

Vəfa XANBƏYOVA

AMK-nın müəllimi

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

E-mail: vafa_musician@mail.ru

AZƏRBAYCANDA ŞƏBEH TAMAŞALARI VƏ İLK MİLLİ OPERA

Xülasə: Məqalədə Azərbaycan şəbeh tamaşalarının tarixinə, xüsusiyyətlərinə nəzər salınır. Burada “Leyli və Məcnun” operasında şəbeh prinsiplərinin təcəssümündən, orada olan ağı və mərsiyələrdən söhbət açılır. Məqalədə şəbeh tamaşalarının tarixini, prinsiplərini əks etdirən bəzi mənbələrdən istifadə olunmuşdur. Əldə olunan nəticələr müşahidə və müqayisə yolu ilə aparılmışdır. Belə qənaətə gəlinir ki, bu operanın fenomenini dərk etmək üçün şəbehlərin qədim tarixinə nəzər salınmalıdır.

Açar sözlər: “Leyli və Məcnun” operası, şəbeh tamaşaları, ağı, mərsiyə, əzadarlıq, Ü.Hacıbəyli, təziyəxan, naqqalı, pərdəhdarlar, təsnif, xanəndələr

Şəbeh tamaşaları milli teatrın, o cümlədən ilk milli operaların yaranmasına böyük təsir göstərmişdir. Azərbaycanın görkəmli ziyalıları, Avropa və rus mədəniyyətinə yaxşı bələd olan Ə.Haqqverdiyev, Ü.Hacıbəyli qədim Şəbeh teatrının da qüdrətli ənənələrini çox gözəl dərk etmişlər. Onlar hesab edirdilər ki, Azərbaycan teatri Avropanı yamsılamaqla yox, məhz öz ənənələrimizə söykənərək inkişaf etməlidir.

İlk dəfə “1887-ci ildə Ə.Haqqverdiyev Şuşada milli mədəniyyətimiz üçün tarixi və önəmli, qiymətəgəlməz bir eksperiment aparmaqla, xalqımız arasında vaxtilə şöhrət tapıb sevilən Şəbeh teatrının məzmununu dini tarixi faciələrindən ayırıb, “Leyli və Məcnun” kimi məhəbbət dastanı və buna bənzər romantik-lirik əsərləri səhnələşdirmək məqsədi güdmüşdü” [13]. Sonradan 1907-ci ildə Ü.Hacıbəyli tam dramaturgiyaya malik olan və inkişafı kompozisiya ilə seçilən “Leyli və Məcnun” musiqi dramını ərsəyə gətirmişdir. İlk milli opera sayılan “Leyli və Məcnun” bu günədək xalq arasında ən populyar əsərlərdən biridir. Ü.Hacıbəyli burada muğamları, mərsiyələri, ağıları (və ya nə vaxtsa ağı olan indi isə xalq mahnıları kimi tanınan) və s. nümunələri istifadə edərək onları qoruyub saxlamaq üçün yeni forma tapmış, xalqa onu çatdırmış, onların itməməsinə çalışmışdır. Məlumdur ki, Şəbeh əsl mərsiyəxanlıq ənənəsi kimi bugünkü realıqda yoxdur. Lakin “Leyli və Məcnun” operasını seyr edərkən bu ənənələrin nə vaxtsa olduğunun mahiyyətinə varırıq və eyni zamanda məhz bu operada cəmləşməsinə dərk edərək ona xalqın varidatı kimi baxırıq.

“Leyli və Məcnun” operasında şəbeh tamaşalarının prinsipləri öz təcəssümünü tapmış, muğam, ağı (və ya nə vaxtsa ağı olan indi isə xalq mahnıları kimi tanınan nümunələrdən) və mərsiyələrdən istifadə edilmişdir. Şəbeh barədə məlumatlara bir sıra məqalələrdə rast gəlirik. Bunlardan Ü.Hacıbəylinin “Seçilmiş əsərləri” [3], Elçin Muxtar Elxanın “Şəbeh epik teatrımız” məqaləsi [13], H.Sarabskinin “Köhnə Bakı”

[7], Y.V.Çəmənzəminlinin “Şəbihgərdanlıq” [2], T.A.Putensevanın “Тысяча и одна ночь арабского театра” [11], Alizadeh Farideh və Hashim Mohd Nasirinin “Ta'ziyeh-influenced Theate” [9], Peter Chelkowski “Time Out of Memory: Ta'ziyeh, the Total Drama” [15], Ə.Babayevanın “Muğam və İslam dini mərasim sisteminin terminoloji əlaqələri” [12] və s. araşdırmalarını göstərmək olar.

Qeyd edək ki, “Leyli və Məcnun” operasının fenomenini dərk etmək üçün şəbehlərin qədim tarixinə müraciət etmək lazımdır. Bakıda son şəbeh tamaşası 1920-ci ildə oynanılmışdır. Sovet hökuməti bu ənənədə dini fanatizmlə bağlılığı əsas tutaraq, şəbeh təziyələrinin keçirilməsinə təcridən yasaq qoymuşdur. 1938-ci ildə Azərbaycan mədəni mühitinin görkəmli nümayəndəsi, aktyor və sənətsüнас H.Sarabski “Köhnə Bakı” əsərində yazırdı: “Məhərrəm ayının 1-dən 10-na qədər təkyələrdə və məscidlərdə gecələr saat 11-ə kimi cavan uşaqlar sıra ilə oturub avaz ilə mərsiyə deyib sinə vurardılar. Bir qədər keçəndən sonra... ayaq üstə dayanıb cuşi mərsiyə deyərldilər və sinə vurardılar. Sonra təkyənin və ya məscidin yerinin xalça-palazlarını yığardılar. Camaat da dörd ətrafda oturardı, şəbeh göstərərldilər... Bu cür şəbehlər keçmişdə Bakıda çox olardı. Belə ki, bir gecə Əliəkbər şəbehi, o biri gecə Qasim şəbehi, sonra müxtəlif şəbehlər göstərərldilər. Məhərrəmin onuncu günü 50-60 nəfər adam əyinlərinə qara paltar geyər, əllərinə yanar şam alıb məhəllə məscidlərinə şami-qəribana gərdərldilər...” [7, s. 11].

