

Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV

AMK-nın dosenti
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Ünvan: Yasamal r. Ə.Ələkbərov küç. 7
E-mail: salimhak@mail.ru

AZƏRBAYCAN MUĞAM İFAÇILIĞININ FORMALAŞMA TARİXİNƏ DAİR BƏZİ MÜLAHİZƏLƏR

Xülasə: Məqalədə Azərbaycan muğam ifaçılığı və onun yaranması haqqında müəyyən elmi fərziyyələr irəli sürülür. Qeyd edilir ki, Azərbaycan muğamlarını düzgün və obyektiv istiqamətdə araşdırmaq üçün onu ümumşərq muğam ifaçılığı kontekstində təhlil etmək vacibdir. Bu, yeni dövrün tələbi və beynəlxalq elmi metodikaya uyğundur.

Açar sözlər: Muğam, məqam, Şərq intonasiyası, ifaçılıq, qəzəl, şeir, xanəndə, tarzən

Muğam incəsənəti o qədər ciddi və o qədər əhəmiyyətlidir ki, onun heç bir detalından, heç bir cəhətindən yan keçmək mümkün olmur. Bu möhtəşəm sənət abidəsi həm bütün komponentləriylə ayrı-ayrılıqda, həm də kompleks şəkildə araşdırılmaya cəlb edilməlidir. Əlbəttə ki, dünyada və eləcə də Azərbaycanda bu incəsənət növü haqqında çoxlu sayda alim və tədqiqatçıların əsərləri mövcuddur. Bu barədə çox deyilib, çox yazılıb. Ancaq hələ qaranlıq qalan və öz həllini tapmayan xeyli sayda məsələlər vardır ki, bunlar da daxili zərurətdən doğan nəsnelərdir. Onların üstü açılmayana qədər, həm nəzəri, həm də praktiki cəhətdən həmin düşünlər çözülməyə qədər bu mühüm və əhəmiyyətli sənət xəzinəsinin ümumbəşəri mahiyyəti tam olaraq ortaya çıxmayacaqdır.

Azərbaycan muğamları da məhz bu qəbildən tədqiq edilməlidir. Xüsusilə də Azərbaycan muğamlarının quruluşu, onların daxili potensialı, zaman içərisində itib getmiş, ancaq bərpası mütləq şəkildə vacib olan çoxlu məqamları vardır ki, onları ələ almadan bizim muğamata baxışımız birtərəfli, diletant və məhəlli səviyyədə olacaqdır. Xalq ifaçılarının xatirələrindən, muğam şöbələrinin adları, onların yaranma tarixi ilə bağlı fikir və mülahizələrindən heç bir zaman elmi nəticələr əldə etmək mümkün olmayacaqdır. Bu metod artıq çoxdandır ki, köhnəlmiş və öz aktuallığını itirmişdir. Bu gün muğam sənətinə konseptual şəkildə və güclü məntiqlə yanaşmaq lazımdır. Həmin bu konseptuallıq, həmin bu məntiq isə, özlüyündə xatirəçilik, xalq musiqiçiləri səviyyəsində qeyri-nəzəri və qeyri-elmi fikir və mülahizələrin əleyhinədir. Məsələ burasındadır ki, uzun müddətdir Şərq muğam konsepsiyasından və onun fəlsəfi bazasından məhrum qalan Azər-

baycan muğam ifaçılığı ayrı-ayrı sənətkarların, xanəndə və tarzənlərin, eləcə də qeyri-peşəkar nəzəriyyəçilərin, necə deyirlər, “ümidinə qalmışdır”. Müxtəlif muğam şübə və guşələrinin adlarından tutmuş, onların təfsirinə qədər çox şeylər var ki, tamamilə yenidən işlənməli və tarixlə, fəlsəfə ilə, eləcə də çağdaş Şərqi muğam nəzəriyyələri ilə əlaqəli şəkildə araşdırılmalıdır. Çünki, adını çəkdiyimiz və çəkmədiyimiz mətləblər barəsində o qədər qaranlıq, o qədər məntiqsiz və cılız mülahizələr mövcuddur ki, bu sahəni tədqiq edən ciddi musiqi nəzəriyyəçiləri də başqa yol tapmayıb, məhz həmin o “mənbələrə” istinad etmək məcburiyyətində qalırlar. Halbuki, musiqi tarixi və nəzəriyyəsi, musiqişünaslıq kimi elm sahələri tamamilə başqa şeylər tələb edir. Tədqiqatların predmeti xalq sənətçilərinin qeyri-dəqiq və bəzən də necə gəldi sadalanan xatirə modelindəki fikirləri yox, elmi-məntiqi və nəzəri əsaslara söykənən bağlılıqlar və cəsarətli konsepsiyalar olmalıdır. Bəli, muğam incəsənətinin elmi tədqiqatı sahəsində çatışmayan ən mühüm amil məhz cəsarətdir. Alim və tədqiqatçılarımızın doqmatik qəlibləri sındırmaq istəyinin olmaması, bu günə qədər məlum olan və açıq şəkildə özünü doğrultmayan konsepsiyaları yeniləmək və ən azından onları davam etdirmək niyyətinin yoxluğu bizim üçün çox böyük maneə yaradır.

