

Vüqar ƏLİYEV

AMK-nın “Muğam (xanəndə)” kafedrasının baş müəllimi

Ünvan: Yasamal r., Ə.Ələkbərov küç. 7

E-mail: vüqar.aliyev101@gmail.com

AZƏRBAYCAN MUSIQISINDƏ ZƏRBI MUĞAMLARIN ROLU VƏ YERİ BARƏDƏ MÜLAHİZƏLƏR

Xülasə: Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqinin inkişaf etmiş qollarından biri də zərbi muğamlardır. Muğam dəstgahları kimi, zərbi muğamlar da vokal-instrumental hissələrin ardıcılığına əsaslanan əsərlərdir. Zərbi muğam janrı musiqişünas alimlərin diqqətindən yayınmamış və müxtəlif aspektlərdən araşdırılaraq fundamental tədqiqat əsərlərinin, müxtəlif məzmunlu elmi məqalələrin və metodik işlərin obyektinə çevrilmişdir. Təqdim olunan məqalədə zərbi muğamların tarixinə, onların hansı ifaçılar tərəfindən ifa olunmasına, tədqiqinə və bəstəkar yaradıcılığında istifadəsinə ümumi nəzər yetirilmiş və onların Azərbaycan musiqi mədəniyyətində nə kimi rol oynadığı araşdırılmışdır.

Açar sözlər: Zərbi muğam, Şərq musiqisi, Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığı, dəstgah, xanəndə

Azərbaycan xalqının musiqi irsinin misilsiz inciləri olan muğamlar şifahi ənənəli professional musiqinin əsas janrıdır. Muğamlar müxtəlif hadisələrlə əlaqədar yarandığı üçün onların emosional təsir dairəsi də rəngarəng və bir-birindən fərqlidir. Şifahi-professional musiqi öz mahiyyəti etibarilə bizi belə qənaətə gətirir ki, bu dövrün sənətkarları köhnə muğam dəstgahları, təsnif formalarını təkmilləşdirib inkişaf etdirməklə yanaşı, həmçinin yeni janrlar – kiçik həcmli və zərbi muğamlar yaradıb ənənəvi professional musiqi irsimizi zənginləşdirmiş, xanəndə sənətinə isə yeni məna, məzmun və forma və ruh gətirmişlər.

Zərbi muğamlar Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqinin inkişaf etmiş qollarından biridir. Muğam dəstgahları kimi zərbi muğamlar da vokal-instrumental hissələrin ardıcılığına əsaslanan əsərlərdir. Zərbi muğam janrı musiqişünas alimlərin diqqətindən yayınmamış və müxtəlif aspektlərdən araşdırılaraq fundamental tədqiqat əsərlərinin, müxtəlif məzmunlu elmi məqalələrin və metodik işlərin obyektinə çevrilmişdir. Görkəmli bəstəkar və musiqişünas alim Üzeyir Hacıbəylinin xalq musiqi janrlarının təsnifatı ilə bağlı verdiyi bəhrli və bəhrsiz qruplaşmaya qarışıq bəhrli janr qrupunu da əlavə edən musiqişünas alim Məmmədsaleh İsmayılov zərbi muğamları həmin qrupa daxil etmiş və bu janrın xüsusiyyətlərini belə səciyyələndirmişdir: “Musiqimizin xalq arasında “ritmik muğam” və yaxud “zərbi-muğam” adlanan bu nümunələri üzərində apardığımız nəzəri müşahidələr göstərir ki, “Şikəstə”, “Heyratı”, “Arazbarı” və s. musiqi növlərinin hər birində

həm bəhrli, həm də bəhrsiz musiqinin xüsusiyyətləri vardır, yəni bunlar elə musiqi nümunələridir ki, onların metroritmik əsasını həm sərbəst dəyişilən vəzn, həm də qeyri-sərbəst dəyişilməyən ciddi bir vəzn təşkil edir” [8, s.83].

Zərbi muğamlarla bağlı geniş araşdırmalar aparan alimlərimizdən biri də Ramiz Zöhrabovdur. O, “Zərbi muğamlar” adlı kitabında [17] bu janra daxil olan hər bir zərbi muğamın nəzəri əsasları, məqam xüsusiyyətləri, melodika, çoxsəslilik, ritmika və musiqi formalarına dair geniş izah vermişdir. Bundan əlavə o, Azərbaycan muğam ifaçılığında mövcud olan bütün zərbi muğamları tarixi və nəzəri baxımdan təhlil edərək onların not yazılarını məcmuəyə daxil etmişdir [18]. Zərbi muğamlarla bağlı digər elmi tədqiqatlarda [5, 9, 10, 12, 14, 21] da onun mənşəyi ilə bağlı müxtəlif fikirlər söylənilmiş, onların musiqi dilinin ifadə vasitələri, poetik əsası, forma xüsusiyyətləri təhlil olunmuş və maraqlı nəticələr əldə edilmişdir.