Y.V.Çəmənzəminli öz yazılarında şəbehlərin milli xalq teatrı, el-oba tamaşası olduğunu vurğulayıb və bu ənənələrə arxalanmağı gözəl sayıb. O, yazmışdır: “Şəbeh-gərdanlıq (yəni şəbeh çıxarma) Orta əsr Avropa misteriyası kimi tam mənası ilə bir xalq teatrı, xalq tamaşasıdır” [2, s. 9].

Maraqlıdır ki, Təziyə Şəbehinin tarixini, onun prinsiplərini bir çox xarici və rus sovet tədqiqatçıları araşdırmışdır. Belə ki, T.Putinseva “Ərəb teatırının min bir gecəsi” kitabında bu məsələ ilə bağlı maraqlı fikirlər söyləyir: “Təziyə misteriyası İslam dünyasının ən qədim və möhtəşəm bir teatrı olmuşdur. Bəziləri onu antik yunan faciələrilə müqayisə edir, digərləri onun tamaşalarına zərdüştlüyün təcəssümü tək baxır. Sonralar bu teatr müsəlman ərəblər tərəfindən dağıdılıb, tam başqa məzmun və şəkil-də yenidən həyata qaytarılmışdır” [11].

1985-ci ildə tanınmış rus rəssamı, ədib V.Vereşyaqin Qafqaza səyahət etmiş, xüsusilə onu Qarabağ əyalətinin mərkəzi olan Şuşa şəhəri, onun tarixi və əsasən də Məhərrəm ayında keçən şəbehlər və dini ənənələr maraqlandırmışdır. Burada yaranan bir sıra qrafik kompozisiyalar Qafqaz seriyasını təşkil etmiş və indiyədək muzeylərdə sərgilənir. İmamların əzablarına həsr olunan bu misteriyalar və ya dramlar onu çox təəssüratlandırmışdır.



V.V.Vereşyagin. Şuşada Məhərrəm mərasimlərində dini yürüş
(Религиозная процессия на празднике Мохаррем в Шуше) 1865 il. Rəsm

1930-cu illərdə tanınmış akademik-şərqşünas Y.Marr yazırdı: “Təziyə Şəbehinin şüəliklə çox cüzi əlaqəsi var. Əslinə qalarsa, şüəlik bu qədim matəm tədbirini çox ustalıqla öz təliminə uyğunlaşdırıb özünküləşdirmiş və İslamiyyətdəki tarixi hadisələrlə bağlayaraq, ondan son çağlara qədər yetərincə faydalanmışdır” [13].

Nyu York Universitetinin Yaxın Şərq üzrə professoru Peter Chelkowski “*Time Out of Memory: Ta'ziyeh, the Total Drama*” məqaləsində 2002-ci ildə “Lincoln-Center”-də təşkil olunan Yay festivalında Təziyənin nümayiş olunmasından xəbər verərək bu ənənənin təsvirini vermişdir: “Ehtiraslar pyesi kimi tanınan dramatik forma çox vaxt Qərb, xüsusən də xristian teatr ənənəsi ilə əlaqələndirilir. Bu janrın ən yüksək inkişaf etmiş və parlaq nümunələrindən biri olan Təziyə əslində, Məhəmməd peyğəmbərin nəvəsi Hüseynin faciəsindən bəhs edən və şüə müsəlmanlarının İranda oynadığı faciə oyunudur. “Təziyə” termini mərhum əzizlərinin xatirəsinə keçirilən yas mərasimləri deməkdir, ayinlər və ənənələrlə olan dini tamaşa növlərinə aiddir. Onlar müxtəlif sənətləri, o cümlədən musiqini, bütün teatr aspektləri ilə birgə səhnə tamaşasını, şeir və ya nəsr əsərlərini özündə cəmləşdirir” [15]. Villem Floor “*The History of Theater in Iran*” (2005) adlı kitabında şüə mərasimləri haqqında geniş məlumat vermişdir. Xüsusilə musiqi tərtibatından danışaraq o, bir sıra qeydlər etmişdir: “Tamaşa boyu instrumental musiqi oxumalarla növbələşir. Bu musiqi fasilələri müəyyən əhval-ruhiyyəni yaradır və ya inkişafa təkan verir. Ayrıca, bunlar müğənni üçün bir ipucu olaraq müəyyən bir dəstgahda ifa etmək üçün zəmin yaradır. Sonra o tək (*a cappella*) avazilə təğənni edir” [10].

YUNESKO tərəfindən İranın “Qeyri maddi mədəni irs”i kimi (*“Asia-Pacific database on Intangible cultural heritage”*) qəbul olunmuş təziyə ənənəsi və bu qədim tamaşaya həsr olunmuş məqalələrdən biri diqqətimizi xüsusilə cəlb etmişdir. Burada əsasən onun tarixi və bədii aspektləri açıqlanmışdır. “Təziyə - “əza” (عزو) sözündən əmələ gəlib və yas, matəm mənasını daşıyır. Məhz təziyə kimi başa düşülən bu dini ayinlərdən dramatik forma yaranıb. Bir sıra sosial, mədəni, bədii və fəlsəfi faktorlardan asılı olaraq Təziyə bir neçə əsr ərzində təkamül nəticəsində yaranmışdır. İranla bir sıra ortaq tarixi, coğrafi, iqtisadi şərait həmçinin ortaq təziyə ənənəsi yaratdığından *Nowheh-sara’i* , *Rowzeh -khani* , *Shabih-sazi* , *Shamayel-gardani* , *Dasteh-gardani* , *Naqqali* və digər terminlər bizim ərazilərdə də geniş işlədilir. Tədqiqatçılar təziyəni yas mərasim növlərinin təkamülünün nəticəsi hesab edir. Bəzi təziyələrdə xalq melodiya və mahnılarının mövcudluğu danılmazdır. Keçmişdə və indiki dövrdə təziyə tamaşaları İranın mərkəzi bölgələrindən başqa Fars, Azərbaycan, Gilan, Mazandaran və digər bölgələrdə qurulur və təziyə mərasimində yerli mahnı və melodiylarla birlikdə kodlaşdırılmış musiqidən istifadə edilir. Folklor musiqisinin ifasında zurna, karanay, davulun müxtəlif növləri və nağara iştirak edir. Təziyə musiqisinin başqa bir kateqoriyası qədim dövrlərə aid olan Qəvvalı, musiqi rəvayətləri, Avesta-xani və Rowzeh-xani kimi tanınan musiqi rəqəslərindən ibarətdir” [16].