Bu doqmatizmin ən öndə gələn məsələlərindən biri də Azərbaycan muğamlarının nə zaman yaranıb formalaşması tarixinə dair fikirləridir. Bu tarixi araşdırmaq, onu formal tarixi və çox zaman da yalançı faktlardan uzaq tutub, yalnız elmi və məntiqi dəlillərlə ortaya çıxarmaq həqiqətən də cəsarət istəyən bir məsələdir. Milli muğam sənətinin yaranma tarixinə dair fikirlər çoxcəhətli və eyni zamanda da ziddiyyətlidir. Çünki, hər tədqiqatçı burada özünü bir subyekt olaraq göstərir. Yəni, hər araşdırılan məsələ müəyyən mənada subyektiv və birtərəflidir. Yanaşma prinsiplərindəki qeyri-konstruktivlik, həqiqətdən uzaq milli və yaxud da başqa yönlü təəssübkeşlik, tarixi faktların qeyri-dəqiqliyindən və xaotik sıralanmasından süni şəkildə istifadə edərək, ortaya qoyulan absurd fikirlər Azərbaycan muğam sənətinin yaranıb formalaşması kimi ciddi və konseptual bir nəzəriyyənin doğruluğunu şübhə altına alır. Bu günə qədər araşdırılan və hələ də nə tarixi, nə də nəzəri baxımdan dəqiqləşdirilən məsələlərin üzərinə yenidən qayıtmaq, bu dəfə onlara tamamilə fərqli bucaq altında, fərqli prinsiplərlə yanaşmaq tələb olunur.

Bəziləri bu tarixi ta orta əsrlərdən başlamağı düzgün hesab edirlər. Bəzi tədqiqatçılar isə, ümumiyyətlə, Azərbaycan muğamlarının yaranması tarixini eramızdan əvvəl, hətta antik çağlara qədər aparıb çıxarmaq istəyirlər. Lakin necə, hansı əsaslarla və hansı elmi dəlillər hesabına? Yalnız bir ölkədə oturub, qapalı elmi çevrələrdə öz sözünü deyib, elmi dərəcələr almaq hələ obyektivlikdən və dünya səviyyəsinə çıxmaqdan xəbər vermir. AXI bu elə bir sahədir ki, buradakı məsələlər istəsək də, istəməsək də dünya musiqişünaslığı ilə sıx ünsiyyətdə araşdırılmalıdır. Muğamların və onların şübələrinin adlarından tutmuş, məqam quru-

luşlarına qədər ən müxtəlif məsələlərdəki müştərəklik və ümumşərq nəzəri sistemi qətiyyənlə gözdə tutulmuşdur, barmaqarası baxılacaq mətləblər deyil. Məsələn, elə muğamların və onların ayrı-ayrı şöbə və guşələrinin adları özlərində zəngin toponimika, coğrafi genişlik və fəlsəfi mahiyyət daşıyır. Məsələn, bəstəkar və musiqişünas Eldar Mansurovun qeydlərində oxuyuruq: “Muğam şöbə və guşələrinin adlarının yaranma tarixi ilə bu günə qədər bir çox musiqiçi və ifaçılar maraqlanırlar. Muğamlar haqqında elmi traktatlar Şərqi böyük musiqişünasları – Əbdülqadir Məraği, Səfiəddin Urməvi, Əl-Fərabi və başqaları tərəfindən yazılmışdır. Onlar öz elmi əsərlərində muğamların yaranma tarixindən, şöbə və guşələrin bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqəsindən, musiqi alətlərində istifadə olunan ifaçılıq ştirixlərindən və bir çox başqa xüsusiyyətlərdən bəhs edirlər.

Bütün muğam, şöbə guşələrinin yaranma tarixi dörd qismə bölünür:

1. Say adları

2.(A) yer, məkan adları

(B) xalq, tayfa, qəbilə adları

3. Tarixi şəxsiyyət və ifaçının adı ilə şöbə və guşə adları

4. Müxtəlif adlar” [2].

Göründüyü kimi, məqalə müəllifi muğam adlarının yaranma prinsiplərini təsnifatlandırır. Ümumiyyətlə isə, bu cür yanaşma obyektiv olsa da bəsit və xronoloji. Yəni, burada təhlil yoxdur və ola da bilməz. Çünki, elm sadəcə tarixi faktlardan ibarət deyil, eyni zamanda bu faktların doğruluğunu, onların hansı dərəcədə təhrifə uğrayıb-uğramadığını araşdırmaq üçün tarixdən başqa məntiq və fəlsəfi düşüncə də tələb olunur. Əgər biz Azərbaycan muğamlarının özlərinin, adlarının yaranıb formalaşma tarixinə ancaq faktlara və deyilənlərə əsaslanaraq yanaşsaq, o zaman ortaya xeyli sayda diletant və uydurma şəxslərin sadaladığı bir sürü yalançı və əsassız fikirlər çıxacaqdır. Necə ki, biz illərdir, bəzi ustad sənətkarlarımızın xatirələrindən və sadaladıqları muğam şöbə və guşələrinin adlarından istifadə edərək, tarix yazırıq, nəzəri məsələlər araşdırırıq. Bəzən isə, elə əsassız müddəalara və o qədər arqumentsiz polemikalara rast gəlirik ki, bu məsələlərin nə qədər bəsit düşüncə sahiblərinin əlində olduğuna heyret edirik. Bəzən isə, muğam adlarının içərisində elələri ilə üz-üzə gəlirik ki, onların nə tarixi, nə də hansısa bir məntiqi əsasını izah etmək, anlamaq olmur. Məsələn, Azərbaycanda ifa olunan “Hümayun” və “Şüştər” muğamlarının içərisində “Tərkib” adında bir şöbə vardır. Son dərəcədə yanlıq, qəmli və dərin ahəngə malik bir muğam şöbəsidir. Ancaq biz onun adının “Tərkib” olmasının məntiqini başa düşmürük. Nəyin “tərkib”i? Hansı muğam və ya şöbənin “tərkib”i? Halbuki, qonşu İranda bu məşhur muğam şöbəsinin adı “Hümayun” dəstgahının içərisində “Bidad” və “Neyi-Davud” olaraq keçir. “Tərkib” adına biz heç tarixi muğam cədvəllərində də rast gəlmirik. Əlbəttə, bu mübahisəli məsələdir və biz də polemikaya açığıq. Ancaq yenə də düşünürük ki, bu məsələ də tarixi qaynaqlarla və eyni zamanda bu tarixin yaşadığı çağdaş Şərq muğam ifaçılığı ilə əlaqələrin qırılması ilə