Zərbi muğam janrının özünəməxsus səciyyəvi cəhətləri var. Dəstgahlardan fərqli olaraq zərbi muğamlar ritmik fiqurasiyalar fonunda ifa olunur və instrumental müşayiət melodiyanın orijinal quruluşunun əsasını təşkil edir. Belə instrumental epizodlar melodik cəhətdən müxtəlif olur və onların konkret musiqi intonasiyaları dəqiq ritm çərçivəsində çalınır. “Zənnimizcə zərbi-muğamda təzadlı polifoniya ünsür şəklində deyil, tam mənada polifonik musiqi fakturası səviyyəsində çıxış edir” [4, s.17]. Maraqlıdır ki, janrın mahiyyəti onun adını müəyyənləşdirir. Məhz zərbi muğam sözü instrumental-vokal muğamların ifası zamanı müğənnini müşayiət edən instrumental ansamblın tərkibində zərb alətlərinə böyük yer verilməsi ilə əlaqədardır. Onu da qeyd edək ki, xanəndə muğam hissələrini oxuyan zaman zərb alətlərinin ritmik formullarını xalq çalğı alətləri ansamblına daxil olan başqa alətlər də ifa edir. Bu keyfiyyət digər tərəfdən janrın başqa səciyyəvi cəhətini də müəyyənləşdirir. Məlumdur ki, muğam dəstgahları süitaya bənzər çoxhissəli vokal-instrumental əsərlərdir. Onun səciyyəvi xüsusiyyəti vokalın aparıcı rolundadır. Zərbi muğamlar isə birhissəli kompozisiyalardır. Sərbəst metro-ritmə əsaslanan muğam dəstgahlarının əksinə olaraq zərbi-muğamlarda vokal musiqi instrumental müşayiəti dəqiq ölçülü fonuna əsaslanır [17, s.18].

Muğam sənəti bir çox Şərqi və Orta Asiya xalqları arasında yayılmışdırsa, zərbi-muğamlar öz mənşəyinə görə sırf Azərbaycan xalqı ilə bağlıdır. “Şifahi ənənəvi professional musiqinin aparıcı janrı olan muğam sənətinin inkişaf tarixinin tədqiqi göstərmişdir ki, Azərbaycanda zərbi muğamların bir janr kimi meydana gəlməsi XIX əsrin II yarısından sonrakı dövrə təsadüf edir. Məlumdur ki, Azərbaycanda həm aşığı, həm də xanəndəlik sənətlərinin birgə yüksəlişi məhz bu dövrdən başlayaraq inkişaf etməyə başlayır. XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəlində demək olar ki, bütün Qafqazda muğam üçlüyündən ibarət olan sazəndə dəstəsi şöhrət tapır. Muğam ifaçılığı sənətində uğur qazanan sazəndə dəstəsi saatlarla ifa edilən muğamların əvəzinə yığcam, yeni ifa növlərinin axtarışına meyl etməyə başlayırlar. Artıq XX əsrin əvvəllərində təşkil edilən “Şərqi konsertləri”, “Şərqi gecələri” ifaçıları kiçik zərbi muğam nömrələri ilə çıxış etməyə çalışırdılar.

Odur ki, sazəndə dəstəsi öz çıxışlarında zərbi muğamlara geniş yer ayırmağa üstünlük verirdilər” [13, s. 20].

Zərbi muğamların yaranmasını Sadıqcanın adı ilə də bağlayan fikrlər mövcuddur: *“Zərbi muğamların ilk nümunələrinin yaranmasının böyük reformator tarzən Sadıqcanın adı ilə bağlamaq olar. O, tarı mükəmməlləşdiridiyi kimi, zərbi muğamların, şikəstələrin də dastanlardan ayrılıb müstəqil muğam üçlüyü ilə ifasının əsasını qoyanlardan biri olub” [10, s.11].*

Professor Rafiq Musazadə “Aşiq sənəti və zərbi-muğamlar” məqaləsində [12] XIX əsrin axırı XX əsrin əvvəlində Abşeronda xüsusi nüfuza malik olan, gözəl muğam ustası Mirzə Fərəc Rzayevin tərtib etdiyi cədvəldə o dövrdə ifa edilmiş zərbi muğamların adlarını verərək indiki dövrdəki ilə müqayisə etmişdir. Belə ki, Mirzə Fərəcin tərtib etdiyi cədvəldə sıralama aşağıdakı kimi göstərilir:

- | | |
|----------------|--------------------------------|
| 1.Kərəmi | 10.Şikəsteyi-Şirvan |
| 2.Osman-Gərayı | 11.Şikəsteyi-Fars |
| 3.Qəribi | 12.Qarabağ şikəstəsi |
| 4.Qara kürd | 13.Kəsmə şikəstə (Sarı torpaq) |
| 5.Arazbarı | 14.Əşirən |
| 6.Bayatı | 15.Keşişoğlu |
| 7.Osmanlı | 16.Heydəri |
| 8.Cığatayı | 17.Aşığı |
| 9.Ovşarı | 18.Bağlama |

Təqdim edilmiş cədvəldə aydın görünür ki, zərbi muğamların demək olar ki, hamısı qədim aşiq havalarından bəhrələnməklə meydana gəlmişdir. Cədvəldə adları çəkilən şikəstələr də qədim aşiq dastanlarının məhsulu sayılır. Tarixən aşiq sənətindən sonra gələn xanəndə ifaçılıq sənəti aşiq musiqi yaradıcılığının zənginliklərindən istifadə edərək özünün repertuar bazasını artırma bilmişdir [12]. XIX əsrin II yarısından sonra xanəndələr bu şikəstələri üçlükdə muğama xas olan sərbəst ritmdə ifa etməyə başlamışlar. Artıq XX əsrdə meydana gələn ansambllar və orkestrlərin müşayiəti ilə ifa edilən şikəstələr zərbin müşayiəti ilə ifa olunduqdan zərbi muğamlar qrupuna aid edilmişlər.

“Zərbi-muğamın musiqi janrı kimi Qarabağ və Şirvan aşiq musiqisinin təsiri altında formalaşdığını düşünmək üçün ciddi əsasımız var. Muğamı Şirvan aşiq ritmləri ilə birləşdirən Şirvan aşiq musiqi üslubunun xüsusiyyətləri kifayət qədər məlumdur. Qarabağ aşıqlarının musiqisi daha az məşhurdur, çünki sonralar Qarabağın aşiq mühiti öz fəaliyyətini dayandırmışdır” [4, s.16, 19]. Dahi Üzeyir bəy Hacıbəyli “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” adlı məqaləsində hazırda zərbi muğamlara aid etdiyimiz şikəstələri aşiq dəstəsinin dəstəgahı hesab edir [20, s.379].

Zaman keçdikcə bütün sadaladığımız zərbi muğamlar tarixin süzgəcindən keçərək bir çoxları birləşmiş, bəziləri aşiq sənətində qərarlaşmış, bir qismi isə

xanəndə və ifaçılar tərəfindən zənginləşdirilərək inkişaf etdirilmişdir. “Şikəstə janrı ozan-aşıqlara məxsus olsa da, xanəndələrə bu şikəstələrin muğam sənətində də ifa edilməsinə yasaq qoyulmur. Alim Qasimovun da repertuarındakı Şirvan şikəstəsi erkən dövr yaradıcılığında məhz aşiq üslubunda ifa edilirdi” [6, s.22].

Bu janrın XIX yüzilin musiqi təcrübəsində bəlli olan 18 nümunəsindən hazırda “Qarabağ şikəstəsi”, “Şirvan şikəstəsi”, “Kəsmə şikəstə”, “Səmayi-Şəms”, “Mənsuriyyə”, “Arazbarı”, “Ovşarı”, “Maani”, “Heyrati” öz populyarlığını qoruyub saxlamışdır. “Şikəstə növləri, Arazbarı, Kərəmi və başqaları Azərbaycan xalq musiqisində həm vokal-instrumental, həm də instrumental şəkildə mövcuddur. Zaqafqaziya, Orta Asiya, Yaxın və Orta Şərq xalqlarının musiqisində bu formalara rast gəlinmir. Adlarını çəkdiyimiz əsərlərin hər biri özliyiündə orijinal milli yaradıcılıq inciləridir” [22, s.49].

Zərbi muğamlar aşiq yaradıcılığı ilə bağlıdırsa, Səmayi-şəms və Mənsuriyyənin sırf sazəndə dəstəsinin məhsulu olduğunu deməyə əsasımız var. Çünki “zərbi muğam müəyyən dəstgahın tərkibində ifa olunduğu zaman daim onun dramaturji baxımdan zirvə hissəsində yerləşir və bütöv dəstgahın emosional kulminasiyasını təşkil edir” [4, s.17].

Zərbi muğamların əksəriyyəti (şikəstələri çıxmaq şərtilə) ruh yüksəkliyi aşılayır. “Mənsuriyyə” Çahargah muğamının ahəngi, kökü əsasında qurulan zərbi muğamdır. Bu muğam orta tempdə çalınır, ölçüsü 3/4-dür. Professor Ramiz Zöhrabov yazır ki, “Mənsuriyyə” zərbi muğamının musiqi forması rondodur. Xanəndələr bu zərbi muğamı ifa edərkən poetik mətn olaraq rəməl bəhrində yazılmış qəzəl seçilir [17, s. 32]. “Mənsuriyyə” – qalibə ithaf olunmuş, onun şəninə bəstələnmiş muğam deməkdir. Bir sözlə, “Mənsuriyyə” zərbi muğamı dinləyicidə cəngavərlik, mübarizlik, qəhrəmanlıq və döyüşkənlik hissləri aşılayır.

Mənsuriyyə. R.Zöhrabovun not yazısı

Сөзләри Мəһаммад Фəзуулһинһидир
Слова Мухаммеда Физули
Подстрочный перевод Владимира Кафарова

Moderato

Каманча

Тар

Ғанал

Rafiq Musazadənin fikrinə görə, “Heyratı” da “Mahur-Hindi” muğamının ifaçılıqda inkişafı sayəsində meydana gəlmişdir: *“Heyratı” isə bir hərbi marş olduğundan bu hər iki sənətin istifadəsində olmuş və sonralar ancaq xanəndələr tərəfindən ifa edilərək bu günümüzdə qədər gəlib çatmışdır* [12, s.12]. *“Heyratı” zərbi muğamının məqam-intonasiya əsasının “Mahur-hindi” dəstgahi təşkil edir. Vokal partiyasının musiqi materialı “Əraq” şöbəsinin məqam-intonasiya xüsusiyyətləri əsasında qurulduğu üçün qədim və qocaman muğam ifaçıları “Heyratı”nın vokal partiyasını “Əraq-Kabili”, instrumental müşayiətdə səslənən partiyayı isə “Heyratı-kabili” adlandırır. Burada mayənin oktava zildə işlədilməsi həm funksional, həm də məqam-intonasiya əlaqələri baxımından son dərəcə lazımlı və əhəmiyyətlidir* [9, s.97].

