

Sənubər BAĞIROVA

AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun
aparıcı elmi işçisi
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Ünvan: Bakı ş., H.Cavid pr., 115
E-mail: sanubar.baghirova@gmail.com

MUĞAMDA POLİFONİK İFADƏ FORMALARINA DAİR

***Xülasə:** Məqələdə muğamın musiqi fakturası polifonik ifadə üsulları baxımından təhlil edilir. Burada “züy polifoniyası”, səsaltı melodik imitasiya, təzadlı polifoniya kimi ənənəvi ifadə formaları ilə bərabər, müasir muğam ansambl ifaçılığında yeni polifonik təbiətli meyillər də nəzərdən keçirilir. Belə ki, qədim muğam ansambl ifaçılığına xas olan tabeçilik, iyerarxik prinsiplər müasir muğam ansambl ifaçılığında get-gedə ansamblın bütün musiqi partiyalarının nisbi bərabərliyinə və bədii müstəqilliyə öz yerini verir ki, bu da polifonik musiqi təfəkkürünün təzahürü kimi özünü bildirir. Eləcə də müasir muğam ifaçılığında ritmin rolunun yüksək dərəcədə artması və ənənəvi üsulsuz muğam havalarının bu və ya digər ritmik qəlibə salınması da zərbi muğam formasından əlavə zərbi muğam prinsipinin, yəni poliritmik polifoniya ifadə prinsipinin geniş tətbiqindən danışmağa əsas verir.*

***Açar sözlər:** muğam ansambl ifaçılığı, muğam fakturası, polifonik ifadə üsulları, züy polifoniyası, səsaltı imitasiya, təzadlı polifoniyası*

Ənənəvi təsəvvürə görə muğam monodik formadır və burada melodik solo başlanğıcın aşkar üstünlüyü bu fikrin yaranmasına heç şübhəsiz ki, əsas səbəbdir. Lakin Azərbaycan musiqisində sırf monodiya (yəni təkəsli melodiya) formasının yeganə nümunəsini ayin oxumalarında tapırıq. Məlumdur ki, Azərbaycan dini və matəm oxumalarının repertuarına mahnı tipli melodiyalarla yanaşı, həm də muğamlar daxildir. Bir qayda olaraq bu, “minor xarakterli” muğamlardır. Onlar yalnız solo şəklində xüsusi dəvət edilmiş kişilər və ya qadınlar tərəfindən və hər hansı bir musiqi alətinin iştirakı olmadan ifa olunur. Keçmişdə dini mərasimlərdə çox vaxt peşəkar kübar müğənnilər də iştirak edirdi, lakin bu zaman onlar dini oxumaların qayda-qanunlarına tabe olmalı, yəni səsinin texniki imkanlarını nümayiş etdirmək xətrinə melodiyanı zəngülələrlə bəzəməkdən vaz keçməli idilər.

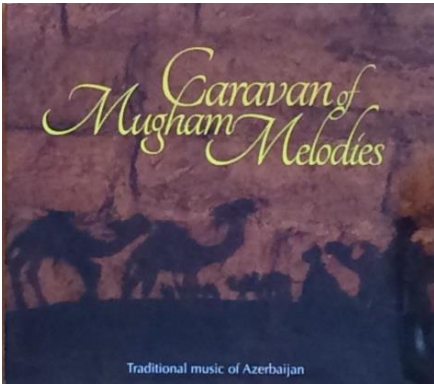
Muğamın dünyəvi xarakterli ifası musiqi alətlərinin mütləq iştirakını nəzərdə tutur ki, bunların da ümumi sayı birdən dördə və ya beşə kimi dəyişə bilər. Əlbəttə, muğam ansamblının daha çox iştirakçıdan ibarət tərkibi mümkündür, lakin sırf muğam ifasında adətən beş-altı alətdən, yəni tar, kamança, ud, qanun,

balaban, bəzən də qarmonndan istifadə edilir, özü də onların hamısı eyni vaxtda çalır.

Muğamda ənənəvi polifoniya formaları

Muğamın ansambl ifası zamanı onun musiqi fakturasında istər-istəməz nisbi çoxsəslilik yaranır. Əgər muğamın musiqi fakturasına diqqət yetirsək, onun praktiki olaraq **burdon, kanon elementləri, ostinat kompleksləri, səsaltı və təzadlı polifoniya** kimi musiqi ifadə formalarından yarandığını aşkar edirik. Musiqi ifadəsinin bütün bu polifonik vasitələri muğam üçün ənənəvi olan musiqi üsullarının və ifadə vasitələrinin arsenalını təşkil edir. Onlar müasir muğam kompozisiyalarında da geniş tətbiq olunur.

Bunların ən sadə, ibtidai və eyni zamanda muğamda ən geniş yayılmış ifadə üsulu *burdon*dur. Avropa musiqi nəzəriyyəsində *burdon* və ya **orqan punktu** adını almış bu ifadə üsulu Azərbaycan muğam ifaçılığında “dəm saxlamaq və ya züy tutmaq” termini kimi məlumdur. Tanınmış Azərbaycan alimi, musiqi nəzəriyyəçisi Məmmədsaleh İsmayilov *burdon* polifoniyasını “züy polifoniyası” kimi adlandırır [2, s.100]. Burada muğam fakturası ən azı iki xətdən ibarət olur ki, onların birini melodiyanın özü, digərini isə melodiyanın dayaq pərdəsinin davamlı səslənməsi təşkil edir. Muğam kompozisiyası boyunca bu ifadə üsuluna dəfələrlə rast gəlinir, bu zaman melodik xətti həm xanəndə, həm də sazəndə apara bilər, halbuki *burdon* (“dəm”) rolu yalnız musiqi alətinə, əsasən kamançaya və ya balabana, nadir hallarda tara tapşırılır. Tar mizrablı alət olduğundan, onun səsi kamança və ya balabanın səsi kimi uzanmır, lakin müasir muğam ifaçılığında tərada dəm tutmağın nümunələrinə də rast gəlmək mümkündür. Məsələn, görkəmli tarzən Malik Mansurov iştirak etdiyi bəzi vokal instrumental kompozisiyalarda musiqinin emosional gərginliyini artırmaq və bir növ dramaturji “düyn” yaratmaq məqsədilə belə üsullardan dəfələrlə istifadə edib.