bağlıdır. Yəni, məsələn, “Tərkib” adı mövcud muğamın tərkib hissəsi kimi düşünülərək həmin muğama əlavə edilmişdir ki, bu da öz növbəsində məlumatsızlıqdan irəli gələ bilər. Yaxud da elə şöbə və guşə adları da var ki, onların adı ilə özü arasında ziddiyyət mövcuddur. Məsələn, elə yenə də həmin “Hümayun” və “Şüştər” muğamlarının tərkibində oxunan “Məsnəvi” və yaxud da “Kiçik” məsnəvi şöbəsini götürək. Məlumdur ki, “Məsnəvi” bir şeir şəkli. Hər beyti ayrıca qafiyələnən, böyük həcmli əsərlərin yazıldığı bir çox “Məsnəvi” tarixə məlumdur. Hətta, bizim bu gün “poema” deyə anladığımız klassik Şərq təhkiyə janrında yazılmış epik əsərlərin hamısının şeir şəkli məsnəvidir. “Məsnəvi” (مثنوی) ərəb sözü olub “sani” (ثانی), yəni “iki”, “ikinci” anlamındadır. Həm qafiyə olan iki misralardan ibarət bu şeir şəklinə “Məsnəvi” adı vermişlər. Tarixdəki ən məşhur “Məsnəvi” təbii ki, Mövlana Cəlaləddin Rumiyə məxsusdur:

بشتو از نی جون حکایت میکند
از جداییها شکایت میکنند
کز نیستان تا مرا ببریداند
از نفیرم مرد و زن نالیده اند
سینه جواهم شرحه شرحه از فراق
تا بگویم شرح درد اشتیاق

(Beşno əz ney, çün hekayət mikonəd,
Əz cüdayiha şikayət mikonəd,
Kəz neyistan ta mərə bobridiənd,
Əz nəfirəm, mərdo zən nalideənd.
Sine xahəm şər-h-şər-h əz fəraq,
Ta bequyəm şər-h dərd iştiaq) [5]

Göründüyü kimi, burada çarpaz qafiyəli şeir şəklinə söhbət gedir. Ancaq gələn görək, yuxarıda adı çəkilən həmin şöbədə oxunan şeir məsnəvi formasındadır mı? Əlbəttə yox. Bəs onda onun adı niyə “Məsnəvi”dir? İranda bu şöbə “Mahur” dəstgahının içərisində oxunur və oxunan şeir də məhz məsnəvi şəkili şeirdir. Belə bir nümunəni öz musiqimizdən də gətirmək olar. Məsələn, Azərbaycan aşiq havaları içərisində şeir şəkili ilə adlanan saz havaları mövcuddur. Məsələn, “Divani”, “Təcnis”, “Gəraylı”... Bu havalarda oxunan şeirlər isə, hər hansı təsadüfi şeir şəkli deyil, məhz o havanın adına uyğun olan şeirdir. Məsələn, istər “Baş Divani”, istər “Orta Divani”, istərsə də “Ayaq Divani” (başqa adıyla “Bəhr Divani” və ya “Osmanlı Divani”), havaları üstündə mütləq şəkildə on dörd hecalı ənənəvi divani şeir şəkli oxunur. Yaxud da “Təcnis” havası üstündə əsas etibarilə cığalı təcnis, yəni hər bənddə iki misradan sonra bayatı gələn şeir şəkli oxunur. Eləcə də “Gəraylı” havası üstündə səkkiz hecalı gəraylı şeir şəkili oxunur. Bu havalara adları bu şeir şəkili olduğundan, yoxsa, bu şeir şəkili olduğundan adları həmin saz

havalarından gəlir, bunu söyləmək çətindir. Ancaq həqiqət budur ki, muğamlarımızın adları və mənzum şəkilləri arasında rast gəlinən bu uyğunsuzluqlar Azərbaycan aşıq musiqisində yoxdur. Cəsarətlə və heç bir subyektivliyə yol vermədən söyləyə bilərik ki, belə məntiqsiz təsadüflərin əsas səbəbi bütün musiqişünasların və muğam nəzəriyyəçilərinin yeganə istinad yeri olan xalq ifaçılarının savadsızlığı və Şərqi, Şərq ədəbiyyatını, eləcə də Şərq muğamlarını sistemli bir şəkildə bilməməsidir.