Maraqlıdır ki, Alizadeh Farideh və Hashim Mohd Nasir *“Ta’ziyeh-influenced Theatre”* adlı araşdırmada təziyə ənənəsini İslamdan qabaqkı dövrə aid etmişlər. Onlar belə qeyd etmişlər: “O, *Mitraism*, *Sug-i-Siavush* (Siavush üçün matəm) və *Yadegar-i Zariran* və ya *Zarir Memorialı* kimi məşhur mif və rituallardan öz qaynaqlarını götürüb. Ümumi bir mövzu kimi Firdovsinin “*Şahnamə*” əsərindən Siyavuşun epik faciəsi qeyd olunmalıdır” [9].

Növhə və mərsiyəxanlıq Azərbaycanda tam itirilməmiş və son dövrlərdə bu ənənə inkişaf etməkdədir. “Məhərrəmlik” ayında əzadarlıq məclis və mərasimlərində (və ya *Shabih-sazi* ’lərdə) əsas aparıcı kimi rövzəxan və mərsiyəxan çıxış edirlər. Burada xüsusi deklamasiya, rəqəslər oxuma tərz, nitq, jestlər sintkretik vəhdətdə özünü büruzə verir. Rövzəxanın (*rowzeh-khani*) vəzifəsi həmin gün toplaşan tamaşaçıları vəqiyəyə dair hansısa tarixi faktlarla tanış etmək, bu mövzu ilə bağlı bir sıra əfsanə və rəvayətlərdən söz açmaq və lazımi ab-hava yaratmaqdır. Burada onun aləti sözdür, mərsiyəxanın isə aləti söz ilə musiqinin birliyindən irəli gələn muğam sənətidir. “Məhz belə bir vəhdəti özündə topladığına görə mərsiyəxan xalqının yaddaşının, onun mərasim və ənənəsinin, dil və musiqisinin mühafizəkarına çevrilir. Əgər rövzəxanın söylədiyi əhvalatın dramatik məzmunu, onun dilinin sadəliyi, aydınlığı, emosionallığı və parlaqlığı dinləyici ilə yaxınlığını gücləndirirsə, mərsiyəxan sənətində ifaçının vokal keyfiyyətləri, xüsusilə də, muğam sənətinin qanunauyğunluqlarına dərinlikdən bələd olması və hər şeydən öncə, onun muğam üstə ifa etdiyi oxumaların geniş xalq kütləsinə tanışlığı və doğrmaqlığı onları dini mərasimin əsas iştirakçısına çevirir. Həqiqətən, dini matəm oxumalarının melodik materialının ən əlamətdar xüsusiyyəti kimi onların muğam ənənələrinə yaxınlığı göstərilir. Bunu mərasimlərin vokal epizodlarının üslubu, lad ahəngi, ifaçılıq üsulları, melodik fakturası və s. səviyyəsində izləmək olar” [12, s. 50-51].

Naqqali təziyə musiqisində oxuma tərzindən biridir. Naqqal (moizəçi, nağılbaz) auditoriyaya müraciət edərək rəqətiativ tərzdə və ya deklamasiya ilə müraciət edir, dini və ya epik üslubda nəql edir. O, mifik əhvalatları, tarixi hadisələri, epopeyalara nəslrə və ya nəzm formasında ifadə edərək müxtəlif personajların rolunda çıxış edir. Naqqallar iki qrupa bölünür: müxtəlif hadisələri nəql edənlərə və Firdovsinin “Şahnamə” əsərindən əzbər hadisələri əxz edənlərə. Səfəvilər dövründə naqqal sənəti Cənubi Azərbaycanda geniş yayılmışdı. Söz ilə bağlı digər sənət növlərindən biri də – pərdəhdarlıqdır (Shamayel-gardani “nəql edən, nağılbaz” anlamını daşıyır). Bunlar da naqqallar kimi müxtəlif hadisələrdən bəhs edirlər, yalnız əyani vəsait kimi həmin səhnələri təsvir edən pərdəyə bənzər və sallanan parçalardan istifadə olunur. Təziyəxan və pərdəhdarlar (ya da pərdəxanlar) tarixi və dini hadisələrdən ilhamlanırlar, onlar epik ruhun və mətinliyin rəmzidir. Sevgi, fədakarlıq və pisliliyə qarşı mübarizə və s. qəhrəmanlıq hekayələri ortaql bir mövzunu təşkil edir.

“Təziyə Şəbəhləri üçün yazılmış şəbehnamələri adətən üç hissəyə bölmək olar ki, onların əsas hissəsi bilavasitə Kərbəla səhrasında baş vermiş qanlı faciəyə həsr olunmuşsa, digər qismi həmin önəmli əhvalatlardan öncəki hadisələrdən, tutalım, həzrət Əlinin Məhəmməd peyğəmbərin qızı Fatiməyi-Zəhra ilə evlənməsi, yaxud imam Hüseynin uşaqlıq çağlarında irəlicədən ona qətl olunacağından xəbər tutması, peyğəmbər və Fatimənin vəfatı və ya imam Hüseynin Sasani şahənşahının qızı ilə evlənməsi və s. bəhs edən şəbehnamələrdir. Üçüncü hissənin məzmunu isə, həmin on gün ərzində qanlı faciələrdən sonrakı, yenə Kərbəlanın özündə baş vermiş “Ricəti-Üsəra – Əsirlərin qayıtması”, “Vəfati-Səkinə”, “Musanın Şəbehi”, “Muxtarın Şəbehi” və əsirlərin bu yerlərə qayıdıb “müqəddəs məzarlar”la vidalaşması təsvir olunurdu” [13].

Şəbehnamələrin müəllifləri, əsasən, anonimdir. Yalnız XVII-XVIII əsrlərdən başlayaraq bu kimi anonim müəllifi olan şəbeh mətnləri yazılı formada toplanmağa başlanmışdır. Azərbaycan ədəbiyyatının tarixindən bəlli olduğu kimi, bir sıra tanınmış şair, ədib və mərziyəxanlar şəbehnamələr yazmış, Kərbəla müsibətinə həsr olunan nümunələr yaratmışlar. Azərbaycanın dahi şairi, mütəfəkkir və filosofu M.Fizuli 1550-ci ildə “*Hədiqətüssüdə – Şəhidlər bağçası*” adlı şəbehnamələr toplusu ərsəyə gətirmişdir. Tarixi və bədii əhəmiyyət kəsb edən bu əsər on bir şəbehnamədən ibarətdir. A.Bakıxanovun “*Riyazül-Qüds*” (“Müqəddəs Bağçalar”) dastanında Kərbəla müsibətindən bəhs olunur. Maraqlıdır ki, vaxtı ilə Azərbaycanda oynanılan şəbeh tamaşalarında burada olan mətnlər istifadə edilirdi.

XIX əsrdə Xurşidbanu Natəvanın “Söylə Hüseynə, ey səbə, Kərbübəlayə gəlməsin”, Qasım bəy Zakirin “Dur ayağa, eyləmə xəb, oğul – Quru yerdə yatma, yaralısan”, Abbasqulu ağa Qüdsinin “Kərbəla, saxlagınən nəşi-Əliəkbərimini”, Mirzə Ələkbər Sabirin “Baxdı çün Əkbərinin nizədə Leyla üzünə”, Seyyid Əzim Şirvaninin “Xeymələrə, əmməcan, ləşkəri-üdvən gəlir”, Molla Əlimühəmməd Fənanın “Haris, öldürmə bizi, rəhm qılıb Dəvərə bax” misraları ilə başlayan növhə və mərziyələr insanlar içində çox sevilən nümunələrdən idi və əza məclislərində tez-tez səslənirdi. Eləcə də XIX əsrin şairəsi Mir Həməzə Nigarinin “Sülaleyi-tahirəyə can vermək – Miri Nigarinin səyadətidir” əsəri də yada salınmalıdır.

Qeyd edək ki, bəzi şairlər yalnız dini istiqamətdə ixtisaslaşmışdılar. Məsələn, Cənubi Azərbaycanda Əbülhəsən Raci, Hacı Rza Sərraf, Dilriş Ərdəbili, Molla Hüseyn Dəxil kimi sənətkarlar “İmam Hüseyn şairi” kimi xalq içində məşhurlaşmışlar. Bu ənənəni Şimali Azərbaycanda davam etdirən şairlərin ən tanınmışı Qumri Dərbəndi (“Kənz əl-məsaib”) sayılır.

1863-cü ildə Bakının Hövsan kəndində anadan olmuş Ağadadaş Munirinin (Ağadadaş Cəfərov) “Ənar qəsidəsi”, “Xəndək müharibəsi” qəsidəsi və s. misal çəkkə bilərik [14]. Onun “Ənar” qəsidəsindən olan misralar xüsusilə diqqəti çəkir:

Nagəhan gəldi Əli ibni-Əbutalib evə,
Evi öz nuri ilə eylədi çox nurani.
Gəldi xatuni-qiyamət yanına ol mövla,
Dindirib xoş dililə Fatimeyi-Zəhrani.....
Dedi, ey Fatimə, istə ki, nə istər ürəgin,
Hazıram etməgə hazır, o Hüseynin canı.
Söylədi, könlüm, əmoğli, ola gər, istər ənar,
Gərçi bu fəsildə yox olmağının imkani.
Könlümün istədiyi oldu, müyəssər gər ola,
Bəzlü ehsan elə, ey dini-mubin ərkani.
H.Cavid farsca qısa həcmli bir növhəsində yazırdı (tərcümə):
Kərbəla padşahının adını eşidən kəs
Dərhal o əza məclisinə matəm saxlar,
Matəm məclisində başına döyər.
Həmin məclisdə şah ilə gəda arasında fərq olmaz.
Ey ürək, sən bir an da bu müsibətdən qafil olma,
Cəza günündə onun şəfaətindən başqa heç bir mükafat yoxdur [4, s. 120].

Maraqlıdır ki, teatr tənqidçilərinin fikrincə, “Hüseyn Cavidin bütün səhnə əsərləri, əsas etibarilə, şəbeh teatrı ənənələrinə uyğun yazılıb... Mehdi Məmmədov Elçin Aslanovla (rəssam: V.X) birlikdə hazırladığı “Xəyyam” (H.Cavid) dramı və “Leyli və Məcnun” (Ü.Hacıbəyli) musiqili dramının səhnə təcəssümündə böyük həvəslə şəbeh teatrının bir sıra prinsipial cəhətlərini çağdaş teatr səhnəsinə gətirməyə cəhd göstərmişdi. C.Cabbarlının şəbeh teatr ənənələrinin güclü təsiri altında yazdığı “Od gəlini” qəhrəmanlarının tələffüz tərz, deyək ki, mükəllimələrdəki “zıncırovlu ibarələr”, əslində, klassik şəbeh mətni və ifaçıların mükəllimələri tərzindədir...” [13].