Solo instrumental muğamlarda, xüsusən solist və dəmkəş tərəfindən icra edilən kiçik kompozisiyalarda musiqi fakturası demək olar ki, bütövlükdə belə ibtidai polifonik ifadə üsulu əsasında yaranır. Bəzən musiqiçilər solo muğamı studiyada yazarkən fonotekada saxlanılan və tonallığa uyğun gələn hazır *burdon* yazılarından istifadə edirlər və ya, onu ayrıca yazdırırlar ki, sonradan onu muğamın ifası ilə birləşdirmək olsun.

Nümunə 1

Bununla yanaşı, ikisəsli muğam fakturasında musiqçinin, məsələn, xanəndənin və bir çalğıçının duet ifasında orqan punktundan başqa, həm də səsaltı imitasiya kimi sadə polifonik ifadə üsulu da geniş istifadə edilir. Belə

faktura nümunəsinə misal kimi gözəl müğənni Gülyanaq Məmmədovanın və tanınmış balabançı Abuzər Güləliyevin ifasından aşağıdakı Bəstə-Nigar muğamının not yazısını təqdim edirik. Bu not yazısı məqalənin müəllifi tərəfindən studiyada lentə alınmış və 2012-ci ildə İtaliyada buraxılmış “Muğam tərənələri karvanı” diskinə daxil edilmiş səs yazısının bir parçasıdır [5].

Nümunə 2

Not yazısı Sənubər Bağirovanındır:

“Bəstə-Nigar” muğamı

Balaban I

Balaban II

Balaban I

Balaban II

Balaban I

Balaban II

Balaban I

Balaban II

Voce

qəlb ox-şa-ma-ğa in-cə kə-ma-nım-la ta-rım var

Balaban I

Balaban II

Voce

qəlb ox-şa-ma-ğa in-cə kə-ma-nım-la ta-rım var

Balaban I

Balaban II

Voce

57

yüz-lər-lə kö-nül cəzb ey-lə-yən nəğ-mə-ka-rım

Balaban I

Balaban II

Voce

var

kön-lüm a-çı-lır gül ki-mi

Balaban I

1.07

Balaban II

Voce

1.20

el nəğ-mə-lə-rin-lə

kön-lüm a-çı-

Balaban I

1.15

Balaban II

Voce

- lır gül ki-mi el nəğ-mə-lə-rin-lə

Balaban I

Balaban II

Voce

Şur ya-ra-dıb el Qa-ta - rım var.

1.39

Balaban I

Balaban II

Voce

Balaban I

Balaban II

Voce

Za-bul

Balaban I

Balaban II

Voce

o-xu-nan-da de-yi-rəm

Balaban I

Balaban II

(2.11)

Voce

Za-bul o - xu - nan - da de - yi - rəm xal - qı - ma əh -

Balaban I

Balaban II

Voce

- sən

Balaban I

Balaban II

Not nümunəsindən göründüyü kimi, balaban vokal partiyasını “dəm” səslə təmin etməkdən başqa vokal cümlələrinin arasındakı fasilələri sanki cavab verən ifadələrlə doldurur. Nəticədə iki musiqçinin tam, bərabərhüquqlu dialoqu təəssüratı yaranır. Burada başqa bir duetin, unudulmaz xanəndə Rübabə Muradovanın və gözəl tarzən Ramiz Quliyevin ifasında 1968-cı ildə radioda lentə alınmış Hümayun muğamının möhtəşəm nümunəsini yada salmamaq olmaz (Qeyd 1).

Əlbəttə, üç və daha çox iştirakçıdan ibarət ansamblıda muğamın musiqi fakturası polifonik ifadə üsulları baxımından daha rəngarəngdir. Məlum olduğu kimi, XIX əsrin ortalarından bu günə qədər Azərbaycanda muğam ansamblının ən geniş yayılmış növü muğam üçlüyüdür. Vaxtilə bütün Qafqazda “sazəndələr dəstəsi” adı ilə tanınan muğam üçlüyü solist-xanəndə, tar və kamança ifaçılarını özündə birləşdirirdi. Muğam üçlüyündə istifadə edilən qaval aləti xanəndənin

ixtiyarında olaraq bilavasitə muğamın ifası zamanı adətən iştirak etmir. Bu ansamblı rolların ənənəvi bölgüsü belə idi: ansamblın başında xanəndə durur, tar və kamança isə onu müşayiət edirdilər. Muğam ansambllarında alətlərin sayından asılı olmayaraq bir qayda kimi sazəndə dəstəsinə rəhbərlik edən tarzən olur, yəni muğam ansamblının konsertmeysteri vəzifəsini icra edir. Eyni zamanda bir müşayiətçi alət olaraq tar əsasən vokal partiyaya xidmət edir, müğənniyə giriş, bir məqamdan digərinə keçərkən tonal istiqamət verir, həmçinin vokal partiyada fasilələri xanəndənin oxuduğu cümlələrə oxşar və ya bir qədər fərqli olan ifadələri ilə doldurur. Yaxşı tarzən müğənninin improvizə etdiyi anlarda onun bədii niyyətlərini dərhal tuta bilir və köməyinə gəlir. Bu zaman təkcə xanəndələr deyil, tarzən özü də improvizə edir. Bir çox gənc xanəndələr üçün yetkin, peşəkar, onlara çox şey öyrədə biləcək savadlı tarzənlə birlikdə çıxış etmək imkanı böyük bir fürsətdir.