Elə bu nöqtədən də çıxış edərək, Azərbaycan muğamlarının yaranıb formalaşma tarixinə nəzər salırıq və görürük ki, sırf milli Azərbaycan muğamlarının məhz indiki ifa tərzini və struktur özəllikləri baxımından formalaşması çox da uzaq keçmişə gedib çıxmır. Çünki, bu barədə, yəni sırf Azərbaycan muğamının yaranmasının Orta Əsrlərə və ya ondan da qədimə gedib çıxması haqqında heç kimin əlində heç bir tutarlı dəlil və ya sübut yoxdur. Ən böyük dəlillərdən, ən məntiqli sübutlardan biri isə, məsələn, hər hansı bir muğamın Azərbaycan dilində ilk dəfə nə zaman, kimlər tərəfindən oxunduğudur. Çünki, dil elə bir faktordur ki, milli kimlik məsələsi ortaya gələndə birinci o nəzərə alınır. Əslində isə biz incəsənətdə və xüsusilə də muğam sənəti kimi, həm global, həm də zərif və həssas bir incəsənət abidəsi barəsində milli kimlik məsələsinin sonuna qədər əleyhinəyik. Yəni, hansısa bir muğamı və ya bütünlükdə muğam incəsənətini bir xalqa, bir millətə aid etmək, yaxud da həmin milləti həmin coğrafiyanı hər hansı bir mədəniyyət hadisəsinin başlanğıcı, mənbəyi elan etmək həddindən artıq qeyri-elmi və ədalətsizdir. Ancaq indi söhbət Azərbaycan türklərinin spesifik və milli muğam məktəbinin yaranma tarixindən gedir ki, bunun da o muğamların məhz hansısa bir xalqa aid olması məsələsi ilə uzaqdan-yaxından heç bir əlaqəsi yoxdur.

Yaxın tarixi araşdırdığımız zaman məlum olur ki, Azərbaycan muğamlarının əmələ gəlməsi, formalaşması indiki şəkllə və ya indikinə yaxın bir şəkllə düşməsi, məhz XIII əsrin sonları, XIX əsrin ortalarına təsadüf edir. Hətta, bu versiya da faktlarla və sübutlarla tam olaraq özünü doğrultmur. Lakin, bəzi qeyri-obyektiv və əsassız iddialara söykənən fikirləri nəzərə almasaq, əksər tədqiqatçıların fikri məhz həmin yöndədir. “XVIII əsrdən başlayaraq bizim muğamlar “özünüdərkətmə” dövrünü yaşayır. Yəni muğamlarımız tam təsdiqini tapmaqdan ötrü alim və musiqiçilərimiz tərəfindən əsaslı araşdırmalara, zamanın təsiri ilə forma və struktur dəyişikliklərinə məruz qalır” [1, s. 94]. Sitat müəllifi burada “özünüdərkətmə” ifadəsini işlədir. Bir az abstrakt görünsə də əslində bu, mühüm bir amildir. Özünüdərkətmə məsələsi muğam ifaçılığında həm milli, həm də coğrafi yöndən qavranıla bilər. Azərbaycanda məhz o dövrdən etibarən, muğam incəsənəti nəzəriyyədən daha çox praktika ilə, ifaçılıqla var olmuşdur. Nəzəri əsaslara söykənməyən və bu əsaslar tərəfindən, necə deyirlər, “nəzarət altında saxlanılmayan” ifaçılıq isə, şifahi ənənəyə söykənən muğam məktəblərinin yaranması, yaşadılması prosesində xeyli sayda qeyri-dəqiqliklərə, absurd məsələlərə səbəb olmuşdur. Əlbəttə, həmin dövrdə, yəni XIII əsrin sonları, XIX əsrin əvvəllərində Azər-

baycanda da muğam nəzəriyyəçiliyi mövcud olmuşdur. Elə birçə Mir Möhsün Nəvvabı və onun məşhur musiqi risalələrini xatırlamaq bəsdir. Ancaq, məsələ burasındadır ki, təxminən eyni dövrdə yaranıb formalaşmağına baxmayaraq, Azərbaycan muğam ifaçılığı nə Mir Möhsün Nəvvabın, nə də ondan əvvəlki məşhur azərbaycanlılar olan Səfiəddin Urməvinin, Əbdülqadir Marağayinin muğam nəzəriyyəsi ilə uyğun gəlirdi. Bu faktdır ki, əgər belə bir uyğunluq olsaydı, həmin dövrdən bu günə qədər demək olar ki, köklü struktur dəyişiklikləri olmadan yaşayan Azərbaycan muğamları öz quruluşunda, öz mahiyyətində o keyfiyyətləri, o nəzəri bilgiləri daşıyırdı. Ancaq biz belə daşıyıcılığı görmürük. Nəvvabın və xüsusilə də Urməvinin, Marağayinin muğam-məqam nəzəriyyələri daha çox bu gün İranda və Türkiyədə dəstgah və makam nəzəriyyələrinə tətbiq olunur və həmin sistemlər, necə deyirlər, bizdən daha çox onlara aiddir. Əlbəttə, Nəvvabın da, Marağayinin də, Urməvinin də, Fərabinin də, digərlərinin də tətbiq etdikləri sistem bu gün tam olaraq, yaşamır və aktual deyil. Ancaq həmin ölkələrdə və xüsusilə də muğamatın dəstgah halında ifa olunduğu İranda musiqiçi və nəzəriyyəçilər tərəfindən elementar, təməl səhvlərə, yanlışlıqlara yol verilmir. İstər muğamların adları, istər strukturu, istərsə də ifası prosesindəki həmin uyğunluğun, həmin məntiqi-xronoloji ardıcılığın səbəbi yalnız o ölkələrdəki musiqiçi və musiqişünasların Şərqi tarixindən, fəlsəfəsindən, musiqi sistemindən xəbərdar olmalarıdır.