Ötən əsrdə dini ədəbiyyatın olmadığı halda təkcə mərsiyə ədəbiyyatından insanlar qəhrəmanlığın, mətinliyin rəmzi olan İmam Hüseynin və onun tərəfdarları haqqında məlumat ala bilmişlər.

Qeyd edək ki, F.Şuşinskiyin “Azərbaycan xalq musiqiçiləri” kitabında XIX əsrin sonunda Şuşa şəhərinin musiqi mühitindən danışarkən burada 70-ə qədər sazəndənin fəaliyyət göstərməsindən və məşhur musiqişünas Xərrat Qulu Məhəmməd oğlu (1823-1883) tərəfindən məhərrəmlik təziyələrinin keçirilməsindən, həmçinin mərasimlərdən, mərsiyəxanlardan bəhs etmişdir. “El xanəndəsi Cabbar Qaryağdıoğlu 8 yaşında olarkən, Üzeyirbəy tək, Qarabağda keçirilən şəbehlərdə oğlanlar xorunda

iştirak etmiş, 12 yaşında “cənab Qasim”, 14 yaşında “Əliəsgər”in surətlərini ifa etmiş və demək olar ki, ömrünün yarısını Şəbeh teatrına həsr etmişdir” [13].

XX əsrin 30-40-cı illərindən qalmış nadir patefon vallarında “şəbeh danışiq tərz-i” qabarıq şəkildə özünü büruzə verir. Burada şəbeh tamaşalarında nə vaxtsa çıxış edən H.Ərəblinski, H.Sarabski, S.Ruhulla, A.M.Şərifzadə və digər tanınmış aktyorların oyun və danışiq tərzində bu ənənənin təsiri kifayət qədər hiss olunur. Əzadarlıq ilahi eşqini tərənnüm edir. Burada Allaha çağırış var, imama, peyğəmbərlərə çağırış, müraciət var. Dini musiqi nəinki əza məclislərində, eləcə də dərviş toylarında, əli süfrələrində səslənir. Burada mərsiyələr, növhə, qəsidələr oxunur. Əvvəlki zamanlarda dərviş toyları da çalğısız olardı, yəni dəmyə oxunardı (xalq terminologiyasında müşayiətsiz oxumaya deyilir). Əsl dindarlar tərəfindən əhli-beyt, Həzrəti Əli, Həzrəti Hüseynin və yaxınlarından söhbət açıb, qəsidə, hədis deyilirdisə burada musiqi bir bəzak kimi artıq bilinirdi. Dərviş toylarında Allahın və peyğəmbərlərin adı çəkilən yerdə zəngülə oxuma tərz-i yox idi. Əli süfrələri eyni ilə oxunur, burada da bir çox halda məclisləri dərvişlər aparardı. Burada dini musiqi, daha çox Həzrəti Əliyə həsr olunmuş qəsidələr səslənir, hədislər deyilirdi.

C.Qaryağdı xanəndə üçün növhə, mərsiyə oxumağı vacib bilirdi, çünki bunlar dəmyə oxunur və ritm tələb edirdi. Dəmyə oxumasında çalğı olmadığı üçün ritmi özün saxlamalısan. Bu səbəbdən o, hər ilin 2 ayını aşura vaxtı məsciddə oturub növhə, mərsiyə oxuyardı. Eləcə də xalq artisti Bülbül bir vaxtlar mərsiyəxanlıqla məşğul olmuşdu. Təbii ki, mərsiyə ədəbiyyatının inkişafı, əzadarlıq ənənəsi dünyəvi incəsənətdə özünü büruzə verməli idi. Vaxtilə Ü.Hacıbəyli məhz milli operanın yaranmasında şəbehlərin rolunu bəzi məqalələrində qeyd etmişdi. Oradan gələn bir sıra prinsiplərə nəzər yetirək. Belə ki, Ü.Hacıbəyli bu məsələyə toxunaraq “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” adlı məqaləsində qeyd etmişdir: “Bir para yerlərdə məhərrəm ayında “Aşura günü” qətl mərasimi əsnasında dəf və zurna dəxi çalınır ki, buna “tərs toy” deyirlər. Əlavə, eyni gündə “şəbeh” çıxarmaq məşhur bir vəqiədir. “Şəbeh” qərb əhlinin “oratoriya” dedikləri bir növ dini tamaşadır ki, Kərbəla vəqiəsindən götürülmüş hadisə (epizod)ların təşbeh və təsvirlərini göstərir. Burada iştirak edən şəxslər öz rollarını oratoriyada dəxi olduğu kimi, avazilə təğənni edib münasib muğam hərəkətləri göstərilir. 1907-ci sənədən bəri Azərbaycan türkləri arasında milli opera əmələ gəlməsinin birinci amillərindən birinin “şəbeh” olduğu şübhəsizdir. Filhəqiqə, Azərbaycan türk operalarının forması (şəkli) Avropa operalarından əxz edilmişsə, iştirak edənlərinin üsuli-təğənnisi şəbehlərdən götürülmüşdür. Təfavüt bir bundadır ki, operalar şəbehdən daha artıq və daha geniş bir surətdə mövcud dəstgahlarımızdan istifadə edib səhnə tərtibatı və “orkestr” iste'malı ilə zahirdə Avropa operasına yavuuq bir şəkil alır” [3, s. 190-191].

Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” musiqi dramının inkişafı lirik-epik planda baş verilir. Obrazların açılmasında, dramaturgiyanın inkişafında muğamlar başlıca rol oynayır. Bəstəkar 22-yə qədər muğam və şöbələrədən istifadə etmişdir ki, onlar öz obraz-emosional məzmunu ilə münasib vəziyyətə və personajlara uyğunlaşdırılmışdır. Şəbeh teatrının ənənələri bir sıra prinsiplərdə özünü büruzə verir.

Ümumiyyətlə şəbeh, təziyə mərasimlərinin süjetlərini tarixdən bildiyimiz kimi, nəinki Kərbala hadisələri, eləcə də sevgi, fədakarlıq və pisliyə qarşı mübarizə və s. qəhrəmanlıq hekayələri bir ortaq mövzu olaraq istifadə edilib. Bunların hamısını Fizulinin “Leyli və Məcnun” poemasında görürük. “Füzuli qəhrəmanı hiss adamıdır. O, dünyaya göz açdığı ilk anlardan həyatla qarşı-qarşıya durur, gələcəkdə keçirəcəyi faciəli günləri üçün ağlayır. Elə ilk günlərdən Füzuli qəhrəmanı ictimai mühitlə uyğunlaşa bilmir, onun həssas daxili aləmi belə həyat tərzilə təzadda olur. Füzuli poemasında atalar ilə oğullar, yeni nəsillərlə köhnə cəmiyyət arasında təzad Nizaminin əsərinə nisbətən daha qabarıq verilmişdir. Füzuli sələfinə nisbətən həmin təzadı ailə daxilinə keçirib daha da dərinləşdirmiş və ona daha ciddi xarakter vermişdir” [1, s. 131]. Bəziləri bu poemada, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, oğullar və atalar arasında olan problemini, digərləri isə Fizuli fəlsəfəsinin dərin qatlarına vararaq ali, ilahi varlığa insanın heç zaman qovuşmamağını və bunun nəticəsində ağlar qalması məsələsini görürlər.

Bundan başqa, vaxtı ilə şəbeh tamaşasında olduğu kimi, “Leyli və Məcnun”da da proloqda və epiloqda xordan istifadə olunur (“Şəbi-hicran” xoru). Bidiyimiz kimi, şəbeh tamaşalarında, həm də “uçar məxluqlara, məsələn, başları qırmızı boyanmış diri göyərçinlərə geniş yer verilirdi. Rəvayətə görə İmam Hüseynin ölüm xəbərini də, guya həmin göyərçinlər çatdırmışlar. Bəlli olur ki, sonralar “Leyli və Məcnun” tamaşasında dəli-divanə olub sərsəri tək çölü-biyabana düşdüyü zaman Məcnunun (H.Sarabski) ətrafında və başındakı parikdə diri göyərçin çırpınırmış. Bu da açıq-aşkar şəbeh ənənəsinin təsiri və davamıdır” [13].

Ü.Hacıbəyli muğamlardan başqa “Leyli və Məcnun” operasında ağı və mərsiyələrdən istifadə etmişdir. Ağılar kuplet formasındadır, mərsiyələrdə nəqarət təkrarlana və təkrarlanmayada da bilər. Ağılarda bir şöbənin, məqamın içində inkişaf olursa, mərsiyələrdə tonallıq dəyişir, şöbədən-şöbəyə və əsas məqama keçid baş verir. İndiki təcrübədə olan Dərviş toylarında mərsiyə və növhələr bir çox halda qrup şəklində (3, 4 və daha çox iştirakçı ola bilər) ifa olunur. Belə ki, solist tərəfindən əsas fikir deyilib və növbəti bəndlərdə inkişaf olunursa, “xor” isə (vaqirə - digər iştirakçılar) ilk əsas bəndləri solistə fasilə vermək üçün təkrar-təkrar vaxtaşırı səsləndirir. Bununla sanki mahnılara xas olan bənd və nəqarət prinsipi özünü büruzə verir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, operada ağılardan da istifadə edilmişdir. Bununla bağlı maraqlı məlumatları muğam tədqiqatçısı Mahmud Salah vermişdir. Qeyd edək ki, onun nənəsi və ulu nənəsi vaxtilə mərsiyəxanlıq ediblər və bu sənətin sirlərinə dərinlən bələd olublar. Belə ki, onun söylədiyinə görə “Ah eylədi, sərvə Xuramanın üçündür” sözləri ilə keçən Leyli ilə Məcnunun dueti ağı melodiyası üstündədir. Bu nümunə müəyyən ritm üzərində olsa da, burada nisbi sərbəstlik var. Melodiyada kədər göstərilir, ağı olunur, müəyyən emosional durum gözlənilir, qüssəli hiss ifadə olunur. Duetin sözlərində də məşuqların bir-biri üçün ağlamasından bəhs edilir: “...qan ağladığım, qönçeyi xəndanın üçündür...”. Bugünkü ifaçılar bu ağı mahnı kimi oxuyurlar, onun mahiyyətinə varmırlar.

Operada olan mərsiyə nümunələri də maraq doğurur. Belə ki, I pərdədən “Du-run gedək evimizə” triosu mərsiyə olub.

Nümunə 3

TRIO (Məcnunun atası,
Məcnunun anası və Məcnun)

4

ТРИО (отец Меджнуна,
мать Меджнуна и Меджнун)

40 Allegro

MƏCNUNUN ANASI
МАТЬ МЕДЖНУНА

MƏCNUN
МЕДЖНУН

MƏCNUNUN ATASI
ОТЕЦ МЕДЖНУНА

Du - run ge-dək
Встань - те о - ба,

40 Allegro

f *mf*

Du - run ge-dək

e - vi - mi - zə. Du - run ge-dək e - vi - mi - zə.
встань - те пой - дем. Ду - мать до - ма Бу - дем о том.

e - vi - mi - zə. Du - run ge-dək e - vi - mi - zə.

Qəy - sim. Qəy - sim!
Гейс мой, Гейс мой!

A - ta, a - na
О - тец и мать!

Burada görkəmli şair, mərsiyə ədəbiyyatının inkişafında böyük xidmətləri olmuş Abülhəsən Racinin “Ya Əli Əkbər” (Həzrəti Əkbərin anasının ona olan vəsiyyəti) misraları ilə oxunan mərsiyələr də yada düşür.