Müasir muğam ansambllarında tar ənənəvi müşayiət funksiyası ilə yanaşı öz sözünü deməyə can atır, vokal-instrumental muğamlarda özü üçün solo epizodlar qurmağa, ayrı-ayrı məqamlarda isə hətta müğənni ilə improvizə yarışına girməyə çalışır.

XIX əsrin sonu - XX əsrin birinci yarısında muğam ansambl ifaçılığında ənənəyə görə tar xanəndəyə, kamança isə tara xidmət edirdi. Təbii ki, bu qaydadan istisnalar da var idi, lakin əsasən vokal-instrumental muğam ansamblında kamançanın rolunu ansamblı dəm vermək və habelə tarda çalınan cümlələri kanon formasında təqlid etməkdə və ya səsaltı polifonik ifadələrlə tamamlamaqda gürüldülər. Güman etmək olar ki, ansamblı kamançanın bu cür rol alması alətin ifadə imkanlarından daha çox texniki səbəblərlə bağlı idi. Artıq XX əsrin əvvəllərində solo musiqi aləti kimi özünü göstərməyə çalışan tardan fərqli olaraq, kamança hələ uzun müddət ansambl aləti olaraq qalmışdır. Doğrudur, XX əsrin əvvəllərində biz bir neçə konsert afişasında o vaxtlar məşhur olan və təkcə müşayiətçi kimi deyil, konsertlərdə solo nömrələrlə çıxış edən kamança ifaçısı Qulu Əliyevin adı ilə qarşılaşırıq. Sonralar digər musiqiçilər də hərdən bir solo nömrələrlə səhnəyə çıxırdılar. Lakin bədii müstəqilliyi baxımından bu alətin əsl çevrilişi Azərbaycanın görkəmli kamança ifaçısı Həbib Əliyevin (1927-2015) yaradıcılığı ilə bağlıdır. O, hələ 1970-ci illərdə müğənni və tarzənlə ansamblı çıxış edərkən solo ifalarla, sonralar isə ümumiyyətlə “təknəvaz”, yəni solist kimi çıxış etməyi üstün tutdu. Onun solo kompozisiyaları o qədər parlaq və yüksək dərəcədə bədii idi ki, ictimaiyyət tərəfindən bir musiqi hadisəsi kimi qəbul edilirdi. Bütün bunlar kamança alətinə və onun bədii imkanlarına yeni maraq doğurdu.

XX əsrin birinci yarısında kamança ermənilərdə ən geniş yayılmış musiqi alətlərindən biri olub. Azərbaycan aşığılarında saz populyar olduğu qədər də erməni aşığılarında kamança populyar idi. Təəccüblü deyil ki, onların bir çoxu bu alətdə gözəl ifa edirdilər. XIX əsrdə və XX əsrin 80-ci illərinin sonuna qədər Cənubi Qafqazda və xüsusən Azərbaycanda yaşayan erməni musiqiçiləri ənənəvi

olaraq Azərbaycan xanəndələri və tarzənləri ilə muğam ansambllarında çıxış etmiş, onlardan muğamları öyrənmiş və zaman keçdikcə bu musiqiyə yiyələnmişlər. Muğamın klassik ifası onun ümumi strukturunu, cümlələrin quruluşu və ardıcılığı qaydalarını çox dəqiq bilməyi, həmçinin bu qaydalar və muğamın musiqi lüğəti çərçivəsində improvizə etmək bacarığı tələb edir. Nəzərə alsaq ki, muğam sənətində erməni musiqiçilərinin öz məktəbləri və bilgiləri olmayıb, heç də təəccüblü gəlmir ki, elə bu gün də onların əksəriyyəti muğamları müstəqil çalarkən onu düzgün ifa edə bilmirlər, ifalarında özbaşınalığa yol verərək, daha çox “muğamsayağı”, “muğamabənzər” kompozisiyalar ortaya qoyurlar.

Muğam ansamblında yeni rol bölgüsü prinsiplərinin formalaşması: tabeçilikdən bərabərliyə doğru