Azərbaycanda isə, XIX əsrə qədər demək olar ki, muğamlar böyük ehtimalla fars dilində və indiki İran dəstgahlarına yaxın bir formatda yaşadılır və ifa edilirdi. Əlbəttə ki, onlar İran dəstgahları deyildi. Əgər onları Azərbaycan sənətçiləri ifa edirdilərsə, deməli onlar Azərbaycan muğam dəstgahları idi. Ancaq, milliyyətçə azərbaycanlı olmaq, hələ sırf milli incəsənətin daşıyıcısı olmaq mənasına gəlməməlidir. Məsələn, bu gün İranda (elə tarixin bütün dövrlərində belə olmuşdur) ən böyük və ən tanınmış muğam-dəstgah ifaçıları məhz Azərbaycan türkləridir. Təkcə elə XIX əsrin sonu və XX əsrin ortalarına qədər yaşayıb yaradan Şərqi böyük xanəndəsi Əbülhəsən Xan İqbal Azər Soltanın adını çəkmək kifayətdir. İqbal Azər təbrizli idi, türk idi. Ancaq tarixə İran dəstgah xanəndəsi olaraq düşmüşdür. Deyilənə görə, elə Azərbaycan türkcəsində ilk dəfə muğamat oxuyan da o olmuşdur. Bu barədə əlimizdə dəqiq faktlar yoxdur. Ancaq onun təxminən yüz il bundan əvvəl fars dilində oxuduğu “Çahargah” muğamının “Müxalif” şöbəsində birdən-birə Azərbaycan türkcəsində oxuduğu “Arapdı tatar məni” rədifli təsnif tarixi bir faktdır. Çünki, həmin ifanın lent yazısı indi saxlanılır [4]. İqbal Azərdən başqa bu gün, müasir İranda fəaliyyət göstərən və yaxud da yeni dünyadan gedən azərbaycanlılar arasında böyük tarzən Qulamhüseyn Beycəxanini, böyük xanəndə Məhəmmədrza Şərəcianın müəllimi olmuş ustad Qeytançını, Marağalı məşhur tarzən Böyükağa Marağalını, tarzən və dünya şöhrətli Şərq simfonik bəstəkarı (məşhur “Neynəva” simfonik poemasının müəllifi)

Hüseyn Əlizadəni [6], qüdrətli tar, setar, dütar, tənbur, ud ustası Davud Azadı [7] və başqalarını misal gətirmək olar ki, onların hamısı milliyyətə azərbaycanlıdır.

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəlində isə, Qafqazda Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Keştazlı Həşim, Cabbar Qaryağdı oğlu, Seyid Şuşinski, Mirzə Məhəmməd həsən, Şəkili Ələsgər kimi qüdrətli muğam xanəndələrinin Azərbaycan dilində ifa etdikləri muğamların da lent yazıları mövcuddur. Ancaq böyük ehtimalla, onlar da sənət həyatının ilk dövrlərində muğamları məhz fars dilində oxumuşlar. Əlbəttə, nə bu fikri inkar edənlərin, nə də bu fikri müdafiə edənlərin əlində tutarlı faktlar vardır. Lakin, əvvəldə də dediyimiz kimi, elmi həqiqətlər bəzən faktdan çox məntiqə və fəlsəfəyə söykənir. Bir çox elmi həqiqətlər mövcuddur ki, onları fakt olaraq, sübut etmək mümkün olmamışdır. Həmin faktlar ya tarixi keçmişin, ya da hansısa obyektiv və ya subyektiv səbəblərin ucbatından yox olub getmişdir. Lakin, elm təkcə tarixdən və tarixi faktlardan ibarət deyil. Qeyd etdiyimiz kimi, elm həm də məntiqdir, fəlsəfi ümumiləşmə və tarixi zərurətin qaçılmazlığıdır.

Azərbaycan muğamlarının formalaşması tarixini bir çox cəhətdən araşdırmaq mümkündür ki, onlardan da biri Azərbaycan tarının yaranması və inkişaf etməsi prosesidir. Əksəriyyətin fikrinə görə, bu tarın yaradıcısı məşhur Əsəd oğlu Mirzə Sadıq – Sadıqcan olmuşdur. “Müasir Azərbaycan tarı çox təkmildir, böyük inkişaf yolu keçib, xalq və dünya musiqisinin tərənnümündə əsaslı rol oynayır. Bilirəm ki, indiki Azərbaycan tarı bizə görkəmli bəstəkar, musiqiçi, dahi tarzən Sadıqcanın yadigarı qalıb. Tarda böyük islahatlar aparan Sadıqcan bununla xalqımız qarşısında böyük bir xidmət göstərmişdir. Tarı diz üstündən sinəyə qaldıran, onu ürəyi başında çalan sənətkar olub Sadıqcan. “Vikipediya” Açıq Ensiklopediyasında Mirzə Sadıqla bağlı o qədər də geniş olmayan məqalə yer alıb. Açıq Ensiklopediya yazır ki, Mirzə Sadıq (Sadıqcan) tarzən, bəstəkar və tarı təkmilləşdirən sənətkardır. O, virtuoz tarzən kimi Qafqazda və İranda geniş şöhrət qazanıb. Tarı təkmilləşdirərək ona cingənə və kök simləri əlavə edib, simlərin sayını 5-dən 11-ə çatdırıb. Sadıqcan ilk dəfə tarı sinədə (əvvəllər tarı diz üstündə çalardılar) çalmağa başlayıb. Məhz onun təkmilləşdirdiyi Azərbaycan tarı Qafqazda və Orta Asiyada geniş yayılmış və Azərbaycanın musiqi simvoluna çevrilmişdir” [3]. Əlbəttə, bu fikri inkar edənlər də yox deyildir. Miniaturlarda, hətta köhnə foto-larda belə, Sadıqcanın daha öncə tarı sinə üstündə tutan tarzənlər haqqında deyilir, yazılır. Biz də bu faktlarla kifayət qədər tanışdıq. Elə buna görə də bu məsələ barəsində, yəni, Azərbaycan tarının məhz Əsəd oğlu Mirzə Sadıq tərəfindən yaradılması barəsində heç bir mübahisəyə, polemikaya girişməyəcəyik. Lakin, yenə də məntiqin və ağıllı, obyektiv təhlilin vadar etdiyi suallar meydana gəlir. Əgər Sadıqcana qədər də tarı sinə üstündə çalınırdısa, o zaman həmin tar niyə ancaq Qafqazda yayıldı və İrana, Xorasana və digər yerlərə nüfuz etmədi? Bəlkə, tar lap qədimdən elə sinə üstündə çalınırmış, sonradan iranlılar onu diz üstünə endirmişlər? Əlbəttə, belə versiyalar da mövcuddur. Ancaq bizim məsələmiz bununla bitmir və məqsədimiz tarın tarixini, coğrafi, milli atributlar üzrə inkişafını

araşdırmaq deyil. Sadəcə olaraq, Azərbaycan muğamlarının formalaşmış, indiki və indikinə yaxın bir quruluşa malik olmasında muğam ifaçılığının aparıcı, baş atributu olan tarın yeri və əhəmiyyəti olduqca böyük və həlledicidir. Bu mənada ki, əgər hər hansı bir muğam indi İranda ifa edilən tar aləti ilə müşayiət edilibsə, həmin muğam bizim fikrimizcə əsil Azərbaycan muğamı olsa da indiki Azərbaycan muğamı deyil. Deyilənə görə, Sadıqcan tarı təkcə dizdən sinə üzərinə qaldırma- yıb, həm də onun qolundakı pərdələrin sayını azaldıb, simlərinin sayını isə, 6-dan 11-ə çatdırıb. Elə təkcə bir fakt, yəni, tarın qolundan pərdələrin kəsilib atılması onu sübut edir ki, o zamana qədər çalınıb oxunan Azərbaycan muğamı bizim indi dərk və qəbul etdiyimiz muğam anlayışı ilə ziddiyyət təşkil edir. Biz bu məsələni ayrıca bir mövzu olaraq, araşdırmaqdayıq və indidən müəyyən nəticələrə gəlib çıxmışıq.

Bu mövzu barəsindəki başqa bir mühüm amil folklorlardan və xüsusilə də milli-professional xalq incəsənəti olan ozan-aşıq yaradıcılığından gələn məsələ- lərdir. Məlumdur ki, muğam sənəti kimi, ümumbəşəri dəyərlər həm də regional və etnik parçalanmalara, ayrılmalara və təsnifata məruz qalır. Bu, təbii prosesdir. Əksinə, bu prosesin getməməsi qeyri-təbii və anormal olardı. Azərbaycan mu- ğamlarının təşəkkül tapıb, öz formasını, strukturunu, ahəngini və ümumiyyətlə, özünəməxsusluğunu qazanmasında ozan-aşıq sənətinin də mühüm rolu olmuş- dur. Ozanlıq, aşılıq bir Türk xalqı olaraq, azərbaycanlıların qədim dövrlərdən bəri ana incəsənəti olmuşdur. Ozan-aşıq sənətinin konservativliyi və qeyri-müş- tərəkliyi onun sırf milli-etnik bir incəsənət növü olduğunun göstəricidir. Bu kon- servativlik onun ən müxtəlif cəhətlərində özünü büruzə verir. Əlbəttə, bütün Şərq xalqlarında, eyni zamanda əksər Dünya xalqlarında ozanlıq, aşılıq bənzəyən xalq sənəti növləri olmuşdur və indi də vardır. Ancaq, Türk xalqlarının bu incə- sənət növü, bu bədii-epos xarakterli əzəmətli mədəniyyət göstəricisi həddindən artıq spesifik və qeyd etdiyimiz kimi, qeyri-müştərəkdir. Biz bu müştərəklik an- layışını əsas ona görə qabardırıq ki, Şərq muğam incəsənəti ozanlıq, aşılıqın əksinə olaraq, məhz müştərəkliklə var olan və gerçəkləşən bir sənət növüdür. Lakin, muğam-məqam incəsənətinin daşıyıcısı olan bütün Şərq xalqları kimi, Azərbaycan türkləri də öz muğam idrakını, muğam qabiliyyətini milli-etnik key- fiyyətlərlə və konkret olaraq, xalq şeiri ilə, folklor musiqisi ilə və ən əsası da ozan-aşıq sənəti vasitəsilə özəlləşdirmiş və özünü özünə göstərmişdir. Bu cəhət özünü Azərbaycan muğamlarının demək olar ki, bütün detallarında özünü göstərir. İstər ana dilli əruz ədəbiyyatı ilə bərabər, vaxtaşırı oxunan bayatılar, heca vəznli qoşma- lar, istərsə də musiqi materialının ən müxtəlif cəhətlərindəki millilik, ritm və tembr xüsusiyyətlərində özünü büruzə verən xəlqilik bu dediklərimizin sübutudur.