Nümunə 4

“Ya Əli Əkbər” mərsiyəsi

İfa mərasim məclisindən götürülüb,

audio yazı Mahmud Salahın, not yazısı Vəfa Xanbəyovanın

Andante

Ya ə-li ək - bər O ə-li ək - bər. Qə-rib a-nam ney - lər

O ə-li ək - bər Gör Sa-lam qa - rə O ə-li ək - bər

Yox-du tab ey - lə O ə-li ək - bər Ay o-ğul ça - rə

O ə-li ək - bər Ney-nim, ney-nim, ə-li ək - bər Gü-li ək - bər

De-dim o - ğul tu - ta - ram öm-rüm a - xır - da ə - lin - dən

Ə - yer bil - səy-dim a - lar - dım sə - ni Şüm - rü-dün ə - lin - dən.

Mərsiyənin sözləri:

Xor (vaqirə): Ya Əli Əkbər, o Əli Əkbər

Solo: Qərib anam neylər

Xor (vaqirə): O Əli Əkbər,

Solo: Gör Salam qarə

Xor (vaqirə): O Əli Əkbər

Solo: Yoxdur təb eylə

Xor (vaqirə): O Əli Əkbər

Solo: Ay oğul çarə

Xor (vaqirə): O Əli Əkbər

Solo: Neynim, neynim, Əli Əkbər,

Güli Əkbər

Dedim, oğul tutaram ömrümün axırında əlindən

Əyər bilsəydim alardım səni Şümrüdün əlindən

Kərbalaya gəlməzidim

Ayrılmazdım gülümdən

Xor (vaqirə): O Əli Əkbər

Solo: Yoxdur pənahım

Xor (vaqirə): O Əli Əkbər

Solo: Axır ömrümdə

Xor (vaqirə): Ya Əli Əkbər, o Əli Əkbər

Xor (vaqirə): Ya Əli Əkbər, o Əli Əkbər....

Operanın II pərdəsinin ikinci şəklinə də nəzər yetirək. Burada ərəblərin oxuduğu “Vermə, verə” xoru da mərsiyə melodiyasıdır.

Nümunə 5

XOR "VERMƏ, VERMƏ"

6

XOP "O HET, O HET"

Moderato

ƏRƏBLƏR
АРАБЫ

Ver - mə, O, het! ver - mə, O, het!

Ə - bül Qəy - sən oğ - lu - na is - tə - sə gər,
Ес - ли ты не хо - чешь бед, дай та - кой е -

Operanın IV pərdəsində (IV şəkil) “Allahın bəndələri...” sözləri ilə səslənən xor səhnəsində Məcnunun atasının monoloqu keçir.

Nümunə 6

132 MƏCNUNUN ATASI
ОТЕЦ МЕДЖНУНА

Al - la - hın bən - də - lə - ri, bu mə - nim fər - zən - dim
Слу - шай - те, лю - ди божь - и, э - то мой не - счаст - ный

M. A.
O. M.
- dir, сын, Еş - qi - dir bu - nun
Страсть серд - це сы - на

M. A.
O. M.
dər - di, o - lub bir qi - za a - şıq, o - lub
гло - жет вот при - чи - на всех при - чин, вот при -

Bu nümunə Mahmud Salahın xatirələrinə görə mərsiyə olsa da, vaxtilə onu bir təsnif kimi xanəndələrimiz Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Keçəçioğlu Məhəmməd ifa ediblər. Qeyd edək ki, həmin ifalar qrammofon vallarına da yazılmışdır. 1906-cı ilin qrammofon valında Məcid Behbudovun ifasında bunu eşitmək olar (“Rast”ın “Əraq” şöbəsi və “Allahın bəndələri...” təsnifi).

Nümunə 7

“Allahın bəndələri...” təsnifi

Nota alanı V.Xanbəyova

Al-la-hın bən-də - lə - ri bu mə- nim fər-zən- dim- dir.

Al-la-hın bən-də - lə - ri bu mə- nim fər zən-dim - dir. Eşq i-di bu-nun

dər- di o-lub bir qı-za a - şiq. o-lub bir qı-za a - şiq. Bu-du

Ley-li- yə a - şiq vay vay Mən tə-bi-bə get

dim söy - lə - dim. Dər-di eş- qə ə - lac is - tə -

dim. Min cü - rə də - va ver - di kar et - mə-di.

Təəccüblü deyil ki, eyni mahnı, təsniflər və s. toyda oxunanda ayrı cür qəbul olunurdular, məhərrəmlik ayında əzadərlik vaxtı (bəzən də sözləri dəyişəndə) həmin nümunələr oxunanda mərsiyə, növhə, ağı kimi qəbul edilirdi. Burada Ü.Hacıbəylinin bununla bağlı qeydlərində “Aşura günü” qətl mərasimində səslənən musiqiyə “tərs toy” deməsi yerinə düşür.

Məcnunun oxuduğu “Leyli, ey bivəfa Leyli” sözləri ilə olan şikayəti ah-nalə ilə, ağlar hisslərlə dolğundur. Əslində bu nümunə vaxtilə C.Qaryağdı tərəfindən 2/4 ölçüsü ilə oxuduğu “Arazbarı”nın köhnə variantından sitatdır.

Nümunə 8

MƏCNUN

МЕДЖНУН

Ley - li, ey bi - və - fa Ley - li,

Son pərdədə (V pərdə) verilən “Arazbarı” isə onun ikinci, $\frac{3}{4}$ ölçüdə olan variantıdır. Biz Seyid Şuşinskinin və bir çox xanəndələrimizin ifasında məhz ikinci variantı eşitmişik.

Nümunə 9

Allegro moderato



III pərdədə (III şəkil) də maraqlı nümunə qeyd oluna bilər. “Məcnun, Məcnun” xorunda Leylinin “Allah, bu nə sitəm, bu nə zülm” və Məcnunun cavabı mərsiyə nümunəsi kimi baxıla bilər.

Nümunə 10

2. LEYL ЛЕЙЛИ / 115 *Meno*

Al - lah, bu nə si - tem, bu nə zü - lüm.
Бо - же, я в не - счастъ - е, я в раз - лу - ке,

116 MƏCNUN МƏДЖНУН

Bes sə - nin və - fan bu i - miş Ley - li,
Лю - бят раз - ве так? Где тво - я клят - ва

Eləcə də IV pərdədən “Bəxtim, taleyim yoxdur” sözləri ilə keçən nümunə maraqlıdır ki, bu da üslubuna görə ağırlıqlıdır.

Nümunə 11

154 MƏCNUN
МЕДЖИУН

Вох - тим, та - ле - уйм уох - дур, бəх - тим, та - ле -
Я не - счаст - ный че - ло - век, об - ре - чен стра -

- уйм уох - дур, мən кi, Мəс - ну - пəм.
- дать весь век, мнə спа - сень - я нєт.

“Leyli və Məcnun” operasının hədsiz dəyərini vurğulayaraq burada olan hər bir musiqi nömrəsinin əhəmiyyətini qeyd etmək istərdik. Bu əsər Azərbaycan xalqının zəngin musiqi mədəniyyətinə, milli incəsənətinə böyük hörmət nümunəsidir, eyni zamanda o, 100 ildən artıq səhnədə yaşayaraq ifaçılıq, aktyorluq sənətinin parlaq salnaməsini təşkil edir. Bu əsərdə həmçinin ağı, mərsiyə və s. nadir rast gələn musiqi nümunələrinin olması onun bədii dəyərini artırır və etnoqrafik tədqiqat üçün dəyərli informasiya mənbəyinə çevirir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Cahanı Qasım H. Azərbaycan ədəbiyyatında Nizami ənənələri. B.: Elm, 1979, 176 s.
2. Çəmənəminli Y.V. Şəbihgərdanlıq // “Maarif və mədəniyyət” jurnalı. № 7-8, Bakı, 1927, s. 44-45.
3. Hacıbəyov Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, 683 s.
4. Hüseyn Cavid. Əsərləri (I cild). B.: Lider nəşriyyat, 2005, 256 s.
5. Hüseyn S.B. Azərbaycan mərsiyə ədəbiyyatı və Əbülhəsən Racinin poetik dünyası. B.: Ekoprint, 2016, 200 s.
6. İslam coğrafiyasında və Azərbaycanda xalq oyunları və meydan tamaşaları. Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları. Bakı, Elm və təhsil, 2016, 328 s. URL:<http://intangible.az/front/az/downloadExampleLibrary/4222>
7. Sarabski H.M. Köhnə Bakı. B.: Şərq-Qərb, 2006, 144 s.
8. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.

Xarici dillərdə

9. Alizadeh, Farideh; Hashim, Mohd Nasir. Ta'ziyeh-influenced Theate. CreateSpace Independent Publishing Platform, 28 Dec 2015 - 84 pages ISBN: 978-1519731791 URL: https://www.academia.edu/20025940/Taziyeh-influenced_Theatre
10. Willem Floor "The History of Theater in Iran - Persian Art and Culture". Mage Publishers. Retrieved 2019-10-05. June 2005 ISBN No0-934211-29-9
11. Путинцева Т.А. Тысяча и одна ночь арабского театра. М.: Наука, 1977, 312 с.
- Saytoqrafiya:**
12. Babayeva Ə.A. Muğam və İslam dini mərasim sisteminin terminoloji əlaqələri URL: <http://www.mugam.az/files/pdf/4.pdf>
13. Elçin Muxtar Elxan. Şəbih epik teatrımız. URL: <http://azteatr.musigi-dunya.az/meqaleler/sebeh-teatri.pdf>
14. Mirzə Ağadadaş Muniri. "Anar qəsidəsi" URL: <http://genderi.org/mirze-agadadas-muniri.html?page=12>
15. Peter Chelkowski "Time Out of Memory: Ta'ziyeh, the Total Drama" URL: <https://asiasociety.org/time-out-memory-taziyeh-total-drama>
16. Ta'zieh URL: https://www.accu.or.jp/ich/en/arts/A_IRN8.html

Вафа ХАНБЕКОВАДоцент АНК,
доктор философии по искусствоведению**АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ МИСТЕРИИ «ШАБЕХ»
И ПЕРВАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ОПЕРА**

Резюме: Статья посвящена истории, особенностям Азербайджанских мистерий «Шабех». Также раскрывается претворение принципов мистерий «Шабех» в первой национальной опере «Лейли и Меджнун» У.Гаджибейли, перечисляются мугамы, траурные плачи – аги, марсия. Обосновывается мысль о том, что разгадка феномена этой оперы связана с изучением древней истории «шабехов».

Ключевые слова: опера «Лейли и Меджнун», мистерии «Шабех», траурные плачи-аги, марсия, траур, У.Гаджибейли, тазияхан, наkkalи, пардахдар, тесниф, ханенде

Vafa KHANBAYOVA

Ph.D, Associate professor of ANC

AZERBAIJANI MYSTERIES "SHABEKH" AND THE FIRST NATIONAL OPERA

Summary: The article is devoted to the history and features of the Azerbaijani mysteries "Shabekh". It also reveals the implementation of the principles of the mysteries "Shabekh" in the first national opera "Leyli and Majnun" by U.Hajibeyli, lists the mughams, mourning lamentations - aqi, marsia. The idea that the solution to the phenomenon of this opera is connected with the study of the ancient history of the "Shabekhs" is substantiated.

Keywords: opera "Leyli and Majnun", mysteries "shabekh", mourning lamenters aqi, marsiya, U.Hajibeyli, taziyaahan, nakkali, pardahdar, tesnif, khanende.

Rəyçilər: fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Zemfira Qafarova