Qeyd edək ki, “Heyratı” dinləyicidə gümrəhlik, nikbinlik, mərdlik hissləri aşıl原因 bir zərbi muğam kimi geniş yayılmışdır. Onu qəhrəmanlığa çağırış kimi də dəyərləndirirlər. Bəlkə də bu səbəbdən müasir dövrdə də hərbi-vətənpərvərlik ruhuna görə, “Heyratı” muğamının əsas instrumental epizodu hərbi hissələrdə əsgər marşı kimi oxunur. Amma xanəndələrin zərbi muğamların ifasında, o cümlədən “Heyratı”da istifadə etdikləri qəzəllərin poetik məzmunlarını təhlil etsək görərik ki, onların əksəriyyəti lirik mövzudadır. Bu muğam bəstəkar yaradıcılığında da özünə məxsus yer alır. Dahi Üzeyir Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” operasına Heyratı zərbi muğamını daxil etmişdir. Görkəmli bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəyli “Heyratı” simfonik zərbi muğamını notlaşdırmışdır [23]. Tədqiqatçı Firidun Şuşinskiyin yazdığına görə, görkəmli tarzən və musiqi xadimi Məşədi Cəmil Əmirov biliyini artırmaq məqsədilə 1911-ci ildə Türkiyədə olmuş, orada görkəmli türk musiqişünası Rauf Yekta bəy ilə görüşmüş, onunla Azərbaycan və Türk musiqi mədəniyyətinin özünəməxsus cəhətləri ilə bağlı söhbətlər etmişdir. Rauf Yekta bəyin təşəbbüsü və köməyi ilə Məşədi Cəmil Əmirov “Heyratı” zərbi muğamını nota salmış və onun redaktoru olduğu “Şahbal” məcmuəsində çap etdirmişdir [24]. Bu, bir fakt olaraq, Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisinin – zərbi muğamın nota salınmasının ilk nümunəsi hesab oluna bilər.

Beləliklə, zərbi-muğamlarda muğam dəstgahlarının tərkib hissələrindən – muğam vokal partiyasından, instrumental musiqi nömrələrindən (rənglər) və təsniflərdən istifadə edilməsi onların vokal-instrumental muğam dəstgahları qrupuna daxil etməyə əsas verir. Zərbi-muğamlar həm sazəndə dəstəsinin, həm də xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiəti ilə çalınır oxunur. Zərbi muğamların adları da müxtəlif mənə kəsb edir. Bu terminlərdən bəziləri yer adları ilə (“Heyratı”, “Arazbarı”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Şirvan şikəstəsi”), bəziləri musiqinin obrazlı-emosional quruluşu (“Səmayi-Şəms”) və ya ifaçılıq manerası (“Kəsmə şikəstə”), digərləri ya şəxs adları (“Kərəmi”, “Mənsuriyyə”, “Heydəri”), ya da qəbilə adı ilə (“Ovşarı”) adlandırılır [16, s.174].

Heyratı muğamının notları (Əfrasiyab Bədəlbəylinin işlənməsində)

„ЭЙРАТЫ“

Музыкальная обработка
АФРАСИЯБА БЕДАЛБЕЙЛИ

Marchiale maestoso.

1

2

“Şur” muğam və məqam kökünə əsaslanan Səmayi-Şəms zərbi muğamı müstəqil bir zərbi muğam olmaqla yanaşı, həmçinin “Şur” dəstgahının kulminasiya şöbəsi sayılır. Səmayi-Şəms müstəqil zərbi muğam şəklində ifa olunan zaman da xanəndələr həmin şöbələri “Hicaz” və “Sarənc”i bura əlavə edirlər. Bu zaman improvizə səciyyəli vokal partiya əvvəlki kimi dəqiq ölçüyə əsaslanan müşayiət fonunu davam etdirir. Səmayi-Şəms başqa zərbi muğamlara nisbətən daha iri həcmlidir. Çünki onun müstəqil şəkildə ifası zamanı “Hicaz” və “Sarənc”ə toxunulur. Səmayi-Şəmsin mətni ancaq əruz vəznində yazılmış qəzəllər təşkil edir. Əksər hallarda ənənəyə görə təsniflə tamamlanması onu başqa zərbi muğamlardan fərqləndirir. Təsnifin musiqisi mülayim rəqs tempindədir.

Dahi bəstəkar Fikrət Əmirov “Şur” simfonik muğamında Səmayi-Şəmsə yer verərək onun möhtəşəmliyini, coşqudakı gizli incəliyi göstərmişdir. Səmayi-Şəms muğamının hansı ifada istifadə edilməsindən asılı olmayaraq daşdığı anlamı yəni, günəşin üzünə olması aydın şəkildə açılır.

“Şüştər” məqamı üzərində qurulan “Heydəri” zərbi muğamı isə 4/2 ölçüsünə əsaslanır. Bu zərbi muğam başqalarına nisbətən həcmcə bir qədər kiçikdir. “Heydəri” XIX əsrdə geniş yayılmış zərbi muğamlardan biridir və mətn əsasını, adətən, professional şeiriyət təşkil edir. Başqa zərbi muğamlardan fərqli olaraq “Heydəri” vokal-instrumental bölmə ilə deyil, instrumental bölmə ilə tamamlanır. Bu zərbi muğamda instrumental bölmə daha fəaldır, həcminə görə kiçikdir.

“Şur” muğam ailəsinə daxil olan “Arazbarı” zərbi-muğamı $\frac{3}{4}$ ölçüdədir. Ağır tempdə ifa olunan bu zərbi-muğam lirik, nikbin əhval ruhiyyədədir. Xalq sözlərinə ifa olunan Arazbarı xorla da ifa olunur. *“Arazbarı”nın ilk yaradıcıları aşığılar olmuş, sonralar xanəndələr onu “Osmanlı” ilə birləşdirib zərbli-muğama çevirmişlər* [25, s. 98].

Aşığı musiqi-poetik yaradıcılığında ənənəvi hava kimi məşhur olan “Ovşarı” həm də zərbi muğam kimi məşhurdur. “Şüştər” məqamına əsaslanır. “Ovşarı” zərbi muğam kimi şüştər məqamının “Şüştər” və “Təsnif” şöbələrini intonasiyalarını özündə əks etdirir. Mətni xalq sözlərindən alınmışdır. *“Aşığı havası ilə eyniadlı zərbi-muğam arasında həm vokal, həm də instrumental partiyalarda müəyyən fərq mövcuddur. Onlar müxtəlif ifaçılıq üsullarının təsiri nəticəsində yaranmış və musiqi nümunəsinin fərqli ifa variantlarının ortaya çıxmasına səbəb olmuşdur. Burada sazəndə yaradıcılığının da rolunu qeyd etmək lazımdır. Bir sıra aşığı havalarının melodik materialının inkişaf etdirilməsində, müxtəlif bəzək və xalların, araçalğuların əlavə olunmasında bu ifaçıların xeyli xidməti vardır. Lakin bu dəyişikliklər aşığı havasının orijinallığına xələl gətirməmiş, əksinə onun geniş kütlələr arasında daha çox yayılmasına və sevilməsinə zəmin yaratmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, aşığı və xanəndə ifaçılığı arasında yaranan əlaqələr nəticəsində onların hər biri bu günə qədər özünəməxsusluğunu saxlayır. Bununla da müasir cəmiyyətin tələblərinə cavab verən sənət nümunəsi kimi yaşayır və gələcək nəsillərə ötürülür* [11, s.63].

“Mani” şur məqamında qurulan zərbi muğamdır. Bu zərbi-muğam xalq arasında “Osmanı” da adlanır. 4/2 ölçüsündə, marşvari ritmdədir. “Mani” zərbi-muğamında bir təsnif oxunur.

“Qarabağ şikəstəsi” XIX əsrdə zərbi muğam kimi özündə geniş təşəkkül tapmışdır. Şikəstə janrı əvvəl aşiq musiqi yaradıcılığında əmələ gəlməsinə və onun müxtəlif növləri yaranmasına baxmayaraq Qarabağ şikəstəsi muğam ifaçılığında özünə yer alıb. *“Sonrakı mərhələdə hər iki sənət növü mövcud olduğu mühit çərçivəsində, həmin mühitin bədii tələblərinə uyğun şəkildə inkişaf etmişdir. Bu inkişaf populyarlıq qazanmış sənət növləri daxilində müstəqil məktəblərin yaranmasına rəvac vermişdir. Sənət daxilində məktəblərin çoxluğu nəticədə həmin sənət növünün daha da inkişafına gətirib çıxarmışdır. Mühit baxımından muğam və aşiq sənətinin inkişaf etdiyi mühitlər tam fərqli olmuşdur”* [3, s.9]. Qarabağ şikəstəsi xanəndələrimiz tərəfindən tez-tez oxunur. Onun musiqisində həzinlik var. Qarabağ şikəstəsinin mətnini bayatılar təşkil edir.

Azərbaycan xanəndəlik sənətində zərbi-muğamlardan biri Kəsmə şikəstədir. Kəsmə şikəstənin musiqisi sevgi, məhəbbətin doğurduğu hissələrdən danışır, şikayət, həsrəti ifadə edir.

Kəsmə şikəstə

Ə.Bakıxanov n.y. T.Bakıxanov

Moderato

The musical score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 4/2 time signature. The tempo marking 'Moderato' is placed above the first staff. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Xanəndələr öz ifaları üçün qəzəl seçərkən əfsuslar olsun ki, yalnız qəzəlin bəhrinə, yəni musiqi ilə qəzəlin vəzninin uyğun gəlməsinə daha çox diqqət yetirirlər və musiqinin psixoloji emosional təsiri ilə qəzəlin məzmununu arasında üzvi əlaqənin olmasına fikir vermirlər. Əlbəttə, qeyd olunan bu xüsusiyyət xanəndələr

tərəfindən nəzərə alınsa, ifa edilən zərbi muğamlar, həmçinin digər musiqi nümunələri öz psixoloji təsir gücünə görə daha təsirli olar. Ümumiyyətlə bütün zərbi muğamların şifahi-ənənəvi professional musiqi janrı nümunələri arasında və inkişafında, xüsusən xanəndəlik məktəbinin yüksəlişində böyük əhəmiyyəti vardır. Bu musiqi janrı geniş dinləyici kütləsinin, həmçinin xalqın musiqi dünyagörüşünün formalaşmasına və onun klassik musiqi ənənələrimiz üzərində köklənməsinə böyük emosional təsiri var. Eyni zamanda zərbi muğamların müəyyən muğamların musiqi materialı, məqam-intonasiya xüsusiyyətləri əsasında yaradılan rənglərdən ibarət olduğu fikri də arabis səsləndirilir.

Zərbi muğamların adları muğam dəstgahlarının tərkibinə daxil olmuş ayrı-ayrı şöbələr, guşələrdir (Məsələn, “Səmayi-Şəms” – “Şur” dəstgahının, “Mənsuriyyə” – “Çahargah” və s.) Zərbi-muğamların sonunda bir çox xanəndələr “təsnif”lərə də müraciət edir. Vaxtilə böyük sənətkar Seyid Şuşinskinin məharətli ifa üsulundan indi xanəndələr geniş istifadə edirlər.

Səciyyəvi cəhətlərdən biri də odur ki, bəzən bütöv bir vokal-instrumental epizod əlavə sözlər əsasında oxunur. Azərbaycan xanəndələri bu zaman “ay aman”, “dalay-dalay”, “ay”, “hey”, “ha”, “yar”, “ay zalım” və b. bu kimi sözlərdən istifadə edirlər. Belə sözlər əlbəttə ki, zərbi muğamların ritmini daha da canlandırır, onun inkişafına təkan verir.

Zərbi muğamların ifasına yüksək tessituralı səs hakimdir. Xanəndənin sənətindən əsl professionalıq məharət tələb olunduğu üçün bu sənət növü geniş xalq arasında böyük rəğbətlə qarşılanır. Zərbi muğamların ilk ustad ifaçıları tarixən kişi xanəndələr olsa da, müasir ifaçılıq sənətində qadın xanəndələr arasında da yüksək professional ifaçılar yetişmişdir. Zərbi muğamlarda xanəndə həm də dəf ifaçısı kimi çıxış etdiyindən bir şəxsin ifasında iki müxtəlif sənət növü sintez şəklində özünü göstərir. Xanəndənin ifasında bu iki sənət növünün zahirən adı görünməsi əslində ifaçıdan çox böyük məharət, fitri istedad tələb edir. *“Təcrübə göstərir ki, xanəndələrin əksəriyyəti dəf alətinin mahir ifaçıları deyil. Ona görə də zərbi muğamda xanəndənin bir tərəfdən yüksək tessiturada sərbəst ritmik ölçüdə olan muğam oxuması və bu ifanı müxtəlif boğaz texnikası, milli nəfəslə, ornamentlərlə zənginləşdirməsi, digər tərəfdən isə öz oxumasını dəfə dəqiq ritmik ifa ilə müşayiət etməsi xanəndədən son dərəcə böyük istedad tələb edir. Məhz zərbi-muğamların bu cür spesifik cəhətlərini duyan və muğamların incəliklərini hiss edən dinləyicilər ustad xanəndələrin ifasını alqış sədələri ilə mükafatlandırırlar”* [2, s.210].

Muğam dəstgahlarında olduğu kimi, zərbi muğamlarda da Azərbaycanın görkəmli şairləri – Nizami Gəncəvi, İmadəddin Nəsimi, Məhəmməd Füzuli, Xurşudbanu Natəvan, Seyid Əzim Şirvani, Səməd Vurğunun, Əliağa Vahidin və başqalarının qəzəllərinə müraciət olunur. Bəzi zərbi muğamlarda bayatı, qoşma formasında yazılmış xalq şeirindən də istifadə edilir. Bir qayda olaraq bu qəbildən olan mətnlər “Şikəstə” və onun variantlarının (“Qarabağ şikəstəsi” və

“Kəsmə şikəstə”) həmçinin “Ovşarı”, “Mani”, “Arazbarı” kimi zərbi muğamların mətn əsasını təşkil edir.

Zərbi-muğamların musiqi materialından Azərbaycan bəstəkarları öz simfonik və kamera əsərlərində geniş istifadə etmişdir. Azərbaycan musiqisinin klassiki Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında zərbi muğamlar istifadə edilib. Bəstəkar ilk operalarında zərbi muğamlardan sitat kimi istifadə etmişdisə, sonrakı əsərlərində artıq onların ancaq quruluş xüsusiyyətlərinə əsaslanmışdır. Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” operasında “Heyratı”nın musiqi materialının melodik-intonasiya xüsusiyyətlərindən müxtəlif təzadlı səhnələrdə geniş istifadə etməklə bu musiqinin qəhrəmanlıq, vətənpərvərlik, hərbi yürüş musiqisi ilə əlaqəsi olduğunu göstərmişdir.

Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” operası. Nofəlin xor ilə səhnəsi

NOFƏL

Ey xəstə, nədir bu

N. çəkdiyin zəhməti rənc.

Qəhrəmani musiqiyə parlaq nümunəyə bəstəkarın “Koroğlu” operasında rast gəlirik. Operanın IV pərdəsində səslənən “Xanəndə qızın mahnısı” “Hicaz” muğamı üstündə yazılmış improvizə xarakterli, təsnifə bənzər melodiya ilə verilir. Bu zaman onu simfonik orkestr sabit ölçülü fon ilə müşayiət edir. Bu xüsusiyyət də məhz zərbi muğamlardan irəli gəlir. Eyni zamanda bu kimi keyfiyyətə

“Koroğlu” operasında olan aşıq mahnılarında da rast gəlirik. Zərbi muğamlardan istifadə Üzeyir bəyin kamera əsərlərində də öz əksini tapır. Belə ki, 1920-ci illərin sonlarında yazılmış Azərbaycanda ilk kamera-instrumental əsər olan “Aşıqsayağı” da zərbi muğamların janr xüsusiyyətləri nəzərə çarpır. Eyni zamanda dahi bəstəkarın simli orkestr üçün işlədiyi “Arazbarı” əsəri də maraq doğurur. Üzeyir bəy bu zərbi muğamı orkestr üçün işləyərkən xanəndələr tərəfindən ifa olunan “Arazbarı”nın vokal-instrumental hissələrini deyil məhz zərbi muğamın təkə instrumental hissələrindən istifadə etmişdir.

Ramiz Zöhrabovun “Zərbi muğamlar” kitabında “Heyratı” zərbi muğamının tarixi və onun məqam-intonasiya xüsusiyyətləri haqqında verilmiş tarixi məlumata əsasən bir daha əmin oluruq ki, bu, mürəkkəb və ifaçı üçün çətin olan Azərbaycanın zərbi muğamlardan biridir və o, qəhrəmanlıq ehtiraslarını özündə cəmləşdirən marş xarakterli sadə vokal-instrumental əsərdir [17, s.72].

Ü.Hacıbəylinin bu yaradıcılıq yolunu onun ardıcılları olan digər bəstəkarlar da öz əsərlərində davam etdirmişlər. Məşhur zərbi muğamlardan olan “Heyratı” və “Mənsuriyyə”nin musiqi materialından ilk Azərbaycan baleti “Qız qalası”nda istifadə edilmişdir. Bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəyli “Qız qalası”nda “Fars qonaqlarının rəqsi”ndə “Mənsuriyyə”, “Kəndlilərin gəlişi”ndə isə “Heyratı” zərbi-muğamlarının melodiyası və ritmindən bəhrələnmişdir.

Görkəmli bəstəkar Soltan Hacıbəyovun məşhur “Karvan” simfonik lövhəsində də zərbi muğama rast gəlmək olur. Əsərin əvvəlində fleyta alətində səslənən əsas musiqi epizodu “Hicaz” muğamının melodiyasına əsaslanır. Burada sərbəst vəznli, improvizə ruhlu melodiya ilə dəqiq ölçülü müşayiət fonunun bir-birilə necə uzlaşdırılması verilir.

Zərbi muğamlardan bütöv şəkildə bəstəkar Fikrət Əmirov iki simfonik muğamında istifadə etmişdir. Bu mənada “Şur” simfonik muğamında “Səmayişəms” zərbi muğamı, “Kürd-Ovşarı”da isə “Ovşarı” və “Mani” zərbi muğamından istifadə etmişdir. Hər iki zərbi muğam simfonik muğamların sonunda yüksək zirvədə səslənir. Zərbi muğamların xasiyyətində olan nikbinlik, əzəmət məhz simfonik muğamların bitkin, təntənəli, apofeoş şəkildə tamamlanması üçün bəstəkarə lazım olan vasitədir [16, s.207].

Görkəmli sovet bəstəkarı R.Qliyerin “Şahsənəm” operasının melodik dilinin əsasını xalq musiqi nümunələri təşkil edir. O öz operasında 30-a qədər xalq mahnı və təsniflərdən, aşıq havalarından istifadə etməklə yanaşı zərbi muğamlara da yer vermişdir. Məsələn, IV pərdədə “Toy şənliyi” səhnəsi bütövlükdə “Arazbarı” zərbi muğamı əsasında. Bəstəkar İsmayıl Hacıbəyov Üzeyir bəyin anadan olmasının 100 illiyi ilə əlaqədar olaraq bəstəkarın “Arazbarı” əsəri əsasında xüsusi olaraq kvintet üçün eyniadlı əsər yazmışdır. Bəstəkar Həsən Rzayev isə “Arazbarı” zərbi muğamının musiqi materialı əsasında instrumental trio-skripka, violonçel və fortepiano üçün eyniadlı əsərin müəllifidir. Bu gün də müasir bəstəkarlarımız öz əsərlərində sələflərinin ənənələrini davam etdirərək zərbi muğamlardan faydalanırlar.

Tədqiqatçı-alim Rauf Bəhmənli hafizələrdən silinmiş “Qara kürd” zərb muğamının musiqisini əldə edərək onun bütün bölmələrini nota yazmışdır. O, bu haqda kitabında yazır: *“Qara kürd” zərb-muğamı haqqında bizə məlum olan və bu günümüzdə qədər gəlib çatmış bilgilərimizi araşdırarkən belə nəticəyə gəlirik ki, adıçəkilən ritmik muğam hələ XVIII əsrdə digər klassik muğam və zərbi muğamlarımız kimi tanınmış, eləcə də ifa olunmuşdur. Artıq yüz ildən də çox bir müddət ərzində ifa edilməyən və bu səbəbdən də unudulmağa məruz qalan “Qara Kürd”ün adına yalnız bəzi mənbələrdə və instrumental ifaçılarımızın qeydlərində rast gəlmək mümkündür*” [5, s.5].

Xalq musiqimizin qorunmasında müasir zamanımızda da ifaçılarımızdan başqa tədqiqatçı alimlərimizin əhəmiyyətli rolu var. Zərbi muğamların tarixi inkişafı, təkamülü, kompozisiya-quruluş xüsusiyyətləri, milli özünəməxsusluğu kimi məsələlər bu günədək araşdırılır və onların nəzəri və praktiki məziyyətləri araşdırılır, bədii dəyərləri müəyyənləşdirilir.

Beləliklə, zərbi-muğam nümunələrinin yarandığı vaxtdan ta bu günümüzdə qədər ifaçılıq və yaradıcılıq baxımından nə cür dəyişikliklərə uğradığı, hansı vasitələrlə cilalanıb təkmilləşməsi kimi məsələlərin araşdırılaraq üzə çıxarılır. Geniş xalq kütləsini özünə cəlb edən zərbi muğamlar sazəndə və xanəndələrin praktikasında ciddi şəkildə qorunub saxlanılır. Bədii təsir qüvvəsinin zərbi muğamlarda daha çox olması və vətənpərvərlik hisslərinin oyanmasında böyük rol oynaması zərbi muğamları müasir zamanda aktuallığını saxlayan faktor kimi çıxış etməyə imkan verir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Абдуллаева С. А. Азербайджанская инструментальная музыка. М.; Музыка. 1990. – 96 с.
2. İmrani R.H. Azərbaycan muğam sənətinin tarixi və elmi-nəzəri əsasları. Sənətsünashq doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya. B.; 1998.
3. Atayev F. Muğam və aşiq sənətinə dair bəzi paralellər. // “Konservatoriya” jurnalı, 2015-2. – s. 5-10. URL:<http://konservatoriya.az/?p=1192>
4. Bağırova S. Muğamda polifonik ifadə formalarına dair. // “Konservatoriya” jurnalı, 2021-2(51), s. 6-21 URL:<http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2021/06/Konservatoriya.2021-26-21.pdf>
5. Bəhmənli R.B. “Qara kürd” zərb muğamı. B.; Poligraphic production, 2022, – s.19
6. Qasımova F.A. Alim Qasımovun repertuarındakı şikəstələr. // “Konservatoriya” jurnalı, 2022 №2 (55) s.21-29. URL:<http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2022/06/Konservatoriya.2022-2.s.21-29.pdf>
7. Quliyev M.B. Muğam sənətində ifaçılıq məsələləri. B.; MBM, 2013, – 139 s.
8. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: İşiq, 1984, – 100 s.
9. Məlikova F. “Heyratı” zərb muğamın ifa xüsusiyyətləri. // “Konservatoriya” jurnalı, 2015-3, s.95-100 URL:<http://konservatoriya.az/?p=1225>
10. Məmmədov F. Zərb muğamların ifası barədə. // “Konservatoriya” jurnalı, 2016, №1. s.10-13 URL:<http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2016/03/Konservatoriya-2016-110-13.pdf>

11. Məmmədov S. “Arazbarı” zərbi muğamı ilə “Arazbarı” aşıq havasının müqayisəli təhlili. // “Konservatoriya” jurnalı, 2021-4(53), s.58-65. URL:<http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2022/04/Konservatoriya.2021-458-65.pdf>
12. Musazadə R.M. Aşıq sənəti və zərbi-muğamlar. // “Qobustan” jurnalı, №1, 2008, – s.12
13. Musazadə R. “Kəsmə şikəstə” zərbi muğam barədə deyəcəklərimiz. // “Konservatoriya” jurnalı, 2016, №1. – s. 19-26 URL:<http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2016/03/Konservatoriya-2016-119-26.pdf>
14. Nəcəfzadə A.İ. Bir daha zərbli muğamlar haqqında. Azərbaycan muğamşünaslığı. Problemlər, perspektivlər. B.; Təknur, 2015, – 559 s.
15. Nəcəfzadə A. Yetərinəcə mütaliə etməliyik. // “Konservatoriya” jurnalı, 2016 No 3(33) s.95-104. URL:<http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2016/09/Konservatoriya-2016-3-95-104.pdf>
16. Zöhrabov R.F. Muğam. B.; Azərnəşr, 1991, – 219 s.
17. Zöhrabov R.F. Zərbi-muğamlar. B.; Mars-Print, 2004, – 406 s.
18. Zöhrabov R.F. Azərbaycan zərbi-muğamları. B.: İşıq, 1986, – 86 s. http://musakademiya.musigi-dunya.az/noti/zohrabov_r_zerbi_mugamlar.pdf
19. Zöhrabov R.F. Muğam şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisinin aparıcı janrıdır. Azərbaycan muğamşünaslığı. Problemlər, perspektivlər. B.; Təknur, 2015, – 559 s.
20. Насібəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2005, İki cilddə, II c. – 456 s
21. Челебиев Ф.И. Зерби мугам – азербайджанское рондо. // Исторические взаимосвязи музыкальных культур. Сборник научных трудов. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская Государственная Консерватория имени Н.А.Римского-Корсакова, 1992, – с. 74-93.
22. Исмаилов М., Карагичева Л. Азербайджанская народная музыка. М.: 1961.
23. Əfrasiyab Bədəlbəyli. Əfrasiyab Bədəlbəylinin arxiv fondu. http://afrasiyab.musigi-dunya.az/az/sonoteka_3.html
24. Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B., 1983. s.226.
25. Nəcəfzadə A.İ., Məmmədəliyev V.M. Muğam. Dərs vəsaiti. B.: Ecoprint, 2017, – 157 s

Вугар АЛИЕВ

Старший преподаватель кафедры
«Мугам (ханенде)» АНК

О МЕСТЕ И РОЛИ ЗАРБИ МУГАМОВ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКЕ

***Аннотация:** В устной традиционной профессиональной музыке Азербайджана «зарби-мугамы» являются одним из широко распространенных видов мугама. Как и мугамные дестяхи, ритмические зарби-мугамы представляют собой композиции, основанные на самостоятельности вокально-инструментальных партий. Жанр зарби-мугама очень часто привлекал внимание музыковедов и стал объектом научных статей и методических работ. В представленной статье дан обзор истории ритмических мугамов (на примере исполнений разных музы-*

кантов), а также исследовано использование «зарби-мугамов» в творчестве композиторов. В статье широко рассмотрена общая роль ритмических «зарби-мугамов» в музыкальной культуре Азербайджана.

Ключевые слова: зарби-мугам, восток, музыка, композитор, дестгях, певец

Vugar ALIYEV

Senior lecturer of the department
"Mugham (khanende)" of the ANC

ABOUT THE PLACE AND ROLE OF ZARBI MUGHAMS IN AZERBAIJANI MUSIC

Abstract: *In Azerbaijani oral traditional professional music rhythmic mughams “zarbi-mughams” are one of the most widespread types of mugham. Similar to mugham dastgah, zarbi-mughams are based on the independence of vocal and instrumental parts. The zarbi-mugham genre constantly attract the attention of musicologists and became the object of scientific articles and methodological works. The article presents an overview of the history of rhythmic mughams (using the example of performances by different musicians) and also examines the use of “zarbi-mughams” in the works of composers. The article discusses the general role of rhythmic “zarbi-mughams” in the musical culture of Azerbaijan.*

Keywords: *Zarbi-mugham, East, music, composer, dastgah, singer*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Ramiz Əzizov
sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Səadət Verdiyeva