Azərbaycan muğamlarının formalaşma prosesindəki bu amil, yəni ozan- aşılıq sənətinin spesifikasiyası və bundan doğan ifaçılıq maneraları, vokal və instru- mental ifa zamanı nəzərdən qaçmayacaq qədər aşkar şəkildə üzə çıxan bir çox

detallar ümumilikdə milli-professional muğam incəsənətinin aparıcı ünsürlərindən biri sayıla bilər. Lakin, onu da qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan aşıq sənətinin yaranıb, formalaşma tarixi ilə muğam sənətinin özünəməxsusluq qazanıb, təşəkkül tapması prosesi tarixilik nöqtəyi-nəzərindən ziddiyyət təşkil edir. Belə ki, sırf Azərbaycan aşıq sənətinin yaranma tarixi təxminən XV əsrin sonu, XVI əsrin əvvəlindən götürülür. Bu da Azərbaycan Səfəvilər Dövlətinin yaranıb, qüdrətləndiyi və milli incəsənət növlərinə, xüsusilə də aşıq sənətinə, ana dilinin dövlət dili səviyyəsinə qaldırılaraq, bu dildə yazıb yaradan istər klassik ədəbiyyat nümayəndələrinin, istərsə də ozanların, aşıqların və bütövlükdə milli kimliyin intibahı dövrünə təsadüf edir. Əslində isə, buradakı “təsadüf” kəlməsinin özü də təsadüfidir. Elə həmin intibahın əsl səbəbi, əsl mahiyyəti məhz milli dövlətçiliyin, yəni Azərbaycan Səfəvilər Dövlətinin yaranması idi.

Ancaq, məhz həmin dövrdə muğam incəsənətinin milliləşib, Azərbaycan-Türk muğam-məqam sənəti olması barəsində isə əlimizdə heç bir tutarlı fakt və ya informasiya yoxdur. Sadəcə, ehtimal və bəsit məntiq belə diktə edir ki, saray şairlərinin, Səfəvi sarayında fəaliyyət göstərən divan ədəbiyyatı nümayəndələrinin, o cümlədən də elə bu şairlərin başı, necə deyərlər, “məliküş-şüərası” olan Şah İsmayıl Xətəinin ana dilində qəzəllər və hətta heca vəznli xalq şeir nümunələri yaratması faktları belə fikir yürütməyə imkan verir ki, bəlkə elə o zamandan etibarən, əsasən saraylarda, elitar təbəqə arasında fəaliyyət göstərən muğam sənətçiləri də ana dilli qəzəllərdən istifadə etmişlər. Burada bir məsələyə də aydınlıq gətirmək istəyirik ki, qaranlıq və dolaşık məsələlər müəyyən qədər çözülsün və aydınlığa qovuşsun. O da budur ki, ana dilində qəzəldən istifadə edərək, muğamat oxumaq, bizim gəldiyimiz qənaətlərə əsasən, o muğamın musiqi materialına da ciddi təsir edir. Çünki, muğam ahənginin, muğam tembrinin, muğam ritminin azadlığı, özünəxas fiqurasıyası imkan verir ki, səslərlə, nəfəslərlə, avazın uzunluğu-qısalığı ilə, boğazların, zəngülələrin forması ilə sözlər, qəzəllər, yəni bədii mətn ünsiyyətə girsin və qovuşsun. Bu fikri bəlkə də digər musiqi janrlarına tam olaraq aid etmək olmaz. Məsələn, italyan dilində oxunan hər hansı bir klassik musiqi nümunəsini başqa dilə tərcümə edərək oxuduqda, onun musiqi materialı demək olar ki, dəyişilməz qalır və əksinə, ifaçı onu mümkün qədər orijinal ahəngə və tembrə yaxın bir tərzdə oxumağa can atır. Bunu başqa dillərdən tərcümə edilərək ifa edilən istənilən musiqi nümunəsinə aid etmək olar. Ancaq muğam incəsənəti burada istisnadır və elə bu keyfiyyəti də onun müştərəkliyindən və qeyri-konservativliyindən xəbər verir.

Bu mənada ana dilində oxunan hər hansı bir muğam parçası onu həmin dilin ahənginə və ritminə tabe edir (ən azından onunla bərabər uyğunluğa sahib olur). Bəli, ehtimal etmək olar ki, məhz həmin dövrdə, yəni XV əsrin sonu, XVI əsrin əvvəlindən etibarən Azərbaycan-Türk muğam-məqam incəsənəti yavaş-yavaş formalaşmağa başlamışdı. Ancaq buradakı düynülü nöqtə və qəbul edilməsi çətin olan başqa bir amil də budur ki, ozan-aşıq incəsənətindən fərqli olaraq, mu-

ğam-məqam sənəti düşünüldüyü qədər sürətlə və asan bir şəkildə milliləşə bilirdi. Bu prosesin uzunluğu və çətinliyi ondadır ki, muğam sənətinin bətnində və mayasında Şərqi dərini və qaçılmaz olan fəlsəfi mahiyyəti və adını çəkdiyimiz müştərəklik keyfiyyəti yatır. Çünki, təxminən eyni dövrdə yaşayıb yaranan azərbaycanlı Səfiəddin Urməvinin, eləcə də Əbdülqadir Marağayinin irsinə nəzər saldıqda görürük ki, onların yaratdıqları nəzəri sistemlərlə bizim yuxarıdakı iddialarımız üst-üstə düşür. Belə ki, məhz milli Azərbaycan muğam incəsənətinin o dövrdəki formalaşmasında həmin musiqişünas alimlərin iştirakı niyə gözə dəymir? Halbuki, nə qədər yersiz və əsassız şəkildə onların muğam nəzəriyyəsinin məhz milli Azərbaycan muğamlarının əsası olduğu fikri bəzi tədqiqatçılar tərəfindən iddia edilsə də, hamıya gözəl məlumdur ki, hər iki ustad musiqişünasın və eləcə də digər Şərqi musiqişünaslarının nəzəri sistemləri indiki İran və xüsusilə də Osmanlı-Türk makam sistemi ilə səsleşir və o alimlərin əsərlərini məhz onlar təməl olaraq əsas götürürlər. Yəni, daha konkret və bir qədər də vulqar şəkildə ifadə etsək, Əbdülqadirdən və Səfiəddindən bu gün Azərbaycan muğam sənətində ciddi bir nişanə və əlamət görünür.

Bütün bu detalları ələ qalaraq, belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, Azərbaycan muğamlarının yaranması və formalaşma tarixi təxminən XVIII əsrin sonu, XIX əsrin əvvəlindən başlamışdır. Belə bir iddianın əksini düşünmək üçün Orta Əsrlər və məhz həmin dövrlərdə Azərbaycan milli muğam təfəkkürünün ortaya çıxması barəsində daha dəqiq və məntiqi faktlar əldə etmək lazımdır ki, bu da hələlik mümkün deyil.

ƏDƏBİYYAT:

1. Musazadə R. Qədim muğamlar. B.: MBM, 2013, 124 s.
2. Mansurov E. Muğam adlarının yaranması haqqında. // “Qobustan” jurnalı 04.06.2011. URL:<http://gulustan.info/2011/06/mugam-adlarinin-yaranmasi-haqqinda/>
3. Mirzə Sadıq.
URL:https://az.wikipedia.org/wiki/Mirz%C9%99_Sad%C4%B1q
4. Apardı Tatar Məni Çahargah Təsnifi Xanəndə: Əbülhəsən Xan İqbal Azər.
URL:<https://www.picuki.com/media/2190075097947376006>
5. «مولانا» «مثنوی معنوی» «دفتر اول» (Mövlana; “Məsnəviyi-mənəvi”, birinci dəftər) URL:<https://ganjoor.net/moulavi/masnavi/daftar1/sh1/>
6. Hossein Alizadeh Nay Nava.
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=ks1g1G0ENz4>
7. Davod Azad – Sanama.
URL:<https://www.youtube.com/watch?v=YSSoMO1pKdE>

Фахраддин Бахшалиев

Доцент Азербайджанской Национальной Консерватории
доктор философии по филологии

ОБ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ МУГАМНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

***Резюме:** В статье выдвигаются определенные научные предположения об исполнительском искусстве азербайджанского мугама и его зарождении. Отмечается, что для изучения азербайджанских мугамов в правильном и объективном направлении важно анализировать их в контексте общевосточного мугамного искусства. Это требование новой эры и соответствует международной научной методологии.*

***Ключевые слова:** мугам, макам, восточная интонация, газель, поэзия, певец, исполнитель на таре*

Fakhraddin Bakhshaliyev

Associate professor of Azerbaijan National Conservatory
Doctor of Philosophy in Philology

ON THE HISTORY FORMATION OF MUGAM PERFORMANCE IN AZER- BAIJAN

***Summary:** In the article, certain scientific assumptions are put forward about Azerbaijani mugham performance and its creation. It is noted that in order to study Azerbaijani mughams in the correct and objective direction, it is important to analyze them in the context of pan-eastern mugham performance. This is the requirement of the new era and is in accordance with the international scientific methodology.*

***Keywords:** Mugham, maqam, Eastern intonation, ghazal, poetry, singer, tar performer*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova,
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva