvəyə qaldıran, muğam ifaçılığını yeni ifadə vasitələri ilə daha da zənginləşdirən məşhur tarzən Mirzə Sadiq Əsədov olmuşdur. XIX əsrdə Mirzə Sadiq Əsədovun apardığı uğurlu islahatlar sayəsində tar ifaçılığında yeni istiqamətlər yaranmışdır. Özündən sonra gələn ifaçılar üçün Mirzə Sadiqın sənətkarlıq təcrübəsi əsl məktəb rolunu oynamışdır. Məhz XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində tarzənlər bu ölməz sənətkarın ifaçılıq ənənələrindən bəhrələnərək inkişaf etmişlər.

Tanınmış pedaqoq-tarzən Kamil Əhmədov Sadiq Əsədovlundan söz açır: “Tarda rekonstruksiya apararı, simlərinin sayını beşdən on birə çatdırarı və onu diz üstədən qaldırıb sinəyə, ürəklə göz-gözə, nəfəs-nəfəsə qoyarı Sadiqçana bütün sənətimiz, sənətsevərlərimiz minnətdardır. Təbiidir ki, əgər muğamlarımızın çalğısına hissələr, duyğular hopmasaydı, onlar bu qədər şirin, canlı olmazdı” [1, s.10].

Azərbaycan tarının tədqiqatçısı, professor V.Əbdulqasımov qeyd edir ki, Mirzə Sadiq Əsədovlu ilk dəfə tarın çanaqlarında dəyişiklik etmişdir: “M.S.Əsədovlu tarın çanaqlarını nisbətən dərin qazımaqla onun çəkisini azaltmış, üzünün diametrini xeyli genişləndirmiş və o, oval formalı olmuşdur. Bu kimi dəyişiklik tarda iki keyfiyyəti üzə çıxarmışdır. Birincisi, yeni tarın fiziki-akustik səslənməsi güclənmişdir. İkincisi, əvvəllər böyük çanağın baş tərəfinin maili olması (100 mm) imkan vermirdi ki, tar

sinədə çalınmış, yeni tərda isə bu maillik aradan qaldırılmış və o, sinədə çalınmağa uyğunlaşdırılmışdır. Nəticədə tərda ifaçılıq texnikasının imkanları genişləndirilmişdir” [2, s. 23-24].

Hər iki mənbədə (1, s. 10; 2, s. 23-24) Sadıqcanın ilk dəfə tarı sinəyə qaldırması bildirilir. Lakin bir sıra qədim miniatür rəsmlərdə (Kəmaləddin Behradın “Həft behişt”, Əbu Qasım Təbrizinin “Tar çalan qız” əsərləri) tarın sinədə çalındığını müşahidə edirik (3, s. 124).

Mirzə Sadıq Əsədovunun rekonstruksiyasından əvvəl tar əsasən müşayiətçi alət kimi istifadə olunurdu. Rekonstruksiyadan sonra isə tərda muğamları solo çalmağa başlayırlar. Beləliklə, tar alətinin rekonstruksiyası sayəsində qədim zamanlardan əsasən muğam-dəstgahlarla yanaşı, dəstgahın yığcamlaşdırılmış, özünəməxsus orijinal solo instrumental variantları da əmələ gəlir. Sonra bu ənənə geniş şəkildə davam etdirilir. Hal-hazırda konsertlərdə, radio və telekanallarda muğamların instrumental ifasına böyük yer verilir.

XIX əsrdə Mirzə Sadıq Əsədovlu tərəfindən tar rekonstruksiya edildikdən sonra bu alət şöhrətlənir, öz bədii və texniki keyfiyyətləri ilə seçilir. Bunun nəticəsində alətin səsi bir çox xarici ölkələrdən gəlir. Bu təqdirəlayiq işdə görkəmli tarzənlərdən Qurban Pirimovun, Məşədi Cəmil Əmirovun, Mansur Mansurovun, Əhməd Bakıxanovun, Bəhram Mansurovun, Hacı Məmmədovun, Əhsən Dadaşovun, Əliağa Quliyevin, Həbib Bayramovun, Kamil Əhmədovun, Əhsən Dadaşovun, Ramiz Quliyevin, Sərvər İbrahimovun, Adil Bağirovun, Vamiq Məmmədovun, Ağasəlim Abdullayevin, Həmid Vəkilovun, Firuz Əliyevin, Möhlət Müslimovun və b. rolu böyükdür.

Mirzə Sadıq ixtiraçı novator, görkəmli tarzən olduğu kimi, həm də Şuşada tar ifaçılığı üzrə məktəb yaratmışdır. Məşədi Zeynal, Malibəyli Həmid, Məşədi Cəmil Əmirov, Şirin Axundov, Qurban Pirimov və bir çox başqa tarzənlər Sadıq Əsədovlu məktəbinin yetişdirmələridirlər. Mirzə Sadıqdan sonra görkəmli tarzən-pedaqoqlar Mirzə Mansur Mansurov, Əhməd Bakıxanov da tarın quruluşunda bəzi dəyişikliklər etmişlər.

Tar ifaçılığı sənətinin tədrisi – görkəmli tarzənlərin ifaçılıq ənənələri, musiqi təhsili sistemində tar ifaçılığı ilə bağlı məktəblərin inkişaf etdirilməsi məsələlərinin araşdırılması vacib problemlərdəndir.

Dahi Azərbaycan bəstəkarı və musiqişünası Ü.Hacıbəylinin məqalələrində Azərbaycan xalq çalğı alətlərini xarakterizə edərək, onların sırasında tar alətini birinci yerdə görməsi əlamətdardır. Ü.Hacıbəyli tarın not sisteminin yaradılması, çalğı üsullarının təkmilləşdirilməsi, bu alətin simfonik orkestrin tərkibinə daxil edilməsi uğrunda məqsədyönlü olaraq çalışmış və buna nail olmuşdur. Onun məqalələrində müxtəlif səsyüksəyliyinə və pərdələrə uyğun akustikaya əsasən tarın kökü, səs düzümü nəzəri cəhətdən əsaslandırılmışdır.

Tarın təkmilləşdirilməsi məsələləri həmişə Ü.Hacıbəylinin və onun müasirlərinin diqqət mərkəzində olmuşdur. Ü.Hacıbəyli tar üçün notların metso-soprano açarında yazılmasını təklif etmişdi. Milli musiqi alətlərinə not sisteminin tətbiqi və xalq çalğı alətləri orkestrinin yaradılmasında Ü.Hacıbəylinin ən yaxın köməkçisi olmuş görkəmli bəstəkar və dirijor S.Rüstəmovun “Tar məktəbi” (B.,

1938) dərslisi alətin tədrisi prosesində qiymətli vəsait olub, bu gün də istifadə edilir.

XX əsrdə tar həm solo, həm də müşayiətçi musiqi aləti kimi işlənir. Onun səs düzümü iki yarım oktava daxilindədir. Məlum olduğu kimi, tar (in H köklü) transpozisiyalı alətdir. Fortepianodan yarım ton aşağı səslənir. Tarın diapazonu kiçik oktavanın c səsinə II oktavanın g və ya a səsinə qədərdir.

Tar ifaçılığında bir neçə məlum mizrablar işlənir. Bunlardan biri “rux mizrab”, yəni tremolodur. “Santur mizrab” isə tremolodan zəif, mizrabın uzunmüddətli alt-üst hərəkətindən alınır. “Tərs mizrab” zamanı muğamın nəfəslərini vurğu ilə çalmaqla lazımdır. Lakin elə nəfəslər olur ki, onları xüsusi müzzətlə çalmaqla musiqiyə məlahət verilir. Buna tarzənlər “hal mizrab” deyirlər. Tarzənlər həmçinin, “Çahar mizrab”, “Əlif mizrab”, “Qoşa mizrab”, “Mizrabi gülriz”, “Mizrabi zirəfkən”, “Zəngi şütür” və s. ştrixlərdən istifadə etməklə muğamları rəvnəqləndirirlər. Bundan əlavə, müvafiq “barmaqlar” – “lal barmaq”, “sürüşdürmə barmaq” (qlissando), “dartma sim” (vibrasiya) priyomlarından, trel və mordent kimi bəzək işarələrindən istifadə etmək də mühüm vasitələrdir. Tarzən alt və üst mizrab işlətmələrindən, tremolo texnikasından, simlərdə akkordlardan (əlif mizrab) yerli-yerində istifadə etməklə muğamın mahiyyətini zənginləşdirir.

Əlbəttə, muğam ifaçılığı üçün tarzən gərək güclü barmaq və mizrab texnikasına malik olsun. Bundan əlavə ifa zamanı mizrab hərəkəti ilə barmaqların pərdələr üzərində gəzişməsində tam uyğunluğun olması vacibdir. Tarzən gərək muğamın hər şöbəsini iri kadanslarla, uzun fermato ilə, təzadlı nüanslarla ayıra bilsin. Bütün bunlar muğamların bədii şəkildə təfsiri üçün lazımlı vasitələrdir. Beləliklə, ifaçı nə qədər istedadlıdırsa, onun muğama əlavə etdiyi musiqi ifadələri də bir o qədər zəngin və təsirli olur.

Hər bir tarzən solo ifa zamanı istənilən muğamın hissi-emosional xarakterini, bədii-estetik dəyərini dinləyici qarşısında “aça” bilməlidir. “Rast”ı “Bayatı-Şiraz”dan, “Şüştər”i “Segah”dan seçdirməlidir. K.Əhmədov tədrisdə 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, tempə bağlı məsələlər izah olunmalıdır. Əgər “Bayatı-Şiraz”ın “Çahargah”ın “Bərdaşt”ı, habelə müvafiq olaraq, “Bayatı-İsfahan”, “Hisar” şöbələri ara verilmədən 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” [1, s. 27]. Tarzən K.Əhmədovun tövsiyələrinin əhəmiyyəti böyükdür. Bu tövsiyələr həmçinin, bizim müasir ifaçılarımız üçün də vacib və lazımlıdır.

Şifahi ənənəli professional musiqimizin ən yüksək inkişaflı janrı olan muğam dəstgahlarının təfsirində sazəndə dəstəsinin rolu müəyyənleşir. Yuxarıda göstərdiyimiz ifaçılıq məziyyətləri öz yüksək səviyyəliyi ilə diqqəti cəlb edir. Bu janrın təkamülündə və inkişafında mühüm əhəmiyyətə malik olur. Əlbəttə, bu işdə sazəndələrin yüksək peşəkarlığının, ifaçılıq cəhətdən virtuozluğunun, ifadə vasitələri

cəhətdən tapıntılarının da böyük əhəmiyyəti var. Onların improvizə ustalığı sayəsində muğam dəstgahları, eləcə də zərbi-muğamlar belə yüksək səviyyə əldə etmişdir.

Sonrakı şöbələrdə sazəndələrin partiyasında müxtəlif növ polifonik üsulların tətbiqini müşahidə etmək olar. Məsələn, “Vilayəti” şöbəsində səslərin əks hərəkəti nəticəsində təzadlı ikisəsliklik, sekvensiya xarakterli 5, 8, 12 səsdən ibarət passajların ardıcılığı, “Xocəstə”də tar və kamançanın imitasiyası ilə başlanan kanon, “Xavəran”da zəngin passaj və melizmlərin tətbiqi bu qəbıldəndir. “Əraq” şöbəsində tar və kamançanın partiyasında rəngarəng kanonik imitasiyasından, ikili notlardan, repetisiyalardan, qammavari passajlardan geniş istifadə olunur. “Pəncgah”da sazəndələrin ifasında maraqlı polifonik faktura, yəni kanon əsasında tar və kamança partiyalarında təqlid özünü göstərir, “Rak”da vokal partiyada müxtəlif ritmik fiqurlardan, vokal passajlardan, sazəndələrin partiyasında isə burdon səslərdən istifadəni görürük.

Dəstgahların ifa prosesində “yarış” formalarına da müraciət olunur. Tar və kamança arasında belə “yarış-gəzişmələr” əsasən ifa olunan dəstgahın kulminasiya şöbələrində icra edilir. Bu zaman xüsusilə tar alətində kök və zəng simlərin rolu üzə çıxır. Başqa “yarış” forması isə xanəndə və sazəndələr arasında baş verir. Bu, bir növ aşiq musiqisində olan kimi “dəyişmə” xarakteri daşıyır. Belə ki, xanəndə müəyyən bir şöbənin melodik və ritmik cəhətdən mürəkkəb bir musiqi cümləsini oxuyur. Həmin cümləni tar və kamança çalan öz texniki imkanları daxilində daha inkişafli bir tərzdə, virtioz şəkildə təfsir edir və bu üsul bir neçə musiqi cümləsində davam olunur. Bundan başqa, muğam çalarkən sazəndələr “lal barmaq”, “rux mizrab”, “sürüşdürmə barmaq”, “dartma sim”, “tərs mizrab” və ani pauzalardan – “vergüllərdən”, məntiqi-emosional pauzalardan – “nöqtələrdən” də bacarıqla istifadə edirlər. Bütün bunlar muğamın təfsirində mühüm əhəmiyyət kəsb etməklə yanaşı, ümumilikdə dəstgahın ifadə vasitələrini zənginləşdirir, forma cəhətdən isə onu inkişaf etdirir və təkmilləşdirir.

Tar həm şifahi ənənəli musiqidə, həm də bəstəkar yaradıcılığında solo və ansambl aləti kimi istifadə olunur. Şifahi ənənəli peşəkar musiqidə tar ifaçılığı şifahi ənənələrə əsaslanırsa, bəstəkar yaradıcılığında tar not yazı sistemində salınmışdır.

Beləliklə, artıq XX əsrin başlanğıcında tar ifaçılıq sənətində iki ənənəvi ifa tərzinin kök saldığını qeyd edə bilərik ki, bu da şifahi ənənəli peşəkar musiqidə solo və ansambl muğam ifaçılığı ilə bağlıdır. Bu iki ənənəvi ifa tərzini saxlanılmaqla yanaşı, onlar XX əsrdə tar ifaçılığında yeni sahələrin meydana gəlməsinə də təkan vermişdir.

Müasir dövrdə tar ifaçılığı sənətinin əsas istiqamətləri bir-birilə qarşılıqlı təsir şəraitində inkişaf etdirilir. Bu qarşılıqlı təsir tar alətinin tədrisində də öz əksini tapır. Milli musiqi təhsili sistemində xalq çalğı alətləri ifaçılığının tədrisində bütün alətlərə diqqət yetirilir, hər bir alətin özünəməxsus tədris metodikası və repertuarı üçün xüsusi not ədəbiyyatı işlənilib hazırlanmışdır. Bununla yanaşı, tədrisin tələblərindən irəli gələrək, tar və kamança alətlərinə daha geniş yer verilir ki, bu da həmin alətlərin musiqi həyatında, muğam sənətində, bəstəkar yaradıcılığında mühüm əhəmiyyət kəsb etməsi ilə bağlıdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Qismət (Babayev Q.Q). Tarzən Kamil Əhmədov. B.: İşıq, 1981, 24 s.
2. Əbdülqasimov V.Ə. Azərbaycan tarı. B.: İşıq, 1989, 96 s.
3. Nəcəfzadə A.İ. Etnoorqanoloqiya. Dərslik. B.: Ecoprint, 304 s.

Малик КУЛИЕВ

Заслуженный педагог,

Докторфилософии по искусствоведению, профессор

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА НА ТАРЕ

Резюме: *Статья посвящена изучению азербайджанского народного музыкального инструмента тар. Автор рассматривает учебный процесс в двух ракурсах. С одной стороны, в контексте развития музыкальной культуры, жанров музыки устной традиции, даются обобщенные сведения о таре. С другой стороны, изучены история и эволюция развития, технические и художественно-выразительные возможности тара, особенности применения в составе ансамблей и оркестров.*

Ключевые слова: *тар, мугам, эволюция, традиции, ансамбль*

Malik GULIYEV

Honored teacher,

PhD of arts, professor

SOME ASPECTS OF THE EDUCATIONAL PROCESS ON THE TAR

Summary: *The article is devoted to studying the Azerbaijan national musical instrument tar. The author considers the educational process in two foreshortenings. On the one side, the development of musical culture, genres of music of oral tradition, the generalized data about tar are given in a context. On the other side, researches where the history and evolution of development, technical and art-expressive opportunities of tar, its versions, feature of application in structure of ensembles and orchestras.*

Key words: *tar, mugham, evolution, traditions, ensembles*

Rəyçilər: *sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Rafiq Musazadə*