Azərbaycan musiqiçilərinin müasir ansambl ifaçılıq təcrübəsində yuxarıda adı çəkilən ənənəvi polifonik ifadə üsulları – orqan punktu, kanon elementləri, habelə imitasiyalı səsaltı ibarələr indi də muğamların fakturasında geniş istifadə edilir və daha da zənginləşir. Belə ki, muğam kompozisiyaların bəzi fraqmentlərində kamançanın tar və hətta xanəndə ilə deyişməsinə də müşahidə etmək olar. Lakin bununla yanaşı, hazırda muğam ansamblında instrumental partiyalar əvvəlkinə nisbətən daha müstəqildir. Tar, kamança və digər ənənəvi musiqi alətlərində çalan müasir ifaçılar muğamın əsas melodik xəttinin olduğu kimi təkrarlamaqdan çəkinməyə çalışırlar. Onların bir çoxu tamamilə burdondan (züy polifoniyasından), kanondan və səsaltı imitasiyadan ibarət instrumental fakturanı köhnəlmiş hesab edirlər. Belə fikirdə olan musiqiçilər öz partiyalarını fərdi melodik detallarla, yeni ibarələr və cümlələrlə “boyamağa” çalışırlar. Əgər muğam ansamblının əvvəlki tabeçilik (iyerarxik) prinsipinə söykənən ifa ənənəsinə görə sazəndələrin vəzifəsi ilk növbədə müğənnini müşayiət etmək idisə, bu gün muğamın ansambl ifaçılığı prinsipləri musiqi partiyalarının nisbi bədii bərabərliyinə doğru inkişaf etməyə başlayır (Qeyd 2). Ansamblın bu cür ifa tərzinin ilk nümunələrinə YUNESKO-nun Artisti görkəmli xanəndə Alim Qasımovun yaradıcılığında, xüsusən də onun 1990-cı illərdə Malik Mansurov (tar), Elşən Mansurov (kamança), Şirzad Fətəliyev (balaban) və Əntiq Seyidov (nağara) kimi parlaq musiqiçilərin müşayiəti ilə ifa etdiyi muğam kompozisiyalarında qarşılaşırıq.

Muğam ansamblında partiyaların bərabərhüquqlu olması tendensiyası instrumentalistlərin ansambl ifası zamanı solo çıxış etmək meyindən də doğur. Belə ki, müğənnini müşayiət edən tar, kamança, balaban və hətta qarmon ifaçılarının hər biri, növbə ilə kiçik solo parçalarını ifa etməklə özünün müstəqil musiqi simalarını göstərməyə çalışırlar. Əlbəttə, kiçik solo instrumental epizodlar əvvəllər də ansambl muğam ifaçılığında vardı. Lakin bu, nadir hallarda, müğənniləri, məsələn Həbil Əliyev, Ramiz Quliyev kimi solo ifaya aşkar şəkildə meyilli olan sazəndələr müşayiət edən zaman baş verirdi. 1980-cı illərin əvvəllərində isə, əsasən tarzən Möhlət Müslümovun və kamança ifaçısı Fəxrəddin

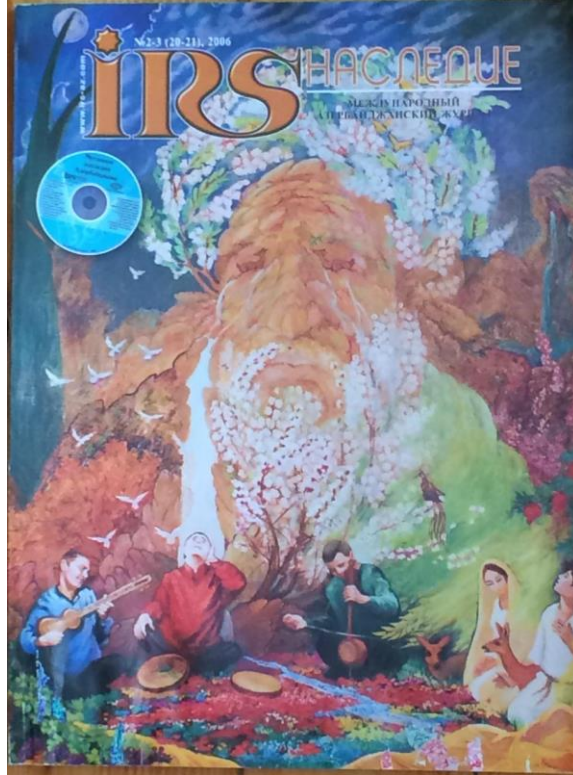
Dadaşovun iştirakı ilə çıxış edən muğam ansambllarında bu cür instrumental solo epizodları nisbətən müntəzəm xarakter almışdır. Ansambl çərçivəsində öz yaradıcılıq fərdiliyini ifadə etmək, sanki “öz sözünü demək” cəhdi indi demək olar ki, daimi tendensiyaya çevrilib. Onu Malik Mansurov, Elşən Həşimov (tar), Elnur Əhmədov (kamança), İmamyar Həsənov (kamança), Əliağa Sədiyev (tar), Elşən Mansurov (kamança) və bir sıra digər instrumental musiqiçilərin iştirak etdikləri ansambllarda müşahidə etmək mümkündür. Daha gənc musiqiçilərdən Sahib Paşazadə (tar), Elnur Mikayılov (kamança), habelə xanəndə Qoçaq Əsgərovla bir ansamblıda çalışdığı dövrdə Şəhriyar İmanov (tar) kimi instrumental ifaçıların yaradıcılığında bu özünü ardıcıl olaraq göstərir (Qeyd 3). Məsələn, Sahib Paşazadənin ansamblıdakı bəzi çıxışlarında görürük ki, tar partiyası az qala xanəndə ilə birincilik uğrunda rəqabət aparır. Bu mənada tarzənin 2018-ci ildə Bakıda Beynəlxalq Muğam festivalında xanəndə Abgül Mirzəliyev ilə bir ansamblıda və elə həmin ildə Özbəkistanın Şəhrisəbz şəhərində keçirilən Beynəlxalq müsabiqədə çıxışı xüsusilə əlamətdar idi (Qeyd 4). Elnur Mikayılov (kamança) və xanəndə Qoçaq Əsgərov tandemi də öz yaradıcılıq nəticələrinə görə çox maraqlıdır: burada bədii baxımdan “aparıcı” və “tabe” fiqurlara bölgü yoxdur.

Muğam ansamblında partiyaların bədii cəhətdən bərabərliyə can atması sadəcə “dəb” xatirinə deyil: bu, müasir musiqiçilərin bir çoxu üçün daxili bədii tələbatdır. Muğam ansamblının hər bir iştirakçısının bədii “simasının” fərdiləşməsi tendensiyası bir sıra səbəblərin təsiri altında yaranıb və formalaşıb. Hər şeydən əvvəl bu hadisənin kökləri həm ansambl, həm də solo musiqi ifaçılığında tarzənlərin və kamança ifaçılarının ciddi peşəkar hazırlığını təmin edən musiqi təhsili sistemindədir. Onların bir çoxu hələ konservatoriyada oxuyarkən səhnədə solo şəkildə instrumental muğamları, habelə Azərbaycan bəstəkarlarının tar və ya kamança ilə orkestr üçün yazılmış konsertlərini ifa edərək solist təcrübəsini əldə edə bilirlər. Bütün bunlar musiqiçilərdə solo instrumental ifaçılığın möhkəm vərdişlərinin yaradılmasına imkan verir. Digər tərəfdən, XX əsrin son rübündə Azərbaycanda solo instrumental muğam ifaçılığı təcrübəsinin getdikcə daha da genişləndiyini görürük. XX əsrin ikinci yarısının görkəmli Azərbaycan instrumental ifaçıları – Hacı Məmmədov, Bəhram Mansurov, Əhsən Dadaşov, Həbib Əliyev, Rəhim Quliyev və başqalarının solo çıxışları xanəndə sənətinə həmişə üstünlük verən Azərbaycan tamaşaçıları üçün instrumental ifaçılığın xeyrinə ən inandırıcı bədii dəlil olmuşdur.

Əlbəttə, muğam ansamblında musiqi partiyalarının bədii baxımdan bərabər-hüquqlu olması hələ muğam fakturasının müasir mənada polifonikləşməsi anlamına gəlmir, lakin bu tendensiyanın mümkün məntiqi inkişafını muğamın bəzi müasir təfsirlərində, əlbəttə, bütün muğam boyu deyil, yalnız onun ayrı-ayrı epizodlarında tətbiqini görmək olar. Belə bir polifonik faktura ilə biz 2011-ci ildə lentə yazılmış Zabul Segah dəstgahının Zil Zabul şöbəsinin kulminasiya hissəsində

rast gəlirlik (Qeyd 5). Bu musiqi parçasında muğam fakturasının qeyri-adiliyi diqqəti cəlb edir. Burada ansamblın hər bir iştirakçısı öz məxsusi xəttini aparır, xanəndə isə yalnız “bərabərlər arasında birincidir”. Maraqlıdır ki, bu musiqi epizodunda təkə tar və kamança deyil, həm də nağara kimi klassik ənənə üzrə muğamın ifasını müşayiət etməyən zərb aləti də dördüncü müstəqil xətti yarada bilib.

Nümunə 3



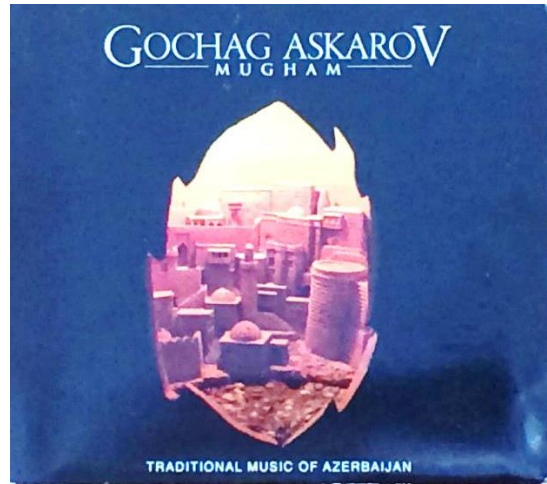
Belə tam mənada polifonik fakturasının “Zil Zabul” muğamının kulminasiya nöqtəsində və eyni zamanda bütövlükdə “Zabul Segah” dəstgahının zilində tətbiq edilməsinin dramaturji və bədii effekti səslənməyə xüsusi dolğunluq və təsir gücü aşılamağa hesablanmışdır ki, bununla da kulminasiya əsərin ən yüksək həərət nöqtəsinə çevrilmişdir.

Bu üsulu istedadlı musiqiçilərin, ilk növbədə Qoçaq Əsgərovun o vaxtkı ansamblının görkəmli tarzəni və konsertmeysteri Malik Mansurovun əsl yaradıcılıq tapıntısı adlandırmaq olar. Notla ifa olunmayan əsərdə belə mürəkkəb ansambl fakturasının qurulması, istənilən sayda məşqlərin olmasına rəğmən, yenə də daha çox bədahətən alınan bir işdir. Bu, sözügedən ansambl musiqiçilərindən təkə yüksək peşəkarlıq deyil, həm də şübhəsiz ki, yaradıcılıq istedadı tələb edir. Yuxarıda adları çəkilən dörd nəfər ansambl üzvünün hər biri belə bir vergi sahibidir.

Nümunə 4



Nümunə 5



Zərbi-muğam janr və polifonik prinsip kimi

Musiqi ifadəsinin polifonik formaları muğamın janr növü olan zərbi-muğamın da musiqi fakturasına sirayət edib. Zərbi-muğam adından göründüyü kimi, iki melodik xətti – müəyyən zərbi-üsulun (Qeyd 6) çərçivəsinə salınmış və sərbəst, üsulsuz “muğam” laylarını özündə ehtiva edir. Musiqişünas Məmmədsaleh İsmayılov bu tərz musiqini *qarışıq bəhrli janr qrupu* adı altında ilk dəfə olaraq elmi dövriyyəyə daxil etdirmişdir. O, bura aid olan ənənəvi musiqi nümunələrinin səciyyəvi əlamətini iki növ musiqi ölçüsünün - sərbəst və müntəzəm vəznin birləşməsində görür [2, s.18]. Əslində burada söhbət əsasını poliritmiya prinsipi təşkil edən əsərlərdən gedir. Bu janrın nümunələrinə aşiq şikəstələri də daxildir, onların bir çoxu muğam ifaçılarının repertuarında möhkəm yer almışdır. Zərbi-muğamın musiqi janrı kimi Qarabağ və Şirvan aşiq musiqisinin təsiri altında formalaşdığını düşünmək üçün ciddi əsasımız var (Qeyd 7).

Məmmədsaleh İsmayılov ilk dəfə olaraq aşiq şikəstəsinin də polifonik təbiətinə diqqət etmişdi. O, “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” əsərində yazırdı: “Şikəstəni təşkil edən hər iki çalar müəyyən dərəcədə müstəqil xarakter daşıdığı üçün onların uyuşmasına polifonik ünsür kimi baxa bilərik. Lakin burada yaranan polifoniyada uyuşan səslər-çalarlar, əsas etibarilə, metro-ritmik cəhətdən müstəqildir. Şikəstə janrında polifonik ünsürü biz bir də ondan görə bilərik ki, burada ifa zamanı bəzi hallarda kamançanın və xüsusən tarın səsaltı adlanan əlavə melodik ifadələri ilə uyuşur. Müstəqil bir melodiya yaratmasına baxmayaraq, bu kiçik musiqi ifadələri şikəstə ifası zamanı polifonik ünsür kimi özünü göstərərək səsaltı polifoniya növünə yaxınlaşır” [2, s. 84-85].

Bütün bunlar eyni şəkildə zərbi-muğamlara da aiddir ki, burada instrumental ansamblın müntəzəm ritmli melodik xəttin qarşında təksəslı (solo) bəhrsiz vokal melodiya durur.

Zərbi-muğamın musiqi fakturasının əsasını *təzadlı polifoniya* prinsipi təşkil edir. Məmmədsaleh İsmayılov bu cür polifonik ifadə tərzini “kontrastlı polifoniya” adı altında onun şikəstə və ritmik muğam formaları üçün səciyyəvi olmasını qeyd edir (2, s.100). Zərbi-muğamlarda *təzadlı*, və ya *kontrastlı polifoniya* ünsürlərinin mövcudluğunu digər Azərbaycan alimi, musiqişünas Nəriminə Əliyeva da qeyd edir. (1, s.9). Zənnimizcə zərbi-muğamda *təzadlı polifoniya* ünsür şəklində deyil, tam mənada polifonik musiqi fakturası səviyyəsində çıxış edir. Təzadlıq prinsipi burada müxtəlif istiqamətlərdə, o cümlədən a) sərbəst və müntəzəm vəznli melodik xətlərin, b) vokal *solo* və instrumental *tutti* kimi iki fərqli musiqi ifadə tərzinin və nəhayət c) bədii mənşəyi fərqli olan iki janrın - birinin kökləri qədim dini oxumalara gedib çıxan muğam avazatı, digəri isə cəngivari kollektiv rəqsləri və ya zorxana havaları tipli xalq məişət instrumental musiqisinin qarşılaşmasında özünü bildirir. Bütün bunlar *qarışıq bəhrli* havalarda, yəni zərbi-muğamda da şikəstədə olduğu kimi, **təzadlı-polifonik faktura** nümunələrini görməyə əsas verir.

Muğam repertuarının digər janrlarına nisbətən *zərbi-muğamın* səciyyəvi bədii xüsusiyyəti - daha açıq və kəskin ifadə edilən emosional ekspressiya, dinamizmdir. Əlamətdardır ki, *zərbi muğam* müəyyən dəstgahın tərkibində ifa olunduğu zaman daim onun dramaturji baxımdan zirvə hissəsində yerləşir və bütöv dəstgahın emosional kulminasiyasını təşkil edir.

Zərbi-muğam janrı ilə yanaşı, onun əsasında dayanan prinsipin özü – müntəzəm və üsulsuz vəznli musiqi nitqinin uyuşması da müasir muğam ifaçılığında geniş yayılıb. Bir çox musiqiçilər bu gün üsulsuz, bəhrsiz klassik muğam havalarını ritm müşayiəti altında ifa edirlər. Belə bir vəhdətin nümunəsini yuxarıda haqqında danışdığımız “Zil Zəbul” muğamından parçada görürük. “Zil Zəbul” muğamı “Zəbul Segah” dəstgahında heç vaxt zərbi muğam şəklində ifa olunmur, yəni burada kompozisiyanın müəllifləri ənənəvi musiqi vasitələri arsenalında olan musiqi üsulunu sadəcə yaradıcılıqla tətbiq ediblər. Bu mənada daha radikal eksperiment kimi ideyası Malik Mansurova məxsus “Buludlar” vokal-instrumental kompozisiyasını nümunə gətirmək olar. Çahargahın bir növ “mini-dəstgahı” olan 13 dəqiqəlik bu kompozisiya bütünlüklə poliritmik fakturaya əsaslanıb (Qeyd 8).

Zərbi muğam prinsipi çox ardıcıl surətdə tərzən Şəhriyar İmanovun “Yeddi məqam”, “Nəbz”, “Qəmgin Şərq” və “Bəzmigah” kimi müəllif kompozisiyalarında tətbiq olunur.

Beləliklə, ənənəvi muğam fakturasının ritmləşdirilməsi, geniş götürsək, bütövlükdə müasir muğam ifaçılığında ritmin rolunun güclənməsi bir tendensiyaya çevrilib və onun bədii potensialı hələ tükənməyib. Fikrimizcə muğam musiqisində ritm faktorunun artması müasir ictimai dinləmə mədəniyyətinin və zövqünün

xüsusiyyətlərilə bərabər bugünkü kütləvi şüurda hərəkət enerjisinin düşüncə enerjisinə şəksiz üstün gəlməsi ilə izah edilə bilər.

Bütün bu dediklərimiz bizi aşağıdakı nəticələrə gətirir:

1. Muğamın dünyəvi formaları haqqında “birsəli monodiya” kimi təsəvvürlər köhnəlmiş, hətta demək olar ki, heç vaxt həqiqətə uyğun olmamışdır. Artıq XIX əsrin ortalarında tarın iştirakı ilə təşəkkül tapmış erkən muğam ansambllarında muğamın musiqi fakturasında ən azından burdon və imitasiya-səsaltı polifonik ifadə üsulları istifadə olunur.

2. Muğam ansambl ifaçılığının inkişafı ilə muğamın musiqi fakturası da getdikcə zənginləşir, burada polifonik ifadənin daha mürəkkəb, *ostinato*, *poliritmiya* və müxtəlif mənşəli olan janrın birləşməsindən yaranan *təzadlı polifoniya* kimi formaları geniş tətbiqini tapır.

3. XX əsrdə Azərbaycanda ənənəvi alətlərdə (tar, kamança, balaban, saz) solo instrumental ifaçılığın inkişafı ilə muğam ansamblında əvvəllər müşayiətçi funksiyasını yerinə yetirən alətlər daha çox sərbəstlik əldə edir. Onların ansambldakı partiyaları imitasiya, burdon, kanon elementləri ilə yanaşı, kiçik solo epizodları və ya fərdi melodik detalları da özündə cəmləşdirir. Bütün bunlar bütövlükdə muğamın fakturasını mürəkkəbləşdirir və zənginləşdirir.

4. Son 10-15 ildə muğam ansamblında alətlərin bədii bərabərliyə meyl dərinləşir və ayrı-ayrı epizodlarda muğamın musiqi fakturasının polifonikləşməsi səviyyəsinə çatır.

5. Muğam ifaçılığında ritmə daha geniş müraciət onun ifadə effektini gücləndirir, eyni zamanda, onun bu təcəssümün xarakterini bəsitləşdirir. Burada, süüraltı olsa da, elitar klassik muğamı müasir kütləvi dinləyiciyə yaxınlaşdırmaq cəhdi sezilir. Bununla yanaşı, müasir muğamın musiqi fakturasını təhlil edərkən burada musiqi ifaçılığının üsul və formalarının mürəkkəbləşməsini, onun fakturasını polifonikləşdirmək cəhdlərini və geniş mənada götürək, musiqi təfəkkürünün polifonikləşməsi proseslərini görürük.

Qeydlər:

1. Bu səs yazısı 2006-cı ildə Moskvada mənim elmi redaksiyam altında çıxmış “İrs-Naslediyə” adlı beynəlxalq jurnalının xüsusi buraxılışına əlavə edilmiş diskdə var (Nümunə 3).
2. Müasir muğam ifaçılığında yaranmış bu tendensiya bəzi xanəndələr və qocaman sazəndələr tərəfindən narazılıqla qarşılanır. Lakin bu məqaləmizdə bizim məqsədimiz həmin tendensiyanı müsbət və ya mənfi qiymətləndirmək deyil, sadəcə onun müasir ifaçılıq təcrübəsində yerini və səbəblərini aydınlaşdırmaqdır.
3. O, hazırda demək olar ki, müğənnilərlə ansambllarda ifa etmir və iki ifaçıdan – klavişli alətlərdən - Bəbir Bəbirovdan və zərb aləti ifaçısı Şükür Əliyevdən ibarət öz ansamblı ilə çıxış edir.
4. Bu müsabiqədə Sahib Paşazadənin rəhbərlik etdiyi ansambl birinci mükafata layiq görülmüşdür.

5. Həmin dəstgahın lent yazısı 2011-ci ildə İtaliyada çıxan diskə daxil edilmişdir. Bu disk İtaliyanın *Felmay Records* şirkətinin lisenziyası ilə 2011-2013-cü illərdə yazdığı və buraxdığı yeddi diskdən ibarət olan “Ənənəvi Azərbaycan musiqisi” seriyasından birincidir (Nümunə 5). “Zabul Segah” dəstgahı burada xanəndə Qoçaq Əsgərovun, Malik Mansurovun (tar), Elnur Mikayılovun (kamança) və Şükür Əliyevin (nağara) ifasından yazılmışdır.
6. Hələ Orta əsr musiqi-nəzəri traktatlarında zərb terminlə musiqi metrələrinin növləri müəyyən olunurdu. Türki-zərb, Faxte, Çahar-zərb, Zərbə-Rast, Muxəmməs və başqaları.
7. Muğamı Şirvan aşiq ritmləri ilə birləşdirən Şirvan aşiq musiqi üslubunun xüsusiyyətləri kifayət qədər məlumdur. Qarabağ aşiqlərinin musiqisi daha az məşhurdur. Qarabağ XIX əsrdə XX əsrin əvvəllərində Şirvan, Gəncəbasar, Göyçay (Ermənistan) və Borçalı (Şərqi Gürcüstan) ilə yanaşı, Azərbaycan aşiq sənətinin mərkəzlərindən biri olaraq qalmaqdadır. XX əsrin əvvəllərində (Ağdamın Abdal Gülablı kəndindən çıxmış) Qarabağ aşiqləri Abbasqulu və Nəcəfqulu Bakının, Tiflisin və Cənubi Qafqazın digər şəhərlərinin paytaxt səhnələrində böyük uğurla çıxış etmişlər. 1914-cü ildə Almanıyanın “Sport-Rekord” səsyzma firmasının Tiflis filialı aşiq Abbasqulun və onun ansamblının ifası yazılmış və buraxılmışdır. Bu val hazırda Qarabağ aşiqlərinin musiqi üslubu haqqında təsəvvür yarada bilən yeganə nəşr nümunəsidir, çünki sonralar Qarabağın aşiq mühiti öz fəaliyyətini dayandırmışdır.
8. Xanəndə Qoçaq Əsgərovun, tarzən Malik Mansurovun, kamançada Elnur Mikayılovun və nağarada Şükür Əliyevin ifasında lentə yazılmış bu kompozisiya 2010-cu ildə “*Mugham Ensemble ‘Turan’. Music from Azerbaijan*” adı altında Avstraliyada buraxılmış diskə daxil edilmişdir (Nümunə 4). “Buludlar” kompozisiyanın əsasında tanınmış Azərbaycan bəstəkarı Cahangir Cahangirovun “Buludlar” təsnifinin melodiyası dayanır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Алиева Н. Полифонические формы в творчестве азербайджанских композиторов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Баку, 1969, 31 с.
2. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları, B.: İşiq, 1984, 100 s.
3. “İRS-Nasledie” международный журнал, специальный выпуск, Москва, 2006, № 2-3 (20-21), с. 77

Diskoqrafiya:

4. *Armenian Fantasies*, CD 34.801, Network, Frankfurt, 2000
5. *Caravan of mugham melodies, / Traditional music of Azerbaijan’/ Felmay Records*, CD, fy 8196, Italy, 2012
6. *Gochag Askarov. Mugham / Traditional music of Azerbaijan’/ Felmay Records*, CD fy 8183, Italy, 2011.
7. *Heavenly Duduk*, CD 32.377, World Network, Frankfurt, 1999
8. *Music From Azerbaijan. Mugham Ensemble ‘Turan’*, Bird Walk Records, CD BW-1, 2010, Adelaide, Australia.

Санубар БАГИРОВА

Доктор философии по искусствоведению, доцент

О ПРОЯВЛЕНИИ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ФОРМ В МУГАМЕ

Резюме: В статье ансамблевая музыкальная фактура мугама рассматривается как традиционная сфера применения таких типичных для мугама полифонических форм музыкального изложения, как бурдонная, имитационно-подголосочная и контрастная полифония. Но, наряду с ними, здесь также обращается внимание на некоторые новые тенденции в современном ансамблевом мугамном исполнении, которые имеют, по существу, полифоническую природу. Например, в современном ансамблевом мугамном исполнительстве характерный для фактуры прежних мугамных ансамблей иерархический принцип подчинения инструментальных партий вокальной линии все больше уступает место тенденции к художественному равноправию партий в рамках ансамбля, что можно рассматривать как одно из проявлений полифонического мышления. Усиливающаяся роль ритма в современном мугамном исполнительстве также становится одним из факторов полифонизации музыкальной фактуры мугама. В частности, полифоническую природу имеет популярный сегодня прием исполнения традиционных метрически нерегламентированных мугамных мелодий в сочетании с ритмической линией. Если прежде в репертуаре традиционной музыки Азербайджана такая полиритмическая музыкальная фактура встречалась только в зерби-мугамах и ашыгских шикяста, то сегодня можно говорить о существенном расширении рамок применения этой техники.

Ключевые слова: ансамблевое исполнение мугама, мугамная музыкальная фактура, полифонические приемы музыкального изложения, бурдонная полифония, имитационно-подголосочная полифония, контрастная полифония

Sanubar BAGHIROVA

PhD in Art, associate professor

ABOUT THE MANIFESTATION OF POLYPHONIC FORMS IN MUGHAM

Summary: The article is focused on the musical texture of mugham, considering it as a traditional field of application of such polyphonic techniques of musical presentation as drone, imitation and contrast polyphony. But, along with them, the article draws the attention to some new trends in modern ensemble mugham performance, which are essentially polyphonic in nature. For example, the former hierarchical principle of subordination of instrumental parts to the vocal line now is increasingly giving way to artistic equality of all musical parts within the mugham ensemble. Another factor of the polyphonization of the musical texture of mugham is originated from the growing role of rhythm in modern mugham performance. Many of contemporary musicians now give preference to the metrical performance of the traditionally unmeasured mugham melodies, i.e. to the uniting both (metrical and non-metrical) types of melodic presentation in

a polyrhythmic musical texture. This technique of musical presentation, a polyphonic one in nature, was previously applied only in such pieces of the traditional repertoire of Azerbaijani music as zerbi-mugham and ashig shikeste, while today it expanded considerably the scope of its application.

Keywords: ensemble performance of mugham, musical texture of mugham, polyphonic techniques of musical presentation, drone, imitation, contrast polyphony

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva