

**Azərbaycan Respublikası
Bakı Elm-Təhsil Mərkəzi**

Fərahim Sadıqov,
pedaqogika elmləri doktoru, professor

**AZƏRBAYCAN
QARMONU**
(tədris vəsaiti)

*Tədris vəsaiti Bakı Elm-Təhsil Mərkəzinin
Elmi Şurasının 10 yanvar 2020-ci il tarixli
qərarı ilə çap olunur.*

Bakı – 2020

Elmi redaktoru və ön sözün müəllifi: Əhsən Rəhmanlı,
şənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Not yazıları üzrə redaktoru: Xeyrulla Dadaşov
Tədris vəsaitinə rəy verənlər: Oqtay Rəcəbov,
pedaqogika elmləri doktoru, professor
Abbasqulu Nəcəfzadə,
şənətsünaslıq elmləri doktoru, professor
Zakir Mirzəyev,
şənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Həsən Naili Musabəyli,
səbiq qarmon ifaçısı (Türkiyə)

Sadiqov F.B., Azərbaycan qarmonu. Tədris vəsaiti, Bakı, Gənclik, 2020, 400 səh.

Tədris vəsaiti qarmon öyrənənlər üçün nəzərdə tutulmuşdur. Vəsaitdə musiqi məktəblərində, kolleclərdə və ali musiqi təhsili verən tədris müəssisələrində qarmonun həm not sistemi, həm də yadda saxlama üzrə öyrədilməsi metodikası yer alır. Vəsaitdən həvəskar qarmon ifaçıları, fərdi şəkildə öyrənənlər və bütün səviyyələrdə qarmon təlimi ilə məşğul olan müəllimlər istifadə edə bilərlər.

İSBN :978-8020-1852-5-4

©Gənclik nəşriyyatı-2020
©Fərahim Sadiqov-2020

ÖN SÖZ

Azərbaycan dünyanın ən qədim yaşayış məskənlərindən sayılır. Tarix elmi sübut etmişdir ki, bu ölkə qədim mədəniyyət mərkəzlərindən biridir. Elmi axtarışların, araşdırmaların nəticəsi və mütəxəssislərin rəyinə əsasən təsdiq olunmuşdur ki, hələ 2 milyon il bundan əvvəl qədim insanların məskunlaşdığı Azərbaycan ərazisindən istedadlı adamlar əmək alətləri ilə bərabər, bir sıra çalğı alətləri də düzəldərək öz maddi və mənəvi tələbatlarını ödəmişlər. Sonralar bəzi alətlər sadədən mürəkkəbə doğru inkişaf etdirilmiş və əsrlərdən adlayaraq cilalanıb, formalaşılıb, dövrümüzə qədər gəlib çatmışdır. Bəziləri isə müxtəlif dövrlərdə tələbatı ödəyə bilmədiyinə görə tarixin çətin, kəşmə-kəşli yollarında itib-batmış və unudulmuşdur. Belə alətlərin bir çoxu ustad sənət fədailərinin qiymətli zəhməti nəticəsində bərpa olunmuşdur ki, müasir musiqiçilərimiz onlardan dəyərincə istifadə etmişdir.

Azərbaycan musiqisinin bütün Şərqdə böyük şöhrət qazandığını qeyd edən orta əsr mütəfəkkirlər, şairlər və musiqişünas alimlərimizdən: Bəhmənyar (XI əsr) Qətran Təbrizi (XI), Nəsirəddin Tusi (XII), Nizami Gəncəvi (XII), Xaqani Şirvani (XII), Səfiəddin Urməvi (XIII), Əbdülqadir Marağai (XIV), Mir Möhsün Nəvvab (XIX) musiqi, muğam və musiqi alətlərimiz haqqında məlumat vermişlər.

Şərqi görkəmli alimləri: Əl-Fərabi (IX-X əsrlər), İbn Sina (X əsr) və onların bir sıra yetirmələri dünyəvi elmlərlə yanaşı, musiqi aləminə öz qiymətli töhfələrini vermişlər. Böyük düha sahibi olan bu nadir insanlar musiqi nəzəriyyəsinə aid elmi fikirlərlə bu sahənin dünya üzrə inkişafına xidmət etmişlər. Onların muğamlar haqqında söylədiyi elmi-fəlsəfi fikirlər çox zəngindir.

Uzaq keçmişlərdən üzü bəri qoca Şərqi ortaq musiqisinə çevrilmiş muğamı ulu əcdadlarımız yaratmışdır. Onların müdrikəsinə yaradıb özlərindən sonrakı davamçılarna ötürdüləri bizlərə və gələcək nəsillərə ərməğan etdikləri ən zəngin bədii irsdir.

Muğam əcdadlarımızın yaşadığı qədim dövrdən xəbər verən, uzaq və yaxın keçmişimizi özündə əks etdirən, bu günümüzə səsleşən və gələcəyə cəsarətlə addımlayan musiqi janrıdır. Bütövlükdə, Şərqi musiqisinin kökü, bünövrəsi, əsası, mayası, özəyi olan möhtəşəm muğam janrı bütün dövrlərdə bəşəriyyətə, insanlığa, cəmiyyətə xidmət edərək formalaşa-formalaşa, cilalana-cilalana bu günümüze gəlib çatmışdır.

Dünya miqyasında musiqişünas alimlərin apardıqları tarixi araşdırmalar və tədqiqatlar sübut edir ki, muğam eramızdan əvvəl Şumer dövründən başlanır. Görkəmli dünya alimlərinin elmi qənaətinə əsasən muğamın eramızdan əvvəl III minillikdə yaranması öz tədqiqini tapır. Saray musiqisi ənənəsinə əsaslanan muğam janrı ayrı-ayrı hadisələrlə əlaqədar

yarlanmış, tanınmış şəxslərə, hökmdarlara və s. həsr olunmuşdur. Bundan başqa, muğamların özünün şöbə və guşələrinin adlarında yer, ərazi, ölkə və şəhər adları öz əksini tapmışdır. Elmi araşdırmalar sübut edir ki, eramızdan əvvəl IV minillikdə Azərbaycan ərazisində zəngin musiqi mədəniyyəti mövcud olmuşdur. Həmin dövrdə saray musiqi mədəniyyəti ənənəsinin labüdlüyü musiqi mədəniyyətinin bir neçə sahəsinin inkişafının mövcudluğuna və onların yüksək şəkildə təzahürünə zəmanət verir:

1. Instrumental musiqinin olması.
2. Vokal-instrumental musiqinin labüdlüyü.
3. Müğənnilərin mövcud olması və fəaliyyəti.
4. Şifahi-ənənəvi musiqinin, muğamların geniş şəkildə icrası.
5. Silsilə-dəstgah musiqi formasının mövcudluğu.
6. Qadın rəqs məktəbinin olması.
7. Ansambların mövcudluğu.

Azərbaycan musiqisinin vokal-instrumental inkişafı onun dinamik inkişafına səbəb olmuşdur. Vokal, instrumental, ansambl, rəqs formalarında inkişaf edən Azərbaycan musiqisinin fonunda muğam ifaçılığı xüsusi yer tutmuşdur. Azərbaycan musiqisinin muğam-lad xüsusiyyəti onu daim müşayiət etmiş, formalaşdırmış və təkmilləşdirmişdir. İstər simli, istər nəfəsli, istərsə də dilçəkli alətlərdə muğam ifaçılığına geniş yer verən Azərbaycan xalqının əsas muğam məktəbi xanəndəlik sənətinə söykənir. Xanəndəlik məktəbini isə yüksəklərə qaldıran iki

qanad vardır. Onlardan biri muğamat, digəri isə qəzəliyyatdır.

Muğam xalqların da məişətinə güclü sirayət etmiş, onların mənəviyyatına hopmuşdur.

Muğam kamilliyə gedən yolun başlanğıcıdır, həyatı, kainatı dərk etmək üçün Allah tərəfindən insanlara verilmiş nemətdir.

Muğamların idrakı mənası yüksək etik və estetik normalara cavab verən kamil insan yetişdirmək deməkdir.

Muğam bu gün milli Azərbaycan təfəkkürlü insanlar formalaşdırmaq üçün ən yaxşı vasitədir.

Muğam yarandığı dövrdən indiyə qədər vokal-instrumental formada yaşamış və inkişaf etmişdir.

Muğam ifaçılığının bir qolu, bir janrı da instrumental ifaçılıqdır. Instrumental ifaçılığın isə ən mühüm tərkib hissələrindən biri qarmon ifaçılığı məktəbidir.

Qarmon Azərbaycana XIX əsrin ikinci yarısında ilk əvvəllər çox sadə, primitiv şəkildə, yeddidilli, diatonik formada Rusiyadan gətirilmişdir. Sonralar bu alətlərdən yenə diatonik şəkildə on iki, on dörd, on altı, on səkkizdilli olaraq xalqımızın övladları tərəfindən istifadə olunmuşdur.

XX əsrin əvvəllərindən etibarən istedadlı insanlarımız bu aləti daha mükəmməl çalmağa başlamışdır. Belə sənət adamları aləti “azəriləşdirmək”dən ötrü qarmon üzərində bir sıra uğurlu islahatlar aparmışlar ki, onlardan biri də alətin xromatik

formada hazırlanmasıdır. XX əsrin əvvəllərindən etibarən artıq Bakıda qarmon düzəldən ustalar var idi. Əksəriyyəti ruslar olan bu ustalar ifaçılarımızın fikirlərinə, tələblərinə və sifarişlərinə əsasən alətlər hazırlamışlar.

Qarmon alətinin şirin tembri, bu alətdə xalq musiqimizin gözəl səslənməsi dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin də diqqətində olmuşdur. O, 1931-ci ildə Azərbaycan radiosunda notlu çalğı alətləri orkestri yaradarkən ora mahir qarmon ifaçısı Əhəd Əliyevi (Kor Əhəd 1893-1942) də cəlb etmişdir. Orkestrin bədii rəhbəri Səid Rüstəmov (1907-1983) idi. Bu orkestrdə “Şur” muğamının “Bayatı-Qacar” şöbəsi, “Çahargah”ın “Bəstənikar”, “Rast”ın “Şikəsteyi-fars” şöbəsi ifa ediləndə solo çalmaq Əhədə həvalə olunardı. Sonralar qarmon orkestrin tərkibindən çıxarıldı. Zənn edirik ki, buna səbəb Əhəd Əliyevin görmə qabiliyyətindən məhrum olması, notu görə bilməməsi ucbatından notla çala bilməməsi idi (Axı o vaxtlar korlar üçün not qaydaları tətbiq edilmirdi, hələ bu kəşf olunmamışdı).

Xalq musiqimizi dərindən bilən Əhəd Əliyev 1932-ci ildə ilk dəfə “Şərq qarmonçular ansamblı” yaratmışdı. O öz yetirmələrini və digər istedadlı qarmonçuları ətrafına toplamışdı. Onun 1934-1935-ci illərdə Əbilov adına klubda da qarmonçalanlar ansamblı olmuşdur. Müxtəlif konsertlərdə çıxış edən ansambl xalq havalarından əlavə, dərəməd və rənglərlə birlikdə dəstgah-muğamlar da çalırdı.

Muğamların şöbələri və guşələri ansambl üzvləri arasında bölünürdü. Bütün bunlar həm qarmon ifaçılığı sənətinin, həm də sənətkarların özlərinin muğam çalmaq qabiliyyətinin inkişafına böyük təkan idi.

Əhəd Əliyev muğamlarımızı dərinlən duymuş və onları qarmonda təsirli şəkildə ifa etmişdir. Onun 1938-ci ildə qrammofon valına yazdırdığı “Segah” radio lentlərinə köçürülərək qorunur.

1926-cı ildə Azərbaycan radiosu yaranarkən bəstəkar Müslüm Maqomayev (1885-1937) radioya bədii rəhbər təyin olunmuşdu. O, 1927-ci ildə tarzən-pedaqoq, muğam bilicisi Əhməd Bakıxanovu (1892-1973) radioya dəvət etmiş və ona burada xalq çalğı alətləri ansamblı yaratmağı tövsiyə və xahiş etmişdi. Tarımız, kamanımız, zərb və milli nəfəs alətlərimizlə birgə, ansamblın tərkibinə qarmon və klarnet də əlavə olunmuşdu. Qarmon ifaçısı isə Əhəd Əliyev idi.

İlk xalq çalğı alətləri ansamblımızın 1929-cu ildə çəkilmiş, əldə etdiyimiz fotosəkli (Bax. Ə.Rəhmanlı “Azərbaycan klarnet ifaçılığı sənəti”, səh. 15) bir daha sübut edir ki, XX əsrin 20-ci illərindən etibarən qarmon tam peşəkar hala gətirilmiş (xromatik, yarımtonlu) və milli alətlərimizin tərkibində səsləndirilmişdir. Doğrudan da, Azərbaycan qarmonu adlandırdığımız alət xalqımızın həyat məişətinə, musiqi mədəniyyətinə həmişəlik daxil olmuşdur. Bu alətin şirin tembri, mələhətli səsi xalqımızın ruhuna çox yaxındır. Xalq bu aləti sevə-sevə yaşadır və ondan

layiqincə istifadə edir. Qarmonumuzda nəinki xalq havalarımız, rəqs melodiylarımız, həmçinin klassik muğamlarımız çox gözəl və yüksək səviyyədə səslənir. Qarmon sənətinə xidmət edən mahir ifaçılarımız zaman-zaman muğam janrına sədaqət göstərərək öz bacarıqlarını nümayiş etdirmişlər. Bu sırada Kərbalayı Lətif (1876-1944), Kərbəlayı Abutalıb (1884-1937), Ələkbər Nəzərli (1882-1951), Əhəd Əliyev (1893-1942), Teyyub Dəmirov (1908-1970), Məmmədəğa Ağayev (1919-1982), Qızxanım Dadaşova (1925-1967), Abbas Abbasov (1924-1997), Yusif Yusifov (1906-1986), Rza Şıxlarov (1919-1993), Əflatun Ağayev (1928-1984), Səttar Hüseynov (1929-1981), Aftandil İsrailov, Zakir Mirzə, Teyyub Teyyuboğlu (1944-2019), Abutalıb Sadıqov (1945-2008), Fərahim Sadıqov, Xeyrulla Dadaşov, Hüseyn Həsənov, Baxışəli Əliyev, Xanlar Cəfərov (1956-2000), Şəmsi Ağamalıyev, Faiq Əlibalayev, Nemət Hüseynov, Faiq Süleymanov və b. adlarını çəkmək olar.

Bu ifaçılar içərisində ifaçılıqdan elmə gələn, sonradan görkəmli bir alim kimi şöhrət tapan Fərahim Sadıqov qarmon haqqında ilk əsər yazmışdır. Pedaqoji elmlər doktoru, professor, qabaqcıl Maarif Xadimi, Beynəlxalq Türk Akademiyasının həqiqi üzvü, Bakı Elm və Təhsil Mərkəzinin prezidenti, Beynəlxalq LütfiZadə Assosiyasının üzvü, ABŞ-ın Knoxsvel ştatının fəxri vətəndaşı, “Milli pedaqogika məktəbi” jurnalının baş redaktoru, 65 kitab və 500-dən çox elmi

məqalənin müəllifi olan Fərahim Sadıqovun “Qarmon ifaçılığında muğam” adlı tədris vəsaitini isə qarmonda muğam ifaçılığı məktəbinin bünövrəsi, təməli və əsası hesab etmək olar. Muğam və ifaçılıq sənətimizin hazırkı təşəkkül dövründə belə bir kitabın meydana gəlməsi öz aktuallığı ilə diqqəti cəlb edir. Ona görə ki, hökumətimizin, dövlətimizin, xüsusilə Heydər Əliyev fondunun qayğı və diqqət göstərdiyi muğam ifaçılığı barədə dərs vəsaiti hazırlamaq çox mühüm ictimai hadisə hesab olunur. Mən əminəm ki, bu əsəri oxuyan hər bir kəs daxilən zənginləşəcək, çox böyük bilgi və geniş məlumatlar əldə edəcəkdir. Müəllifin 2011-ci ildə çapdan çıxmış və Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi, Təhsil Problemləri İnstitutunun elmi şurasının qərarı ilə təsdiq olunmuş “Muğam” dərs vəsaiti ali məktəblərdə muğam ixtisası üzrə oxuyan tələbələr üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bundan əlavə, vəsaitdən şagirdlər, müdavimlər, musiqi kolleclərində təhsil alanlar, müəllimlər, valideynlər, tədqiqatçılar və müxtəlif zümrələrdən olan muğam həvəskarları da faydalana və geniş şəkildə istifadə edə bilirlər. Bu vəsait bir tədqiqatçı kimi artıq mənim stolüstü kitabımdır. Müəllif öz şəxsi imzasını və səmimi sözlərini qeyd edərək hədiyyə etdiyi bu kitabla mənə ən qiymətli bəxşiş vermiş oldu. Təkcə mən özüm yox, ətrafımda olan sənət yoldaşlarım və tələbələrim də bu zəngin məlumatlı əsərdən bəhrələnəcəklər.

Professor Fərahim Sadıqovun “Qarmon ifaçılığında muğam” kitabını yazıb ortaya çıxarması təsadüfi

deyil. O, orta və ali məktəbdə təhsil alarkən, aspirant olarkən və sonrakı dövr ərzində qarmon ifaçılığı ilə məşğul olmuş, qəlbinin incə tellərini sevimli alətinin xoş ahənginə qoşaraq səsləndirmişdir. O, tələbələrədən ibarət rəqs və xalq çalğı alətləri ansamblalarında çalışan məşhur musiqiçi və peşəkar xanəndələrlə toy-büsatımızın carçılarından, aparıcı, sevimli musiqiçilərindən biri olmuşdur. Öz üzərində müntəzəm işləyən həmkarımız tam peşəkar qarmon ifaçısı səviyyəsinə yüksəlmişdir. Radiomuzun fondunda onun ifasında bir neçə oyun havası və “Hümayun” muğamı qorunur. O vaxt 27 yaşlı bir qarmon ifaçısının radioya “Hümayun” muğamını yazdırması böyük cürət istəyirdi. Əslində, elə indi də belədir. Fərahim müəllim “Hümayun” muğamını radioya təhvil verərkən orada bu muğam tək-cə İsfəndiyar Coşqunun (Bərxu 1929-1991) ifasında səsləndirilirdi. O vaxtlar o dövrün qaydalarına və tələbatına əsasən hər hansı muğamın instrumental variantı qısa şəkildə bir və ya bir neçə şöbədən ibarət lentə götürülürdü. İfanın neçə dəqiqə olması əsas şərtlərdən biri idi. F.Sadıqov haqqında söhbət açdığımız kitabında “Hümayun” sözünün etimologiyasını şərh etmiş, şöbə və guşələrin adlarının düzgün izahını verə bilmiş, onların türk sözləri olduğunu sübut etmiş və muğamın fəlsəfi anlamını açmışdır.

Haşiyə: Fərahim müəllim qarmon ifaçılığına böyük qardaşı Hacı Abutalıb Sadıqovun (1945-2008) sənətini sevərək, ondan bəhrələnərək gəlmişdir. Abutalıb Sadıqov bir sənətkar kimi ilk əvvəllər dogma

Masallıda, az sonra geniş şəkildə Cənub bölgəsində tanınmış və el-obanın sevimli qarmon ifaçısına çevrilmişdi. O, 1960-cı illərin sonlarında Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblında çalışmış, 1970-ci illərdə Bakı Mədəni-Maarif Texnikumunda (hazırda Bakı Humanitar Kolleci) qarmon ixtisasından dərs demişdir. Sonralar Azərbaycan Dövlət Qastrol-konsert Birliyinin solisti olaraq bütün bölgələrimizdə konsertlərdə olmuş, keçmiş SSRİ respublikalarında və xarici dövlətlərdə musiqimizi, qarmon sənətimizi ləyaqətlə təmsil etmişdir. Abutalıb Sadıqov ən mahir qarmonçalan kimi yalnız Bakıda deyil, Muğan, Mil, Şirvan və Qarabağ bölgəsində də toyların sevimli sənətkarı olmuşdur.

O, 2000-ci ilə qədər Azərbaycan Teleradio Verilişləri şirkətində solist kimi çalışmışdır. Abutalıb Sadıqovun ifasında xalq oyun havaları və “Segah” muğamı radiomuzun Qızıl fonduna yazılmışdır. O, qarmon aləmində öz muğam ifası ilə həmişə seçilmişdir. Abutalıb Sadıqov 1990-cı illərin əvvəllərindən Bakı Mədəni-Maarif Texnikumunda, 1995-ci ildən Bakı Musiqi Kollecinə və Sumqayıt Musiqi Kollecinə qarmon ixtisası üzrə muğam sənətindən dərs demişdir. O, muğam sənətimizi mükəmməl bilənlərdən birinə çevrilmiş və ustad sənətkar səviyyəsinə yüksəlmişdir. Heyif ki, qəfil iflic xəstəliyinə tutulması ona muğamlarımızı, müdrik-cəsinə ifa etdiyi dövrdə öz ifalarını lentlərə, disklərə yazdırmasına imkan vermədi.

Qardaşının elə ilk əvvəllərdən peşəkar sənətə yiyələnməsi, mahirlərdən birinə çevrilməsi, milli musiqini dünyada tanıtməsi, təbii ki, onun çıxırdaşı olan Fərahim Sadıqovun qarmon ifaçılığına sevgisini, ciddiliyini artırmış və bu sirli aləmi dərinədən öyrənməsini tələq etmişdir.

Onu da qeyd etməliyik ki, Fərahim Sadıqov gənclik illərində 8 saylı musiqi təmayüllü internat məktəbdə qarmon ixtisasından dərs demiş və 1986-cı ildə “Qarmon öyrənnələrə kömək” adlı tədris vəsaiti yazmışdır. Bütün həyatı və fəaliyyəti boyu o, musiqi sənətinə də sevgi ilə yanaşmış, elmi araşdırmaları, məqalələri ilə bu sahəyə öz töhfəsini vermişdir. Vaxtilə bir ifaçı olaraq o ən mötəbər toy məclislərində, konsertlərdə müqtədir müğənniləri müşayiət edərək zəngin musiqi aləmində olmuş və sənət dünyasının sirlərinə yiyələnmişdir. O, muğamlarımızı istər solist kimi özü çalarkən, istərsə də xanəndələri müşayiət edərkən hansı muğamın insanda hansı hissləri oyatmasının şahidi olmuşdur. Bir vaxtlar həyatda ayaq tutub yeriməsinə, bərkə-boşa düşüb öz yerini tutmasına, hörmət-izzət, çörək sahibi olmasına kömək edən qarmon ifaçılığı sənətinə bir daha öz sədaqətini göstərərək elmi-tədqiqat əsəri olan “Qarmon ifaçılığında muğam” adlı sanballı kitab ərsəyə gətirmişdir.

Professor Fərahim Sadıqov uzun illərin təcrübəsinin, elmi araşdırmaların, Şərq alimlərinin, mütəfəkkir şairlərin əsərlərinin, muğam haqqında

yazılmış monoqrafiyaların müəlləsinin və tədqiqat işləri ilə tanışlığının nəticəsi olaraq yekunda öz elmi qənaətinə və həqiqətə əsaslanıb bu kitabı yazmışdır.

Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, bəstəkar Ramiz Zöhrabovun “Muğam” (Bakı,1991), filoloq, islamçı alim Ramiz Fazehin “Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi” (Bakı, 2004), görkəmli bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəylinin (1907-1976) “Musiqi lüğəti” (Bakı, 1969), Folklor İnstitutunun elmi əməkdaşı Rafiq İmraninin “Muğam tarixi” (Bakı,199?) kitablarını oxuyarkən orada muğamların, şöbə və guşələrinin adlarının fars və ərəb mənşəli sözlər olmasının şahidi oluruq. Professor Fərahim Sadıqov onlardan fərqli olaraq, Azərbaycan muğamlarının etimologiyasının türk sözləri ilə əlaqəli olduğunu sübut edir. Alimlərimizin uzun illər muğamların özünün, şöbə və guşələrinin adlarının fars və ərəb mənşəli sözlərdən yarandığını təlqin etmələrini nəzərə alsaq, deyə bilərik ki, professor Fərahim Sadıqovun fikirləri mübahisə doğuracaq. Lakin hörmətli professorumuzun tarixi hadisələrə, türk xaqanlarının dövlət quruculuğu tarixinə, türkçülüyə, türk xaqalarının tarixi inkişaf mərhələlərinə, həmin dövrlərdə elmin, mədəniyyətin, incəsənətin, musiqinin və muğamın mühüm əhəmiyyət daşıdığını bildirən elmi mənbələrə əsaslanmasa həqiqəti əks etdirdiyi üçün mübahisələrə son qoyulacaq.

Müəllif muğamların ictimai həyatımızdakı rolunu izah edir, onların mahiyyətindən, fəlsəfi anlamından, insan şüuruna, hisslərinə, daxili aləminə emosional təsirindən məharətlə söz açır. Fərahim müəllim muğamlarımızın insanların daxili aləmini, mənəviyyatını zənginləşdirməsini, saflaşdırmasını və xoş arzular dünyasına aparmasını açıb göstərə bilmişdir. Əminik ki, bu kitab gənc nəslin mənəvi tərbiyəsində, onların fikir və düşüncələrinin formalaşmasında mühüm rol oynayacaqdır.

Muğamın tədrisi ilə məşğul olan pedaqoq kimi deyə bilərəm ki, bu vəsait təkcə qarmon üzrə təhsil alanların deyil, bütünlükdə, digər xalq çalğı alətləri üzrə təhsil alanların, müəllimlərin və musiqisevərlərin muğam barədə dərin bilik əldə etməsinə kömək edəcəkdir.

Bir qarmon ifaçısı, qarmon ifaçılığı sənətinin tədqiqatçısı olaraq F.B.Sadıqovun “Qarmon ifaçılığında muğam” adlı kitabı haqqında son qənaətimi aşağıdakı şəkildə ifadə edə bilərəm:

- “Qarmon ifaçılığında muğam” kitabı Azərbaycan musiqi mədəniyyətimiz və pedaqoji fikir tariximiz üçün çox dəyərli bir mənbədir;

- kitab həm yeni ifaçılığa başlayan, həm də peşəkar ifaçıların muğam öyrənmələrinə çox yaxından köməklik göstərə bilən, elmi-pedaqoji, metodik və sənətsüənəşliq baxımından zəngin mündəricəyə malik olan vəsaitdir;

- qarmon ifaçılığı sənəti üçün nəzərdə tutulan bu vəsait hətta yaşıdan və zümrəsindən asılı olmayan peşəkar ifaçılara, eyni zamanda, muğamı məharətlə ifa edənlərə muğamın, muğam ifaçılığının tarxi, dəstgahların, onların şübə və guşələrinin adlarının etimoloji mənalari haqqında nadir informasiyalar, maraqlı məlumatlar verməsi baxımından da mühüm əhəmiyyətə malikdir;

- bu vəsaitdə muğamların tarixi ilə bağlı verilən informasiyaların qoyuluşu qarmon ifaçılarına Azərbaycan tarixinin hər hansı ictimai-iqtisadi formasiya dövrü üçün zəngin bilik vermək baxımından da mühüm əhəmiyyət kəsb edir;

- kitab qarmon ifaçılığı sənətində muğamların öyrənilməsi prosesinə həsr edilsə də, onun muğamlarımızın sosial, pedaqoji, psixoloji mahiyyəti, muğam identifikasiyası, muğamın estetik dəyəri və tərbiyəvi əhəmiyyəti barədə oxucuları bilik, bacarıq, vərdişlər sistemi ilə zənginləşdirməsi amili də kitabın qiymətli bir əsər olmasını sübut edir.

**Əhsən Rəhmanlı,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru**

Giriş

Qarmonun Azərbaycan xalq çalğı alətləri sırasına yaxın zamanlarda daxil olmasına baxmayaraq, həm ifaçılar, həm də zəhmətkeş xalq kütləsi tərəfindən çox sevilmiş və özünə geniş təəssübkeş kontingenti toplamışdır. Qarmon Avropadan Rusiyaya, oradan Şimali Qafqaza, sonra Cənubi Qafqaza gətirilmişdir. Cənubi Qafqaz xalqları içərisində isə qarmona ən çox meyil edən xalq azərbaycanlılar olmuşlar. Azərbaycana gətirilən sadə 7, 12, 14, 18 səs sırası olan qarmonlar əvvəlcə kiçik toy məclislərində ifa olunmuşdur. Mənbələrin məlumatına görə, qarmonu Azərbaycanda ilkin olaraq şikəst adamlar öyrənmişlər. Azərbaycanın ilk məşhur qarmonçalanının Kor Əhəd olması faktı da dediklərimizi sübut edir.

Qarmon alətinə əvvəlcə milli koloritə uyğun olan bir ad qoymuşlar. Yəni qarmonu xalq çalğı aləti kimi qəbul edən azərbaycanlılar ona “nay” adını vermişlər. Qarmonun “nay” adlandırılmasının isə əsas səbəbkarı qadın ifaçıları olmuşlar. Yeri gəlmişkən qeyd etməliyik ki, XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində qadın toylarını ya kor kişi musiqiçi dəstəsi, ya da qadınlar aparmışlar. Bu, milli əxlaqın, milli adət-ənənənin, islam qanunlarının əsas göstəricisi kimi nəzərə alınmışdır. Ona görə də qarmon ən çox qadınlar tərəfindən ifa olunmuşdur.

Görkəmli yazıçımız Əbülhəsənin “Dünya qopur” romanındakı qarmonçalan qadının adı nayçalan

Minayədir. “Nay” sözü bir morfem olaraq səs təqlidini ifadə edən söz köküdür. “Nay” hər hansı mahnı və melodiyanı yada salmaq üçün ağızda zümzümə formasıdır. Çox zaman (hətta bu gün də) qadınlar hər hansı mahnı melodiyanı “nanay, nanay, nay-nanay” və yaxud “nay-nana-nay, nanay-nanay” kimi səs təqlidi formasında zümzümə edirlər. Qadın qarmonçalanlar məhz qarmonda ilk dəfə olaraq həmin səs təqlidi formasından istifadə edərək “Qıdqılıda” rəqsini düzəltmişlər “Qıdqılıda” rəqsi qadın ifaçılar tərəfindən qız-gəlinlərimizə sevdirildiyi üçün geniş yayılmış və beləliklə, bütün xalqımızın ən istəkli rəqslərindən birinə çevrilmişdir.

Qarmonlar Bakının Moltanı karvansarasında, sandıq bazarında satılırmış. Qarmonlar alınsa da, əvvəllər onu çalanlar yox idi. Satıb-alan vaxt aləti yoxladıqda qarmondan “qıd-qıd-qıdıl-qıd” səsləri çıxıb. Ona görə də yarı şəbədə, yarı gerçək qarmon satana “qıd-qılıdıcı” deyiblər. Qarmon çalmaq məşğuliyyət kimi lap əvvəllər qadınlar arasında yayılıb və xoşa gəlib (o dövrdə qadın toylarında yalnız qadın çalğıçılar iştirak etdiyindən qarmon onlar üçün əvəzsiz musiqi aləti sayılırdı) (34, səh. 8).

Əhsən Rəhmanlının belə yanaşmasından çıxış edərək deyə bilərik ki, “Qıdqılıda” kimi bir sıra digər rəqslərimiz də səs təqlidi əsasında yaranmışdır. “Ay, lo, lo”, “Pambığı belə dərərlər”, “Şələküm-məlləküm”, “Tapelədi” (tapp...elədi) “Camış bağa girdi”, “Keçi məməsi”, “Beşatılan”, “Dartma yaxam

cırıldı”, “Alışdım, yandım”, “Nənəm mənə halva çörək” və digər bu kimi rəqsləri belələrindən hesab etmək olar. Hansı ki, belə rəqslər qarmon xalq çalğı alətimiz yarandıqdan sonra xalqımızın sevimli rəqsləri olmuşdur.

Qarmon dilçəkli musiqi alətidir. Alətin dərinin köməyi ilə xüsusi kanallarla istiqamətlənən, hava cərəyanı vasitəsilə titrəyən metal dilçəkləri vardır. Belə metal dilçəkli alətlər Cində hələ keçmişdən məlumdur. Avropada XVIII əsrin axırlarında yayılmışdır. Rusiyada müasir tipli qarmonlar XIX əsrin 30-cu illərində düzəldilmişdir.

Ümumiyyətlə, qarmon yarandığı ilk gündən hal-hazıra kimi uzun bir tarixi yol keçmişdir. Yazılı mənbələrə görə, qarmonun yaradılması ideyası ilk dəfə 1780-ci ildə peterburqlu usta Kirşnik tərəfindən irəli sürülmüşdür. O, əvvəlcə dilçəkli və hava sıxılması vasitəsilə çalınan qarmon düzəltmək istəsə də, buna müyəssər ola bilməmişdir. Bundan 41 il sonra, yəni 1821-ci ildə Berlində yaşayan usta F.Buşman ilk dəfə olaraq ağız qarmonu düzəltmişdir. Bu qarmon içərisində metal dilçəklər yerləşən uzunsov qutudan ibarət idi. Sonra o həmin formada olan qarmona qrif və körük (bu körük dəmirçi körüyünü xatırladır) düzəldərək əldə çalmaq üçün mümkün olan qarmona çevirmişdir. Bundan 3 il sonra isə (1829) Vyanada yaşayan usta Deminov bu tipdə olan qarmonu təkmilləşdirmiş, ona yeni formalı körük (mex) kamera, deka və sol qrif əlavə etmişdir.

Deminovun qarmonu sağ tərəfdə 7 klavişdən, sol tərəfdə isə 2 klavişdən ibarət idi.

Yalnız XIX əsrin 40-cı illərində belə qarmonlar Rusiyaya gəlib çıxmış (daha, doğrusu, Rusiyada qarmon həvəskarları onları əldə etmişlər) və ilk dəfə olaraq Tula silah zavodunun ustalarının diqqətini cəlb etmişdir.

Həmin ustalardan Sizov və Şkunayev ilk dəfə Vyana və alman qarmonlarını müvafiq ağız qarmonu, sonra isə əl qarmonu şəklində düzəltmişlər. Ehtimal ki, ilk dəfə hazırlanmış əl qarmonu birtərəfli olmuşdur. XIX əsrin II yarısında isə belə tipli qarmonlar Tula, Voloqda, Novqorod quberniyalarında, 80-ci illərdə isə Peterburq, Tver, Simbriski, Yaroslavl, Orlov və Kostroma quberniyalarında yayılmışdır. Sadaladığımız şəhərlərdə yayılan qarmonlar 8 klavişli, təksıralı və birtərəfli Tula qarmonları tipində idi. Bu qarmonları dartanda bir səs verir, yığanda isə başqa səs verirdi. Demək, hazırda çaldığımız qarmonlar məhz həmin Tula qarmonları əsasında formalaşdırılmışdır. Tula qarmonlarından sonra sağ tərəfində 3 klaviş yerləşən Saratov qarmonu ilk məşhur rus qarmonçalanı P.Nevski tərəfindən hazırlanmışdır. Bir neçə il sonra Nevski və Sibir saxsı qarmonları yayılmışdır.

İlk xromatiksıralı qarmonlar 1871-ci ildə tulalı fəhlə-rəngsaz Nikolay İvanoviç Beloborodov tərəfindən hazırlanmışdır. Həmin qarmonların sağ tərəfində 12 ağ və 8 qara, sol tərəfində isə 10 klaviş

yerləşirdi. Bir müddətdən sonra tulalı ustalar butipli qarmonları hər iki tərəfində 30 səsdən ibarət hazırlamağa başladılar.

Çox keçmədən belə qarmonlar Azərbaycanda da geniş yayılmağa başladı. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda yaşamış bir çox qarmon ustaları, o cümlədən: Flipov, Qorbunov, Lyovuşkin, Andruşin, Karpuşkin və başqaları bu tipli qarmonlar hazırlamağa başlamışlar. Bunların içərisində ən yaxşı fərqlənəni Karpuşkin qarmonudur. Arxip Karpuşkin Bakıda doğulmuş, təxminən, 50 yaşında vəfat etmişdir. Onun soyadı ilə adlandırılan həmin qarmonlar hal-hazırda formasına, məzmununa və məlahətli səsinə görə əvəzsiz hesab olunur. Arxip Korpuşkindən sonra Bakıda Zverev, Valentin kimi sənətkarlar qarmon bağlamışlar. Hansı ki, həmin qarmonları bu gün ölkəmizin ən görkəmli qarmon ifaçıları çalırlar.

Qarmon ifaçılığında muğam xüsusi yer tutur. Əslində, qarmon Azərbaycan xalq çalğı alətləri sırasına daxil olan kimi, onu öyrənən sənətkarlar qarmonda muğam ifa etməyə üstünlük vermişlər. Azərbaycanda yığılan “sibemol” kökündə bağlanan qarmonlarda muğamların ifası daha məlahətli səslənir, daha xoş təsir bağışlayır. Xüsusilə bu musiqi alətində muğamların ifasında özünü büruzə verən milli kolorit elementləri diqqəti cəlb edir.

“Burada hər xalqın musiqi ənənələri öz əhəmiyyətini büruzə verir. Belə ki, hər bir xalq öz

rəqs melodiylarına uyğun akkordlarla çalır. Belə qarmonlar zil tembrli, şaqraq, cingiltili səsli olur. Həmin alətlər “do” kökündədir. Azərbaycan qarmonları isə milli musiqimiz, muğamlarımız nəzərə alındığı üçün “si” kökündədir. Doğrudur, məşhur usta A.Korpuşkin musiqiçilərimiz üçün “si”dən yarım ton aşağı, yəni “sibemol” kökündə olan alətlər də düzəltdi. Belə alətlə xanəndələrimiz daha rahat muğam və təsniflər oxuyurdular” (34, səh. 280).

Qarmonda muğam ifaçılığının tarixi qədim olmasa da, çox maraqlıdır. Maraqlı orasıdır ki, Kərbəlayı Lətifə (1876-1944) və ondan sonrakı dövrlərdə Kor Əhədə qədər nə qədər istedadlı qarmon ifaçıları olsa da, qarmonu ilkin olaraq Azərbaycan xalqına sevdiren Kor Əhəd olmuşdur. Kor Əhəd tək bir ifa nömrəsi ilə tarixə düşmüşdür. O, “Segah” muğamı üstündə “Segah” çaldıqdan sonra “Vağzal” ilə yekunlaşdırdığı yeganə ifa tərzii ilə Azərbaycana səs salmışdır. Lakin qrammofon valında tez bir zamanda məşhurlaşan bu muğam ifası tərzinin ömrü çox uzun olmamışdır. Kor Əhədin şagirdi və davamçısı sayılan Teyyub Dəmirov onun yolunu davam etdirdi.

Kərbəlayı Lətif, İsa bəy, Kərbəlayı Abutalıb, Ələkbər Nəzərli və Əhəd Əliyevdən üzü bəri onların davamçıları olan T.Dəmirov, M.Ağayev, A.Abbasov, S.Hüseynov, Q.Dadaşova, S.Vəzirov, İ.Coşqun, Ə.Ağayev, Y.Yusifov, M.Vəlixanov, R.Şıxlarov və müasir qarmon sənətçilərini də əlavə etsək, cəsarətlə

deyə bilərik ki, qarmonda muğamların peşəkar ifası öz düzgün və davamlı yolunu tutmuşdur. Qarmonun Azərbaycanda təşəkkül tapdığı ilk dövrlərdə bu alətdə muğamların ayrı-ayrı şöbə və guşələri, diringilər, oyun havaları çalındığı halda, bu gün bu ifaçılıqda muğam tamam-kamal, dəstgah halında təqdim oluna bilir (33, səh. 285). Sadalanan ilk qarmon ifaçılarının davamçılarından elə birincisi yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Teyyub Dəmirov özünəməxsus qarmon məktəbi yaratmışdır. Teyyub Dəmirov məktəbi isə təkcə Azərbaycana yox, bütün Şərq ölkələrinə, türkdilli xalqların mədəniyyət dünyasına nüfuz etmişdir. Teyyub Dəmirov ilk dəfə olaraq özünəməxsus “Ustad qarmonçalan dəstəsi” düzəltdi. Bu dəstəyə dəf (sonralar nağara), qoşa nağara, tar (bəzən kamança), müğənni daxil idi. Teyyub Dəmirovun atası Bakı milyonçularından biri olmuşdur. Onun atası Hacı Məmmədın ticarət obyektləri, sexləri, Abşeron kəndlərində torpaq sahələri, hətta yük gəmiləri, tankerləri olmuşdur. Hacı Məmməd kişi İran, Türkünstan, Həştərxan, İstanbul limanları ilə ticarət əlaqələri yaratdığı üçün onu bir varlı tacir olaraq Azərbaycandan kənarda da yaxşı tanıyırdılar. Hacı Məmmədın beş övladı var idi. Teyyub Hacı Məmmədın ən istedadlı və istəkli övladlarından biri idi. Hacı Məmməd kişinin arzusu oğlanlarına xarici ölkələrdə təhsil vermək idi. Lakin gözlənilmədən bolşeviklər Azərbaycanı işğal etmiş, Qızıl Ordu Bakını zəbt etmiş və Hacı Məmməd kişinin bütün var-

dövləti əlindən alınmışdır. 1921-ci ildə qəflətən rəhmətə getmişdir. O zaman Teyyubun cəmi 13 yaşı var idi. Hələ atasının sağlığında Kor Əhəddən qarmon dərsi alırdı. Teyyub çox istedadlı olduğu üçün tezliklə zərb alətlərində məharətlə ifa etməyi öyrənmişdir. Beləliklə, yeniyetmə Teyyub Kor Əhədin dəfçalanı olmuşdur. Gənclik illərindən başlayaraq qarmon ifaçısı kimi tanınır. Muğamı dərinlən öyrənən Teyyub Dəmirov qarmonda çox məşhur müğənniləri müşayiət edirdi. Teyyub Dəmirovun ifasında “Şüştər”dən başqa, bütün muğamlar lentə alınıb. “Segah”, “Segah-zabul”, “Şur”, “Rast”, “Bayatı-Şiraz”, “Hümayun” “Segah” muğamları bu gün də Azərbaycan radiosunun Qızıl fondunda saxlanılır. Teyyub Dəmirov dövrünün bənzərsiz muğam ifaçısı olduğu üçün bir çox sənətkarlar onunla yoldaşlıq etməyə can atmışlar. Azərbaycan radiosunun Qızıl fondunda Fatma Mehrəliyevanın ifasında saxlanılan, bu gün də bənzəri olmayan “Kəsmə-şikəstə” ritmik muğamı çox bəyənilir və sevilir. “Segah” muğamı üzərində həmin “Kəsmə-şikəstə”ni Fatma xanıma öyrədən görkəmli qarmon ustadımız Teyyub Dəmirov olmuşdur. Teymur Dəmirovun yaratdığı qarmonçalanlar ansamblının üzvləri müxtəlif illərdə 20, 16, 16, 14, 12 nəfərdən ibarət olmuşlar. Böyük mütəfəkkirmiz Üzeyir bəy Hacıbəyli məhz Teyyub Dəmirovun təşəbbüsü, qayğısı və təşkilatçılığı sayəsində ölkəmizdə bir neçə dəfə qarmonçalanların respublika

müsabiqəsini keçirmişdir. Müsabiqədə isə ən çox Azərbaycan muğamları səslənmişdir.

Peşəkar Azərbaycan qarmonunda sağ və sol əlin ifası üçün səs düzümü eyni cür, ikisıralı, xromatikdir. Lakin alətin sağında dillər (klaviş), solunda isə düymələr tətbiq edilib. Ta keçmiş dövrdən üzü bəri qarmonumuz çalınarkən istər muğam ifa olunsun, istərsə də hər hansı bir melodiya, bu zaman sol tərəfdə dəm tutulur. Bu da ifa olunan melodiyanın kökünü, əsasını, tonikasını təmin edib ümumi ahəngə xidmət etməklə bərabər, mövzunun təsir qüvvəsini artırır. Melodiya daha şirin, daha ahəngdar olur (34, səh. 284).

Ona görə də qarmonda muğamın ifası üçün bütün rahat şərait var. Çünki sağ tərəfdə sağ əllə muğamın şöbə və guşələrinin ifa tərzinin əsas tonikasını sol əl verir. Yəni sol əlin dəm tutması və dəm tuta-tuta ayrı-ayrı tonikaları ən zərif səs tonallıqları ilə izləyə-izləyə tənzimlənməsi dinləyicinin mədəni istirahəti üçün əsl estetik məkan yaradır.

Muğam hər ifaçının ürəyi, könül istəyi, ovqatı, qəlb çırpıntısı, onun iç dünyası, daxili aləmi, mənəvi dünyası, sevgisi, məhəbbəti, saf duyğuları, sevinci və kədəri ilə əlaqəli, bağlı olan, insanın ruhu ilə yaradılan möcüzəli nəğməsidir. Ona görə də hər bir ifaçıda muğamlar müxtəlif səpkili, özünəməxsus və bənzərsiz səslənir. Bütün bunlara adi hal kimi yanaşmaq olmaz. Bu məsələlər, incəliklərdən yoğrulan muğamların hikməti, sirləri, göylərlə bağlılığı, açılmamış kodları

kainatla əlaqəli olması ilə bağlıdır (34, səh. 270). Ona görə də bu günə qədər mövcud olan bütün qarmon ifaçılarının muğam yaradıcılığı biri-birindən köklü surətdə fərqlənir. Qrammofona yazılaraq ilk dəfə Azərbaycan radiosunda bəyənən Əhəd Əliyevin “Segah”ı ilə Teyyub Dəmirovun, Abbas Abbasovun, Musa Həsənovun, Səfərli Vəzirovun, Məmmədəğa Ağayevin, Səttar Hüseynovun, Aftandil İsmayılovun, Abutalıb Sadıqovun, Kamil Vəzirovun “Segah” ifaçılığı arasındakı fərqləri, özünəməxsusluğu, fərdi yanaşmaları, fitri çalarların bənzərsizliyini görmək, duymaq, qavramaq heç də çətin deyil. Ona görə ki, onların hər birinin könül dünyasından gələn “Segah” ahəngləri onların hər birinin istedad elementləri və genetik kodları ilə birləşərək muğam möcüzəsi yaradır.

Azərbaycan qarmonu bütün dövrlərdə öz çalğı yolu, üslubu, səslənməsi, tembriləri ilə fərqlənib və seçilib. Musiqimizin əsas və aparıcı janrı muğam olduğu üçün hər bir zaman Azərbaycan qarmonunda muğam ifa olunmuşdur. Muğam isə incə, zərif duyğularla, o cümlədən emosional xırdalıqlarla (tremola), melizimlərlə, təsirli barmaq oynatmaları, cəld sıçrayışlı sürüşdürmələrlə, lal barmaqla ifa olunduğu üçün qarmonumuz da belə zəngin səslənir və nəinki vətənimizdə, hətta dünyanın bir çox ölkələrində seçilir və qəbul olunur.

Əsas sirr qarmonun muğam ifaçılığından gəlir. Bu janrın qarmonumuzda alətin imkanlarına uyğun

tərzdə səslənməsi, incəlik, zəriflik, sirr yaratması sevimli qarmonumuzu Qafqazda, Rusiyada çalınan qarmonlardan, hətta bütün dünyada istifadə olunan bayanlardan, akkordeonlardan, Pakistanda, bəzi ərəb ölkələrində ifa olunan harmonlardan tamamilə ayırır və yaxşı mənada, fərqləndirir (34, səh. 285).

Qarmonun tarixinə dair

Qarmonun tarixi barədə bir qədər də ətraflı danışmağa ehtiyac duyulur. Çünki 1780-ci ildə Peterburqda ustalar tərəfindən ideyası irəli sürülən ağız qarmonunu çalğı aləti şəklinə salan almaniyalı usta Fridrix Buşman (1821) olmuşdur. Sonralar Demiakov, Sizov, Şkunaev, Mirvald, Zaxarov, Vatutin kimi ustaların səyi nəticəsində formalaşdırılan qarmonlar “qarmonika” adı altında Qafqaza və o cümlədən Azərbaycana gətirilmişdir.

Müxtəlif ticarət əlaqələri vasitəsilə Ərəseydən (yəni Rusiyadan) Azərbaycana, onun paytaxtı Bakı şəhərinə qarmonlar həm paromlar, həm qatarlar, həm də digər nəqliyyat vasitələrinin köməyi ilə gətirilmişdir. Qarmon haqqında daha geniş tədqiqatlar aparan, Milli Konservatoriyada onun tədrisi ilə məşğul olan Əhsən Rəhmanlı qarmonun tarixi ilə bağlı göstərir ki, XIX əsrin I yarısından etibarən Bakıya Rusiyadan qarmonlar gətirilməyə başlanmışdır. Qarmonlar Volqaboyu ilə Xəzərdə işləyən, gəmilərdə

çalışanlar vasitəsilə Bakıya gətirilmişdir. Sonralar tacirlər Nijni Novqorod yarmarkasından bu qarmonların kiçik həcmliilərini çantalarına, sandıqlarına yığib Bakıya gətirmişlər.

Qarmonlar Bakının “Moltanı karvansarası”nda, sandıq bazarında satılırmış. Qarmonlar alınsa da, əvvəllər onu çalanlar yox idi. Satıb-alan vaxt qarmon “qıd-qıd-qıdıl-qıd” səsləri çıxarıb. Ona görə də yarı şəbədə, yarı gerçək qarmon satana “qıd-qılıdıcı” deyiblər. Qarmon çalmaq məşğuliyyət kimi lap əvvəllər qadınlar arasında yayılıb və xoşa gəlib. O dövrdə qadın toylarında yalnız qadın çalğıçılar iştirak etdiyindən qarmon onlar üçün əvəzsiz musiqi aləti sayılırdı (34, səh. 9).

Bakıda, Şamaxıda, İsmayılıda, Şuşada, Lənkəranda qadın qarmonçalanların məclislər aparması ilə bağlı kifayət qədər arxiv materialları vardır. Məsələn Şuşada Kamrabəyim, Əzizə xanım, Sonaxanım, Dərbənddə Əsbət xanım, Xaçmazda Əminə xanım kimi qadın qarmonçalanlar olmuşlar. Hansı ki, onların təkə bölgələrdə yox, bütün ölkədə hörmətləri olmuşdur. O zamanlar qarmon xalq çalğı alətləri sırasına yenidən daxil olduğu üçün onun ifaçıları həmişə maraqla qarşılanmış və onlara böyük rəğbət göstərmişdir.

Məşhur qarmonçalanlardan biri də içərişəhərli Məşədi Məlik kişi olmuşdur. Əslində, peşəkar tarçalan olan Məşədi Məlik digər musiqi alətlərini öyrənməyə meyil etmişdir.

Məşədi Məlik qarmon çalmağı da bacarırdı. Evlərində keçirilən musiqi məclisində öz yeddidilli qarmonunda bu alətin imkanına uyğun havalar çalırdı. Çox güman ki, o, sonralar 16-18 dilli alətlərdə də çalıb.

Musiqi tarixində salyanlı Şirin kimi tanınan Şirin Axundov (1875-1927) 7 yaşında qarmon, 13 yaşında saz, 14-15 yaşlarında tar çalmağı öyrənmişdir. Gənclik illərində Bakıya gələrək məşhur tarzən olmuş, ustad xanəndələri müşayiət etmişdir (34, səh. 9).

Salyanlı Şirin, Kərbəlayı Lətif kimi sənətkarlar toy şənliklərində bir neçə alətlərdə çalmaqla məclis iştirakçılarını demək olar ki, çox maraqlandırmış və özlərinə cəlb etmişlər. Salyanlı Şirin Şirvan bölgəsində məşhur idi. Kərbəlayı Lətif qarmonda ifa etdiyi bütün mahnı və rəqsləri özünəməxsus şəkildə ifa etmişdir. Atası Hüseyndən öyrəndiyi el havalarını məharətlə ifa etməyə başlamışdır.

Kərbəlayı Lətif el şənliklərində dəstgah oxuyan məşhur Qarabağ xanəndələrini də müşayiət etmişdir. Kərbəlayı Lətif el arasında “Şirinbarmaq Lətif” adı ilə şöhrət tapmışdır. “Şirinbarmaq Lətif” adı ilə şöhrət tapan Kərbəlayı Lətif yaxşı xasiyyətə, mülayim rəftara, nümunəvi əxlaqa malik olduğu üçün onun şöhrəti Azərbaycanın digər bölgələrində də yayılmışdır.

Birinci Dünya müharibəsinə qədər Kərbəlayı Lətif demək olar ki, Azərbaycanın bütün bölgələrinə dəvət olunur. Hətta Qarabağ müğənniləri bölgələrə

dəvət olunanda Kərbəlayı Lətifə də dəstədə görmək istədiklərini bildirmişlər. Müharibə başlamazdan əvvəl Kərbəlayı Lətifə onun ifasını qrammafin valına (plastinkaya) köçürmək təklifi gəlir. Məhz həmin il ustad sənətkar “Ekstrafon Aksioner Cəmiyyəti” tərəfindən Kiyev şəhərinə dəvət edilir. Onun ifasında “Şur”, “Orta mahur”, “Rast”, “Bayatı-Qacar”, “Segah”, “Çoban bayatı” muğamları, “Qızılgül”, “Turacı”, “Vağzalı” kimi oyun havaları qrammofon valına yazılmışdı (34, səh. 32).

Hasiyə. Həmin il Kərbəlayı Lətif dövrünün ən populyar xanəndəsi olmuş Mirseyid Mirbabayevlə birlikdə Kiyevə dəvət olunmuşlar. Mirseyid Mirbabayevin də səsi qrammofon valına köçürülmüşdür. Lakin neft milyonçularından biri olandan sonra Mirseyid Mirbabayev həmin qrammofon vallarını məhv etməyə müvəffəq olmuşdur. Əlimizdə olan arxiv materiallarında göstərilir ki, milyonçu Mirseyid Mirbabayev o zamanlar üçün ən populyar mətbu orqanlarından biri olan “Kaspi” qəzetində elan verərək öz qrammofon vallarını baha qiymətə alaraq onları məhv etmişdir. Azərbaycanda Sovet hökuməti qurulandan sonra digər neft maqnatları kimi, Mirseyid Mirbabayev də ölkəni tərk etmək məcburiyyətində qalaraq Fransaya qaçmışdır. Ahıl vaxtlarında Tehrana köçən M.Mirbabayev ömrünün sonuna qədər Tehrandə yaşamışdır. Qocalmağına baxmayaraq, onu bütün Təbrizin və Ərdəbilin ən səviyyəli toylarına dəvət

edən xalq ondan bir mahnı və ya muğam parçası oxumağı xahiş etmişdir. İfasını hədsiz məhəbbət və coşqu ilə qarşılayan, sürəkli alqışlarla ona ehtiram bildirən muğam fanatları onu həm də yüksək dərəcədə rəğbətləndirmişlər. Müğənni Novruz Feyzullayevin dediyinə görə, onun Fransada öz valını mağazadan alması, yıxılaraq əlindən salıb sındırması, göz yaşları tökərək ağlaması faktları ilə zəngin olan məqalələr kommunist rejiminin sifarişi ilə yazılmış yazılardır, yəni uydurmаларdır. Hətta “Xanəndənin taleyi” operasından faktlar belə uydurma əsasında yazılmışdır. M.Mirbabayev ömrünün sonuna qədər Tehrandə yaşayaraq öz əməli ilə dünyasını dəyişmişdir.

Yeri gəlmişkən demək lazımdır ki, Mirseyid Mirbabayevlə bağlı yazılarda onun, əsasən, xalq çalğı alətləri üçlüyü ilə məclislər aparması kimi faktlarla yanaşı, məşhur qarmonçaların müşayiəti ilə də oxuması faktlarına da rast gəlmək mümkündür. Hətta Mir Möhsün Nəvvab da ondan bəhs etmişdir.

Məşhur azərbaycanlı alim, tarixçi, ədəbiyyatçı, şair, nəqqaş, xəttat və musiqişünas Mir Möhsün Nəvvab Qarabaği (1833-1918) “Vüzuhül-ərqam” əsərində bir sıra Şərqi çalğı alətləri, o cümlədən qarmon haqqında məlumat verir. O, qarmonun təsir qüvvəsindən, dinləyicidə oyatdığı zövqdən danışır (34, səh. 10).

Mir Möhsün Nəvvab Qarabaği şair, nasir, mütərcim, nəqqaş, pedaqoq, ədəbi məclislərin

yaradıcısı olmaqla yanaşı, bir muğam tədqiqatçısıdır. O öz dövrünün bütün ifaçıları barədə fikir söyləməklə yanaşı, həm də xalq çalğı alətlərinin ifa imkanları barədə dəyərli mülahizələr söyləmişdir.

Azərbaycanın görkəmli musiqişünas alimlərindən biri olan professor Zemfira Səfərova M.Nəvvabla bağlı apardığı tədqiqatlarında onun muğam və muğam ifaçıları ilə bağlı fikirlərinə böyük dəyər verir. Onun şərhlərində muğam ifaçıları sırasında Lətif Əliyevin də adı çəkilir.

Kərbəlaya səfəri zamanı bir sıra Şərq ölkələrini gəzən Lətif Əliyevin müqayisələri maraq doğurmuşdur.

1922-ci ildə qarmonçalan Lətif İran, İraq və Ərəbistan ölkələrinə səyahətə çıxaraq orada klassik Şərq musiqisi ilə yaxından tanış olmuşdur. Səfərdən vətənə döən sənətkar bilik və bacarığı ilə doğma xalqına daha həvəslə xidmət etmişdir.

Kərbəlayı Lətif bütün fəaliyyəti boyu doğma Azərbaycanın, hətta Zaqafqaziyanın bir çox şəhər və kəndlərində klassik Azərbaycan muğamlarını ürəkdən sevə-sevə ifa edərək uğurlar qazanıb, dinləyicilərin sevimlisi olmuşdur.

İstedadlı şəxs olan Kərbəlayı Lətif Ağdam, Bərdə teatrlarında uzun illər musiqiçi kimi çalışmışdır. O, respublika “baxış müsabiqə”lərində çıxış edərək dəfələrlə mükafata layiq görülmüşdür. 1935-ci ildə Bakıda keçirilən “Bədii özfəaliyyət olimpiadası”nda qarmonda məharətlə “Bayatı-Qacar”

və “Segah” muğamlarını çalaraq birincilik qazanmışdır (34, səh. 33).

Kərbəlayı Lətifin fitri istedadı onu bir sıra musiqi arenalarına çıxarmışdır. Ölkə daxilində həyata keçirilən nüfuzlu tədbirlərə dəvət alan Kərbəlayı Lətif o zaman üçün daha ehtiramlı hesab olunan ümumittifaq tədbirlərinə də dəvət almışdır. Hətta o zamanlar SSRİ-nin paytaxtı Moskva şəhərində keçirilən incəsənət tədbirlərində də iştirak etmək ona nəsib olmuşdur. Bu xüsusda Ə.Rəhmanlı yazır:

- 1939-cu ildə Moskvada həm həvəskar, həm də peşəkar musiqiçilərin iştirak etdiyi “Ümumittifaq baxış müsabiqəsi”ndə Azərbaycan milli musiqi havalarını ifa edən Lətif Əliyev Vətənə tərifnamə ilə qayıtmışdı. O, muğamlarımızın, saysız-hesabsız el nəğmələrinin yaxşı bilicisi kimi tanınırdı. Lətif istər oyun havalarını, istərsə də mahnıları əzbər bilir, onların hər birini ayrı-ayrılıqda ustalıq və məharətlə ifa edirdi. Məşhur bəstəkar R.Qlier “Şahsənəm” operası üzərində işlərkən Qarabağa getmiş və orada Lətif Əliyevin ifasında otuza yaxın el mahnısı nümunəsini öyrənərək nota yazmışdır. Həmçinin bəstəkar Ə.Bədəlbəyli 1936-cı ildə “Qız qalası” baletini yazarkən məşhur rəqqasə Qəmər Almaszadə ilə Şuşaya gedərək Kərbəlayı Lətiflə görüşüb. Lətif onlara Şuşanın məşhur rəqqasələrinin oyun tərzini, ifaçılıq texnikası, milli oyun havaları haqqında məlumat verib (34, səh. 34).

Ömrünün sonuna qədər öz sədəfli qarmonu ilə xalqına xidmət edən Kərbəlayı Lətif 1944-cü ildə haqq dünyasına qovuşmuşdur.

Azərbaycan qarmon sənəti sahəsində xüsusi xidmətləri olan klassik qarmonçalılardan biri də Abutalıb Mirzə Muxtar oğlu Yusifov olmuşdur.

Abutalıbın atası Kərbəlayı Muxtarın şirin, məlahətli səsi olmuşdur. O, cavanlığında özünü xanəndə kimi sınaşa da, sonralar mərsiyəxan kimi məşhurlaşmışdır. XIX əsrin əvvəllərindən etibarən Şuşada, eləcə də Qarabağda olan səsli xanəndələr, əsasən, məhərrəmlik ayında, bəzən orucluq aylarında məscidlərdə rövzə, qissə, mərsiyə və digər dini nəğmələr ifa edirlərmiş. Bu xüsusiyyət İran xanəndələri üçün ənənə şəklini alsada, Azərbaycanın bir sıra regionlarına da gəlmişdir. O cümlədən Qarabağ xanəndələrinin bir qismi məhərrəmlik və orucluq aylarında iranlıların ənənələrinə uyğun hərəkət etmişlər. Kərbəlayi Muxtar da həmin aylarda dini mərasimlərin iştirakçısı olmuş və sonradan Kərbəla ziyarətinə gedərək peşəsini dəyişmişdir. Ə.Rəhmanlı yazır:

-1884-cü ildə Şuşa şəhərində mərsiyəxan, xanəndə Kərbəlayi Muxtarın evində dünyaya göz açan Kərbəlayı Abutalıb kiçik yaşlarından musiqiyə həvəs göstərmişdir. O, tar və qarmon çalmağı məharətlə bacarırdı. Oyun havalarını gözəl ifa edən Kərbəlayı Abutalıb muğamlarımızı da qarmonda bacarıqla və şirin çala bilmişdir. O, neçə-neçə

Qarabağ xanəndələrini, həmçinin ustad sənətkar Xan Şuşinski də qarmonda dəyərli muğam ifası ilə müşayiət etmişdir. Ustad qarmonçalan Kərbəlayi Abutalıb toylarda və konsertlərdə muğamlarımızı solo kimi çalarmış (34, səh. 34).

Firidun Şuşinski, Bayram Hüseynlinin, Əvəz Rəhmətovun tədqiqatlarında Qarabağ xanəndələri və sazandaları barədə yer alan maraqlı məlumatlar içərisində Abutalıb Mirzə Muxtar oğlu Yusifovun qarmonçalan kimi şöhrət tapması, muğənniləri tərdə müşayiət etməsi də yer alır. Kərbəlayı Abutalıbın qarmon ifaçılığı sənəti daha yaxşı qarşılandığı üçün onun tarçalan kimi təqdim olunmasına az rast gəlmək olur. Ə.Rəhmanlı yazır:

- Mahir musiqiçi ömrünün son on ilini tar çalmaqla keçirmişdir. Öz qarmonunu kiçik qardaşı Yusifə bağışlayaraq tar çalmaqla xanəndələri müşayiət etmişdir.

Kərbəlayı Abutalıb xalq musiqisini gözəl bildiyi üçün çox qarmonçalanlar, o cümlədən Kor Əhəd, Kərbəlayı Lətif, Kamrabəyim, Məşədi Əli və Teyyub Dəmirov onun sənətindən çox şey əxz etmişlər.

Abutalıbın atası Kərbəlayı Muxtar Qarabağda mərsiyəxan və xanəndə kimi tanınırdı. O, tarzən Əli Əsgər ilə Qarabağda və İranın bəzi şəhərlərində məclislərdə iştirak etmişdi. Abutalıbın qardaşı Behbudun da gözəl səsi vardı. Atası Abutalıbın da musiqiyə həvəsini görüb ona qarmon almışdı. Kərbəlayı Muxtar oğlanları ilə birlikdə də məclislərə gedirdi (34, səh. 34).

Onların içərisində Abutalıb öz istedadı ilə daha çox fərqlənir və seçilirdi. Abutalıbın qarmon ifaçılığına qiymət verən tədqiqatçılar onun qarmonçu kimi yetişməsində o zamanın yaxşı qarmon ifaçısı olmuş İsi bəyin təsiri olmasını da göstərirlər. Şübhəsiz, Abutalıb öz dövrünün sənətkarlarından olan İsi bəyi özünə örnək kimi qəbul etməsə idi, yaxşı sənətkar kimi yetişə bilməzdi. “Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi” kitabında oxuyuruq:

- Həmin vaxtlar Şuşa şəhərində qurulan məclislərdə çıxış edən Məşədi İsi, Dəli İsmayıl, Cabbar Qaryağdıoğlu, Sadıqcan, Məşədi Zeynal və qarmonçalan İsi bəy kimi böyük sənətkarların tükənməz yaradıcılıqlarından ilham alan gənc Abutalıb öz üzərində çalışır, musiqi sənətinin sirlərini öyrənir. Abutalıb qarmonçu İsi bəyin çalğısı ilə çox maraqlanırdı və onun iştirak etdiyi məclislərin birini də buraxmazdı, saatlarla əyləşib gözlərini bir an belə onun barmaqlarından çəkməzdi. İsi bəy bu istedadlı gəncin həvəsini nəzərə alıb toy zamanı qarmonunu ona verər, bəzi havaları çaldırardı. Abutalıb oyun havaları içərisində “Mirzəyi”, “İnnabı”, “Vağzalı”, xüsusilə də ən qədim milli rəqslərimizdən biri olan “Tərəkəmə”ni bütün havalardan gözəl çalardı (34, səh. 34-35).

Abutalıbın ifaçılıq səviyyəsinin yüksək olması təkcə xanəndələri, xalq çalğı alətləri ifaçılarını maraqlandırmırdı, digər elm, ədəbiyyat, mədəniyyət və incəsənət adamlarının da maraq dairəsində olurdu. Abutalıbın Bakıya, Gəncəyə, Tiflisə, İrəvana, Naxçıvana səfərləri daha çox dəvət almaqla

nəticələnərdi. Bu xüsusda danışan Əhsən Rəhmanlı adı çəkilən kitabda yazır ki, Abutalıb artıq 20 yaşında kamil bir qarmonçu kimi xalq şənliklərində şöhrət qazanmışdı. Onun tar çalmağını da nəzərə alan xanəndələr Abutalıbla yoldaşlıq etməyə üstünlük verərdilər. O, tarla xanəndəni müşayiət edər, qarmonda oyun havlarını çalaraq məclisdə canlanma yaradardı. O dövrün gənc müğənniləri toylarda məhz bu musiqiçi ilə çıxış etməyə çalışırdılar. Abutalıbın tar çalmağı gözəl olsa da, xalq arasında qarmon çalan kimi məşhurlaşmışdı.

Atasının vəfatından sonra Abutalıb məşhur xanəndə Məşədi Məhəmməd Fərzəliyevlə birlikdə Gəncəyə, oradan Tiflisə gedir. Abutalıb burada yaşayıb-yaradan azərbaycanlı ziyalılar ilə, o cümlədən Eynəli Sultanov, Cəlil Məmmədquluzadə, Həmidə xanım Cavanşir, Zülfüqar Hacıbəyov, Hüseyn Cavid, Mustafa Mərdanov, Mirzağa Əliyev, Seyid Şuşinski, Məşədi Zeynal, Məcid Behbudov və digərləri ilə yaxından tanış olur. O, Tiflisdə verilən teatr tamaşalarında, Şərq konsertlərində, ədəbi-bədii gecələrdə yaxından iştirak edir (34, səh. 35). Kərbəlayı Abutalıbın ansamblı teatr tamaşalarının musiqi tərtibatını öz üzərinə götürürdü. Mənbələrdə Zülfüqar bəy Hacıbəylinin “Əlli yaşında cavan” operettasının musiqi mətnlərinin Abutalıbın ansamblı tərəfindən müşayiət olunması da göstərilir. Hətta dahi Üzeyir bəy Hacıbəylinin Abutalıba verdiyi dəyərə dair faktlara rast gəlmək olur. Qarmon ifaçılarının müsabiqəsində belə bir hadisə baş verir:

Konkurs günü Azərbaycanın hər yerindən əlliyə qədər qarmonçu yığılmışdı. Üzeyir bəy çıxdı səhnəyə, stulun üzərinə ondörddilli bir qarmon qoyub dedi:

- Konkursun bircə şərti var. Kim bu qarmonda “Orta mahur” muğamını çala bilirsə, xahiş edirəm səhnəyə çıxsın. Onun bu elanından sonra zalda qarmonçular arasında çaxnaşma düşdü. Bir çoxları da təəccüb etdilər, bir-birlərinin üzünə baxıb mat qaldılar.

Qorəz, Abutalıbdan başqa səhnəyə çıxan olmadı.

Bunu görən Üzeyir bəy təzədən səhnəyə çıxdı, əli ilə bığını tumarlayıb dilləndi:

- Hə, qoçaqlar, necəsiniz? Tı-s-bı-sınız yatdımı?!

Sonra üzünü mənə tutub dedi:

- Ağ, məsələ aydındır, yığıncağı başla.

Mən onu yaxşı başa düşməyib soruşdum:

- A bəy, bəs Abutalıb çalmayacaq?

O, başını bulayıb narazı halda dilləndi:

- Ağ, Abutalıbın çalğısına ehtiyac yoxdur. Məni özlərindən razı qalıb “mənəm-mənəm” deyənlərin çalğısı maraqlandırır. Onların da qeyrəti bu gün məlum oldu. O gün mən bir daha: “Abutalıbdan başqa qarmonçalan tanımıram” qənaətinə gəldim. Bax Abutalıb belə Abutalıb idi. Analar bir daha onu doğmaz” (34, səh. 35-37). Təəssüf ki, belə qarmon ifaçılarının ifalarından heç bir nümunə qalmamışdır. İlk qarmon ifaçısı kimi tanınan Kor Əhədin qrammofon valları qaldığı üçün o, ilk şöhrətli qarmon ifaçısı kimi tanınmışdır.

Qarmon öyrənməyin ilk məşğələləri

I-ci məşğələ. “Qarmonla tanışlıq” məşğələsində müəllim şagirdləri aşağıdakı məzmununda materialla tanış etməlidir:

Qarmon dilçəkli musiqi alətidir. Alətin daxilində dərinin köməyi ilə xüsusi kanallarla istiqamətlənən, hava cərəyanı vasitəsilə titrəyən metal dilçəklər vardır. Belə metal dilçəkli alətlər Çində hələ keçmişdən məlumdur. Avropada XVIII əsrin axırlarında yayılmışdır. Rusiyada müasir tipli qarmonlar XIX əsrin 30-cu illərində istehsal olunmuşdur.

Ümumiyyətlə, qarmon yarandığı ilk gündən hal-hazıra kimi uzun bir tarixi yol keçmişdir. Yazılı mənbələrə görə, ölkəmizdə ilk qarmonun yaradılması ideyası ilk dəfə 1780-cı ildə peterburqlu usta Kirşnik tərəfindən irəli sürülmüşdür. O, əvvəlcə dilçəkli və hava sıxılması vasitəsilə çalınan qarmon düzəltmiş və onu populyar edə bilməmişdir. Bundan 41 il sonra, yəni 1821-ci ildə Berlində yaşayan usta F.Buşman ilk dəfə olaraq ağız qarmonu düzəltmişdir. Bu qarmon içərisində metal dilçəklər yerləşən uzunsov qutudan ibarət idi. Sonra o həmin formada olan qarmona qırif və körük (bu körük dəmirçi körüyünü xatırladır) düzəltmiş, sonra əldə çalmaq üçün mümkün olan qarmona çevrilmişdir. Bundan 3 il sonra (1829) Vyanada yaşayan usta Deminov bu tiptə olan qarmonu təkmilləşdirmiş, ona yeni formalı körük

(mex) kamera, deka və sol qrif əlavə etmişdir. Deminovun qarmonu sağ tərəfdə 7 klavişdən, sol tərəfdə isə 2 klavişdən ibarət idi.

Yalnız XIX əsrin 40-cı illərində belə qarmonlar Rusiyaya gətirilmiş (daha, doğrusu, Rusiyada qarmon həvəskarları onları əldə etmişlər) və ilk dəfə olaraq Tula silah zavodunun ustalarının diqqətini cəlb etmişdir.

Həmin ustalardan Sizov və Şkunayev ilk dəfə Vyana və alman qarmonlarını müvafiq ağız qarmonu, sonra isə əl qarmonu şəklində düzəltdirmişlər.

Ehtimal ki, ilk dəfə hazırlanmış əl qarmonu birtərəfli olmuşdur. XIX əsrin II yarısında isə belə tipli qarmonlar Tula, Voloqda, Novqorod quberniyasında, 80-ci illərdə isə Peterburq, Tver, Simbirska, Yaroslava, Orlov və Kostroma quberniyasında yayılmışdır. Sadaladığımız şəhərlərdə yayılan qarmonlar 8 klavişli, təksıralı və birtərəfli Tula qarmonları tipində idi. Bu qarmonları dartanda bir səs verir, yığanda isə başqa səs verirdi. Demək, hazırda çaldığımız qarmonlar məhz həmin Tula qarmonları əsasında formalaşdırılmışdır.

Tula qarmonlarından sonra sağ tərəfində 3 klaviş yerləşən Saratov qarmonu ilk məşhur rus qarmonçalanı Pnevski tərəfindən hazırlanmışdır. Bir neçə il sonra Livenski və Sibir saxsı qarmonları yayıldı.

İlk xromatik sıralı qarmonlar 1871-ci ildə tulalı fəhlə-rəngsaz Nikolay İvanoviç Beloborodov

tərəfindən hazırlanmışdır. Həmin qarmonların sağ tərəfində 12 ağ və 8 qara, sol tərəfində isə 10 klaviş yerləşirdi. Bir müddət sonra tulalı ustalar butipli qarmonları hər iki tərəfində 30 səsdən ibarət hazırlamağa başladılar.

Çox keçmədən belə qarmonlar Azərbaycanda da geniş yayılmağa başladı. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda yaşamış bir çox qarmon ustaları, o cümlədən: Flipov, Qorbunov, Lyovuşkin, Andruşin, karpuşkin və başqaları bu tipli qarmonlar hazırlamağa başlamışlar. Bunların içərisində ən yaxşı fərqlənəni karpuşkin qarmonudur. Arxip Karpuşkin Bakıda doğulmuş, təxminən, 50 yaşında vəfat etmişdir. Onun soyadı ilə adlandırılan həmin qarmonlar hal-hazırda formasına, məzmununa və mələhətli səsinə görə əvəzsiz hesab olunur.

2-ci məşğələ: Qarmonu tutmaq qaydaları. Aşağıdakı metodika tövsiyə edilir.

Qarmon stulda oturmaqla və ya ayaq üstə durmaqla çalınır.

İnstrumental ifa zamanı qarmon yalnız stulda oturulmuş vəziyyətdə çalınır. İstisna hallarda rəqs ansamblları və yaxud hər hansı bir solistin çıxışı zamanı və ya el məclislərində gəlinin ötürülməsi məqamında ifaçının ayaq üstə qalması zəruri hesab olunur.

Hazırda musiqi məktəblərində, musiqi kurslarında, dərnlərdə, habelə müxtəlif ansambllarda çalınan hər

iki tərəfində 30 səs yerləşən qarmonlar Azərbaycan xalq çalğı aləti kimi istifadə olunur.

Qarmon korpus (yəni gövdə), qırif(dəstək), mex(görük), dilçəklər(sağ klavişlər), düyməciklər(sol klavişlər), qayışlar və daxili səs aparatından ibarətdir.

Qarmonu tutan zaman sağ qayış sağ çiynə keçirilir. Sol bilək isə sol qayış vasitəsilə mexi idarə edir.

Barmaqların vəziyyəti. Qeyd olunduğu kimi, qarmon barmaqla çalınır. Lakin bu barmaqlardan 2,3,4-cü barmaqlar işlək barmaq, 1 və beşinci barmaqlar isə köməkçi barmaqlar hesab olunur. Bəzi mahnı və melodiyların ifası zamanı 1 və 5-ci barmaqlarsız keçinmək mümkün deyil. Barmaqlar klavişlər üzərində sərbəst və elastik vəziyyətdə olmalıdır.

Aplikatura. Barmaqların klaviatura üzərində sıra ilə düzülüşünə aplikatura deyilir. Qarmonda barmaqların sırası (aplikatura) aşağıdakı şəkildə sistemləşdirilir.

Birinci barmaq (1) – baş barmaq.

İkinci barmaq (2) – göstərici barmaq.

Üçüncü barmaq (3) – orta barmaq.

Dördüncü barmaq (4) – adsız barmaq.

Beşinci barmaq (5) – çeçələ barmaq.

Not xəttində barmaqların sırası şərti olaraq rəqəmlərlə işarə edilir.



Aksent musiqidə işlədilən vurğuya deyilir. Yuxarıdakı qammanı biz heç vurğu olmadan, yəni aksentsiz yazdıq. İndi isə biz onu aksent ilə çalacağıq. Aksent şərti olaraq \ \ belə işarə edilir.



Yuxarıdakı tapşırığı ifa edən zaman çalışmaq lazımdır ki, hansı səslərin aksentlə çalınması hiss olunsun.

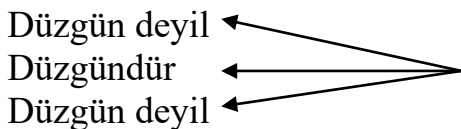
Qarmon ifaçılarında sağ və sol əllərin rolu həlledici hesab olunur, çünki hər iki əlin iştirakı eyni dərəcədə vacibdir.

Sağ əl ifaçı əl, sol əl isə müşayiətçi əl hesab olunur.

Sol əlin başqa vəzifələrindən birisi də körüyü, yəni mexi idarə etməkdən ibarətdir. Qarmonda səsin normal alınması körüyün düzgün açılıb-bağlanmasıdan çox asılıdır. Ona görə də ilk məşğələlərdən başlayaraq körüyün açılıb-yığılması üçün aşağıdakılara əməl etmək vacibdir.

1. Bilək sol tərəfdəki qayıışı sərbəst saxlamalıdır. Belə ki, qayıışı nə çox sıxmaq, nə də çox boş saxlamaq yaramaz. Əgər qayıış sıx olarsa, biləyin normal hərəkətinə, boş olarsa, körüyün düzgün dartınmasına maneəçilik törədir.

2. Körüyü darta zaman onun ilk hərəkəti sol tərəfə istiqamətləndirilməlidir. Bu zaman körüyü nə aşağıya, nə də yuxarı dartmaq olmaz (sxem).



Sxem I

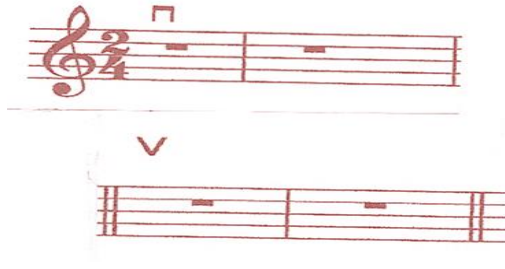
Körüyün istiqaməti paralel surətdə dartılmalıdır.

3. Qarmonu yığan zaman isə açılışa sərf etdiyimiz qüvvəyə nisbətən az qüvvə sərf etmək lazım gəlir. Ona görə ki, qarmonun körüyü müəyyən istiqamətdə purjin xarakterinə malik olur. Çünki qarmon açılarkən klavişlərin dəyiyindən daxil olan hava onu bir növ açılmağa məcbur edir. Əgər qarmon qucaqda ikən bir dilini bassaq, körüyü dartmasaq da o, müəyyən bucaq daxilində açılacaqdır. Amma onu yığan zaman açılmasına sərf olunduğundan az qüvvə sərf etmək lazım gələcəkdir. Ona görə də melodiya çalınan zaman körüyü elə idarə etmək lazımdır ki, səslərin ardıcılıqla avazlanması pozulmasın. Çünki səslərin zəif və ucadan çalınması yalnız körüyün hərəkətindən asılıdır. İndi isə körüyün hərəkəti ilə həmin ölçüləri xarakterizə edək. Onu da qeyd edək ki, körüyün açılıb-yığılmasını şərti olaraq aşağıdakı işarələrlə göstərəcəyik.

P – Körüyün açılışını göstərən işarə.

U – Körüyün yığılmasını göstərən işarə.

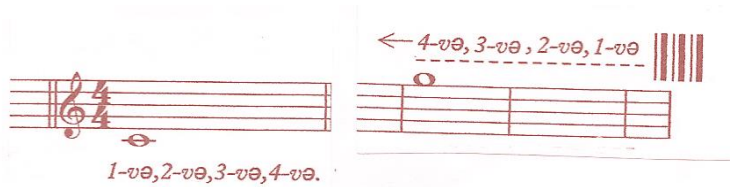
Həmin işarələr not sətrində beşinci xəttin üzərində açar və ölçünü göstərən rəqəmlərdən sonra yazılır.



I. Bütöv not. 0 ən uzun səsi təsvir edir.

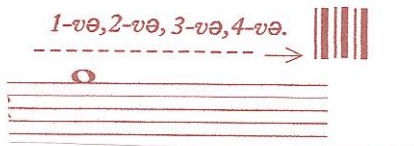


I və, 2 və, 3 və, 4 və, I və, 2 və, 3 və, 4 və.
Bütöv notu sayıb qurtarana qədər körük dartılır.



Birinci vəziyyət

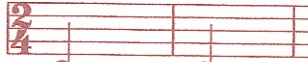
İkinci vəziyyətdə isə həmin sayda körük yığılır.



2. Yarım not.



Bütöv notdan iki dəfə qısa səsi təsvir edir.



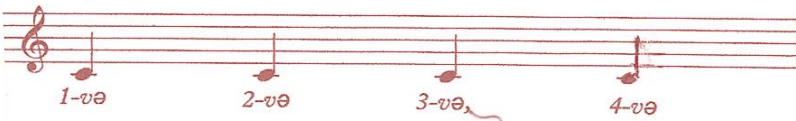
1-və, 2-və 1-və, 2-və.

Əgər biz bütöv notu çalan zaman bütöv notun sayı qədər körüyü açırsaq, yarım notu çalan zaman məsafəni saxlamaq şərti ilə yarım notu iki dəfə sayırıq.

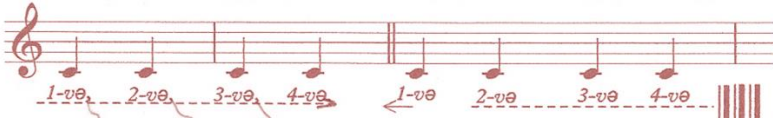


3. Çərək not.

Yarım notdan 2 dəfə qısa, bütöv notdan isə 4 dəfə qısa səsi təsvir edir. Bütöv not uzunluq etibarilə 2 yarım və ya dörd çərək nota bərabərdir.



Çərək notu çalan zaman körük yenə də əvvəlki qaydada açılıb bağlanır.

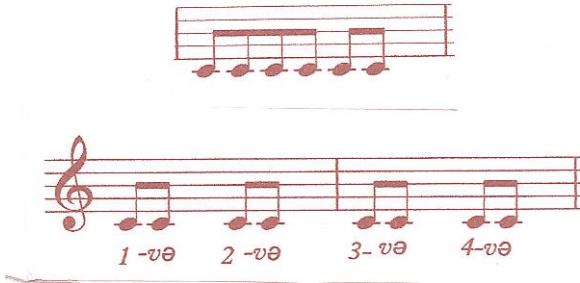


4. Səkkizlik not. Uzunluğuna görə çərək notlardan iki dəfə qısa olan notlara səkkizlik notlar deyilir.

Onlar belə işarə olunur.



Çox hallarda iki və ya bir neçə səkkizlik notlar xətlə birləşdirilir.



Səkkizlik notu çalanda körüyün yığılma qaydasında yox, yalnız çərək notlardan fərqli səkkizlik notu müxtəlif tərzdə yazırıq. Burada I-də, və-də çalınır.



Biləyin vəziyyəti. Biləyin hərəkəti bilavasitə cınaq və dirsək əzələləri ilə sıx surətdə bağlıdır. Çalğı zamanı elastikliyinə, hərəkət xarakterinin müxtəlifliyinə görə bilək əsas yeri tutur. Çalğı prosesində bilək öz normal vəziyyətinə barmaqların dillərə (klavişlərə) rahat toxunmasına (yatışına) köməklik göstərir. Qayda üzrə melodiya çalınan zaman barmaqlar klaviaturanın aşağı və yuxarı hissəsinə doğru hərəkət edir. Bu zaman bilək barmaqların aşağı və yuxarı hərəkətinə şərait yaradır. Məsələn, xromatik qamma çalınan zaman barmaqların aşağı hərəkətinə məhz bilək təbii şərait yaradır. Biləyin düzgün olmayan qaydada hərəkəti barmaqların hərəkətini çətinləşdirir, yəni barmaqların nizamsız hərəkətinə səbəb olur. Nəticədə artıq enerji sərf olunur. Bəzi hallarda dərsə başlamazdan əvvəl bir sıra şagirdlər (əlbəttə, pedaqoqun göstərişi ilə) bilək və barmaqları gərginləşdirirlər. Onlara elə gəlir ki, bunsuz müsbət nəticə əldə etmək mümkün deyil. Bu isə yanlış fikirdir. Heç bir gərginlik və təzyiq lazım deyil. Hər şeydən əvvəl, çalışmaq lazımdır ki, biləyi və o cümlədən cınaq və dirsəyin gərginləşməsinə yol verilməsin. Bütün vəziyyətlərdə bilək elastik və sərbəst olmalıdır. Biləyin bu sərbəstliyi və elastikliyi barmaqlara sərbəstlik, həm də elastiklik gətirir. Bütün bunları hər bir pedaqoq tədris

prosesinin ilk günündən şagirdlərinə düzgün mənimsətməyə çalışmalıdır.

İlk melodiyanı necə öyrətmək lazımdır?

Şagirdə indiyə qədər verilən məlumatlardan sonra ona ilk melodiya öyrətmək lazımdır. İlk melodiya hafizədə yadda saxlamaq üsulu ilə öyrədilir. Bunun üçün aşağıdakı iş metodundan istifadə etmək məsləhətdir.

- Uşaqlar, siz yəqin “Arşın mal alan” kinofilminə baxmışsınız. Orada Əsgərin oxuduğu mahnını yadınıza salın: “Ar-şın mal a-lan” \ Müəllim özü oxuyur\

- İndi isə gəlin, 8-ci, 9-cu, 10-cu və 11-ci dillərdən istifadə etməklə həmin mahnını öyrənək. Müəllim özü çalır və oxuyur.

- Əvvəlcə 8-ci, sonra 9, 11, 10 və yenə də 9-cu dilləri basın, həm də oxuyun.

Ar-----şın-----mal-----a-----lan
Beləliklə, belə bir sxem alınır.

Ar-----şın-----mal-----a-----lan
İndi isə 8, 9, 10, 9, 8-ci dilləri göstərilən qaydada ardıcılıqla basın.

Həm çalın, həm də oxuyun.

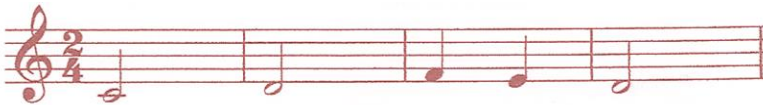
Tir-----mə-----şal-----a-----lan
8 9 10 9 8

Birinci hissədə olduğu kimi, ikinci hissədə də aşağıdakı sxem alınacaqdır.

Tir-----mə-----şal-----a-----lan

Yadda saxlamaq üsulu ilə işi başa çatdırdıqdan sonra biz, doğrudan da, uşağın həmin melodiyanı göstərilən qaydada çalib-oxuduğunun şahidi olacağıq. Bundan sonra həmin mahnının şagirdə not vasitəsilə öyrədilməsi vacibdir.

Ü. Hacıbəyovun “Arşın mal alan” əsərinin melodiyasının not yazısını uşaqlara göstərib sual edirik.

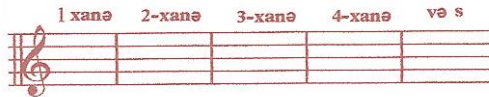


- Yarım not neçəyə sayılır?
- Çərək not neçəyə sayılır?
- Cavab.
- Göstərilən not yazılarda neçə yarım, neçə çərək not vardır?
- Cavab.

Musiqidə bərabər fasilələrlə təkrar olunan aksentlər var ki, onlar da müəyyən xanə daxilində öz əksini tapır.

Xanə.

Not yazısının xətdə ayrılmış bir hissəsinə xanə deyilir. Bir not yazısında bir neçə xanə ola bilər. Onları bir-birindən **xanə xətti** ayırır. Məsələn:



Xanələr iki cür olurlar.

1. İkihissəli xanə
2. Üçhissəli xanə

Xanənin növü, yaxud musiqi dili ilə desək, onun ölçüsü not yazısının önündə, açarın sağında ikirəqəmli işarə olunur.

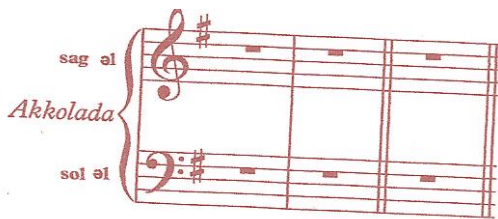


İkihissəli xanə - ikihissəli olur



Üçhissəli xanə - üçhissəli olur





Qarmon üçün yazılmış əsərlərdə akkolada sağ və sol əl üçün təyin olunmuş not sətirələrini bir-biri ilə birləşdirir. Həmin yuxarıdakı “Küknar” mahnısını sol əl ilə birlikdə çalın.



Bu əsərin not yazısına diqqət edin:

Sol əl üçün yazılmış not sətrində birinci xanə ikinci xanə ilə, ikinci xanə üçüncü xanə ilə, üçüncü xanə isə dördüncü xanə ilə birləşdirilmişdir. Həmin xanələri birləşdirən qövsvari xətt liqa xəttidir. Liqa xətti notların həm altından, həm də üstündən çəkilə bilər. Deməli, notları bir-birinə birləşdirən həmin xəttə liqa deyilir. Liqa səslərin əlaqəli ifa edilməsini göstərməklə yanaşı, bərabər yüksəklikdə notların arasında yazılan zaman onların bir yerdə uzunluğunu birləşdirir. Beləliklə, iki və daha artıq eyni not

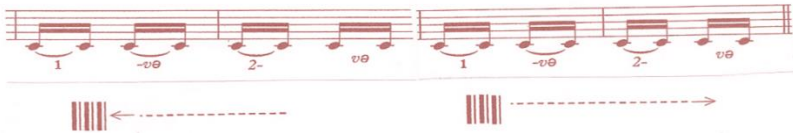
arasında liqa gördükdə onların əlaqəli çalınması tələb olunur.

Onaltılıq not

Səkkizlik not haqqında biz məlumat verərkən qeyd etmişdik ki, səkkizlik not bir çərək notun uzunluğuna bərabərdir. Onaltılıq not belə işarə olunur.



Onaltılıq notu çalan zaman qarmonun körüyü aşağıdakı sxemdə göstərilən qayda üzrə dartılıb yığılmalıdır.



Məsələn :Səid Rüstəmovun əsərindən bir parçaya diqqət edək:.

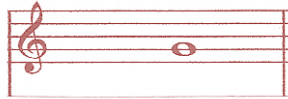


Açarlar:

Not qərargahının xətti üzərində və aralarında yazılan notların daimi yüksəkliyini göstərən xüsusi işarələr mövcuddur. Həmin işarələr açar adlanır.

Bu açarlardan müasir not yazısında, o cümlədən qarmon üçün yazılmış not materiallarında skripka (sol) və baş (fa) açarları əsas rol oynayır.

Qarmon üçün hazırlanmış not materiallarında sol və ya skripka açarı not qərargahında yazılarkən onun içəri-dairəvi xətti birinci və üçüncü xətləri əhatə edir. Bu, birinci oktavada yerləşən və ikinci xəttə yazılan “sol” notunun yüksəkliyini göstərir.



Qarmona aid not materiallarını tərtib edərkən bəm və orta bəm səslərin yazılışında bas açarından istifadə edilir.

Bas açarı (fa) not qərargahının dördüncü xəttində yazılaraq qarmonun birinci oktavadakı “fa” səsinin yüksəkliyini göstərir.



Alterasiya işarələri

Not yazısı zamanı səslərin yarım ton artırılmasını, yarım ton azaldılmasını, habelə onların tamamilə ləğv

olunmasını göstərən xüsusi işarələr mövcuddur ki, bunlara alterasiya işarələri deyilir.

Bunlar aşağıdakılardır: diyez, bemol, bekar.

Diyez-səsi yarımton ucaldan işarədir. O belə təsvir olunur.



Bemol – səsi yarımton alçaldan işarədir. O belə təsvir olunur.



Diyez və bemol işarələri not sətrində alçaq notdan sonra oxunur.

Bekar – diyezi və bemolu ləğv edən işarəyə deyilir. Əgər diyez və yaxud bemolun qabağında bekar işarəsi qoyulursa, demək, onları çalmamaq lazımdır. Bekar belə təsvir olunur: necə?

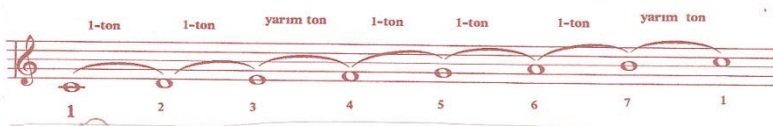
Yuxarıda qeyd etdiyimiz alterasiya işarələri, adətən, not sətrinin başlanğıcında açardan sonra yazılır və onlara açarlı işarələr deyilir. Bu işarələr bütün əsər boyu lazımi notlarda dəyişir. Məs:



Qamma

Yüksəlməsinə və alçalmasına görə səslərin sıra ilə düzülüşünə qamma deyilir. Qammanın çalınması körüyün düzgün dartılması, habelə onun düzgün yığılması vərdişlərini inkişaf etdirməklə hər bir notun bərabər səslənməsinə, ölçünün düzgün sayılmasına və ifanın sərbəstliyinə kömək edir. Qamma major və minor olmaqla iki yerə bölünür.

Major qamması elə qammaya deyilir ki, onun ton və yarımtonları aşağıdakı qaydada növbələşir.



Qarmonun I və II oktavasının hər birində yerləşən on iki səsin hər birindən major qamması qurmaq mümkündür. Qarmonun hər hansı ağ və qara dilindən başlayaraq major qamması çalmaq olar.

Qammanın adı onun başladığı səsin adı ilə adlandırılmışdır.

Məs: Do major qamması do səmindən başlayır.

Domajor qamması.

Do major qamması işarəsiz qammadır. Do major qamması klaviyaturada yerləşən səs düzümünə müvafiq iki oktava həcmində yerləşir. I oktavada birinci do səmindən başlayaraq ikinci do səsinə qədər səslərin düzülüşü, yaxud çalınması do major qammasını ifadə edir.

II oktava da I oktava kimi ikinci do səsinə üçüncü do (do¹- do²) səsinə kimi səslərin ardıcılıqla düzülüşü do major qammasını təşkil edir.

Qammanın ifası zamanı ifaçıya aşağıdakılara əməl edilməsi tövsiyə olunur.

1. Düzgün aplikaturaya riayət olunmalı.
2. Qammanı çalan zaman qol və əl hərəkətlərinə düzgün əməl olunmalı:

a) çanağın düzgün saxlanması:

b) dirsəklərin normal hərəkəti:

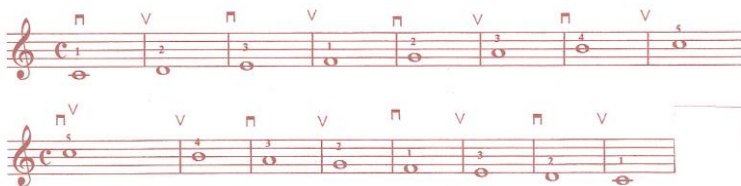
v) dillərin elastikliyi təmin olunması:

q) barmaqların heç bir təzyiqə və gərginliyə yol vermədən sərbəst işlədilməsi.

Qammanın çalınması zamanı birinci barmağın klavişlər üzərindəki hərəkəti ilə beşinci barmağın (çəçələ barmağın) hərəkətinə xüsusi diqqət yetirilməlidir. Çünki əgər qarmon ifaçılarında həmin barmaqlar az işlənmişsə, qamma zamanı onlar ən fəal mövqeyə malik olmalıdır.

İndi gəlin do major qammasını çalaq.

a) bütöv notlarla



b) yarım notlarla



v) çərək notlarla.



Hər üç vəziyyətdə çalarkən körüyün açılıb-yığılma qaydasına düzgün əməl etmək lazımdır. Çünki qamma daxilindəki səslərin eyni ahəngdə səslənməsi məhz körüyün düzgün dartılıb-yığılmasını göstərir.

İndi isə ardıcıl olaraq bir neçə mahnı öyrənək. Bunun üçün aşağıdakı şərtlərə əməl etməliyik.

“Quzum” mahnısı (mus.F.Əmirovun, sözləri Z.Cabbarzadəninindir).

1. Mahnının yadda qalma üsulu ilə (sıx vasitəsilə) araşdırılması.

2. Mahnının melodiyasının səsdüzümü ilə təyin edilməsi.

3. Mahnının ölçüsünü müəyyən etmək.

4. Mahnının tonallığını (unutmaq lazım deyil ki, söhbət do major qammasından gedir) müəyyən etməli.

5. Mahnının notla çalınması.

Mahnını müəllim özü oxuyur.

“Ba-”la”ca” “bir” “qu” zum” var”.

- Melodiyanı təkrar edin.
- “la”, “la” “la”, “la” “la”, “la” “la”.
- Aşağıdakı sxemdə not xətlərinin üzərində yerləşən həmin hecaları oxuyun.

Hecalar birinci və ikinci, üçüncü not xətləri üzərində yerləşir. Oxuyun və həmin not xətlərində yerləşən səslərin sırasını yadınıza salın.



Siz səslərin sırasını müəyyənləşdirən zaman görəcəksiniz ki, birinci oktavada yerləşən üç səs ardıcılıqla belə düzülmüşdür “sol”, “sol” “fa”, “fa” “mi” “mi” “mi”

İndi isə onu notla ifadə edək.



Mahnının ikinci hissəsinə diqqət edək:

“Hər” – “gün” “çə-mən” “də” “ot-lar”

Mahnıdakı səslərin sırası öz yüksəkliyinə görə aşağıdakı şəkildə düzüləcəkdir.



Bu sxem üzrə melodiyanın not yazısı aşağıdakı kimi olur.



Pauzalar

Hər bir musiqi əsərinin səslənməsi prosesində müəyyən fasilələr olur. Bu fasilə musiqi dili ilə pauza adlanır. Qarmonda müəyyən melodiyanı ifa edərkən ifaçı əlini müəyyən müddətə qaldırırsa, həmin çalınmayan müddətdə pauza alınır. Bu zaman qarmonun körüyü öz istiqamətini dəyişir. Məlum olduğu kimi, hər not vəzninin özünəməxsus pauza işarəsi vardır.

Həmin işarələr qarmon pauzasına da aiddir.

Onlar aşağıdakılardır:

1. Bütöv notun pauzası not sətrində əsas dördüncü xəttin altında yazılır.



2. Yarım notun pauzası not sətrində əsas üçüncü xəttin üstündə yazılır.

Başqa pauzalar isə not sətrinin arasında yazılır.



Çərək notun pauzası



Səkkizlik notun pauzası



Onaltılıq notun pauzası.



Qarmonun sol klaviaturası

Qarmonda hər hansı (do, fa) bir musiqi nömrəsinin ifası zamanı sağ əllə yanaşı, sol əlin iştiraki da vacib sayılır. Sağ əl əsas ifaçı əl adlanırsa, sol əl də müşayiətçi əl adlanır. Sağ klaviaturada çalınan mahnı, melodiya, yaxud rəqs sol klaviaturada sol əl vasitəsilə müşayiət olunur və beləliklə, melodiylar daha gözəl, daha ahəngdar, daha zəngin alınır.

İndiyə qədər qarmon ifaçılığı sənətində melodiyların sol əllə müşayiəti təcrübəsindən az

istifadə olunmuşdur. Belə ki, ifaçıların böyük əksəriyyəti sol klaviaturaya dəm tutmaq üçün müraciət edir, ya da melodiyanı çox sadə şəkildə unison yolu ilə müşayiət edir. İfaçıların bəziləri nadir hallarda sadə akkordlardan istifadə edir, melodiyları ikisəsli alırlar.

Bunu nəzərə alıb biz melodiyların sol əl vasitəsilə daha zəngin, başqa sözlə, tələb olunan qaydada müşayiət etməyin metodikasından ətraflı danışacağıq. Sağ klaviaturadan fərqli olaraq, sol klaviaturada barmaqların hərəkəti spesifik xarakterə malik olur.

Baş barmaq ifaçı barmaq sayılır. O yalnız körüyün yığılmasında iştirak edir. O biri barmaqlar isə müvafiq surətdə melodiyların müşayiətində eyni dərəcədə iştirak edir.

Qeyd etdiyimiz kimi, son on ilə qədər qarmon ifası zamanı sol klaviaturadan ancaq dəm tutmaq üçün istifadə edilmişdir. Hazırda isə ifaçılarımız qismən də olsa, klaviaturadan mahnıların müəyyən qədər zəngin çalınması məqsədi ilə istifadə edirlər.

Sol klaviaturadan tələb olunan səviyyədə istifadə etməyin imkanlarından daha müfəssəl məlumat verməyi lazım bilirik.

Sol klaviaturanın quruluşu. Sol klaviatura qarmonun sol tərəfində yerləşir və sağ klaviatura kimi iki cərgədən ibarətdir.

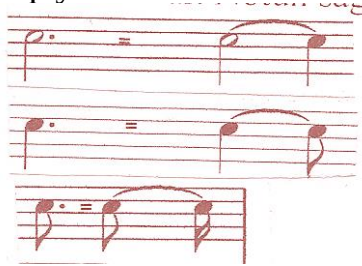
Bu cərgələrdə yerləşən səslər də eyni ilə sağ klaviaturada yerləşən səslərin təkrarıdır. Fərqi ondan ibarətdir ki, sol klaviaturada yerləşən səslər səslənmə

etibarilə zəif və nisbətən aşağıdır\ bas səsdır\ . Sol tərəfdə yerləşən səslər klavişlərlə deyil, düyməciklərlə çalınır.

Nöqtəli not, nöqtəli pauza.

Biz liqa haqqında məlumat verərkən dedik ki, notları əlaqəli çalarkən birincinin uzunluğu artırılır.

Eyni uzunluğu artıran başqa bir üsul da var. Notun sağ tərəfinə nöqtə qoyulur:



Yaxud göstərildiyi kimi, notun uzunluğu onun yarısı qədər artır. Beləliklə, nöqtəli yarım not üç çərək nota, nöqtəli çərək not üç səkkizillik nota, nöqtəli səkkizlik not isə üç onaltılıq nota bərabərdir.

Notun uzunluğunu artıran başqa bir işarə də vardır. Ona **fermata** deyilir. Fermata belə işarə olunur:



Notun yanında qoyulan nöqtələr və liqadan fərqli olaraq fermata notun uzunluğu müəyyən ölçüyə deyil,

ifaçının arzusu ilə çalınan əsərin xüsusiyyətinə görə uzadılır.

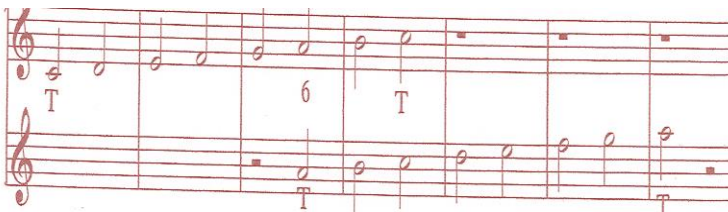
Fermata, eyni zamanda, pauzaya da aid olur.



Major və minor qammalar.

Biz yuxarıda qammadan danışarkən onun tərifini verdik. İndi isə qammaların növlərindən söhbət açacağıq.

Qammalar iki cür olur: major və minor qammalar. Qarmonun bir aktavası daxilində yerləşən 12 səsin hər birindən major, yaxud minor qamması qurmaq olar. Hər bir major qamması ancaq major sözü əlavə edilməklə öz tonikasının bir növ adını alır. Məsələn: do major, sol major, re major və s. Hər bir major qammasının öz paralel minor qamması vardır. Hər bir major qammasının VI pərdəsindən başlayaraq o biri VI pərdəsinə qədər oxusaq və ya çalsaq, o vaxt paralel minor qamması alınar. Məs:



Do major, lya major qammaları ona görə paralel adlanırlar ki, onlar bir-birinə çox yaxındır və eyni səslərdən düzəlir. Lakin həm də tonika etibarilə

müxtəlifdir. Ona görə də minor qamması natural harmonik və melodik olmaqla üç yerə bölünür.

Natural vəziyyət heç bir alterasiya dəyişikliyi olmadan yaranır. Harmonik vəziyyətdə VII pillə yarım ton yüksəlir. Melodik vəziyyətdə qammanın yuxarı çalınması zamanı VI və VII pillələr yarım ton yüksəlir. Aşağı çalınanda isə natural vəziyyətini alır.

Do major və lya minor qammasının çalınması.

Qarmon yığılmış şəkildə çalınmaq üçün hazır vəziyyətə gətirilir və sol tərəfdə qammanın əsas səsini götürməklə (məs: do majorda do, sol majorda sol , re majorda re və s.) sağ əlin barmaqları öz yerini tutur. Baş barmaq I səs və müvafiq surətdə o biri səslər çalınır. Birinci “do”dan ikinci “do”ya qədər çalınan müddətdə yalnız körük açılır. Geri çalınan zaman, yaxud II oktavadan davam etdirilən zaman körük yığılır. Bu zaman 1,2,3,4,5-ci barmaqlardan səh. 4-də göstərildiyi kimi, istifadə etmək məsləhət görülür.

Do major qammasının akkordlarının isə tonika səslisi /T.₃/ və onun dönmələri olan seksta akkord (T₆) və kvartsek stakoru (T_{6,4}) kimi çalmaqlar. Lakin biz onların ən sadəsini, yəni tonika üçsəslini əvvəlcə akkordla, sonra isə arpeço ilə çalmağı məsləhət bilirik. Biz, eyni zamanda, T₃, T₆ və T_{6,4} akkordlarının not yazısını o məqsədlə veririk ki, şagirdlərin əksəriyyəti həmin akkordları çalmağa böyük həvəs və səy göstərir.

Sol major qamması

Sol major qamması ilkişarəli qammadır. Bu qammada bir işarə vardır. Həmin işarə fa-diyəz-fa işarəsidir. Bu işarənin rolu, əsasən, ton və yarımtonların növbələnməsini qaydaya salmaq üçündür. Məlum olduğu kimi, bir not sətrində bir neçə dəfə fa işarəsi lazım gəlir. Bunları təkrar etməməkdən ötrü açarın qabağında yazılmış fa işarəsindən istifadə olunur. Yadda saxlamaq lazımdır ki, o biri diyezli qammalar da bu qayda ilə tətbiq olunur.

Sol major qammasının tonikası sol səsidirsə, aparıcı səs isə təbii ki, fa # olacaqdır. Musiqi dili ilə desək, aparıcı səs tonikaya həll olunur.

Sol major qammasını çalan zaman barmaqların bəziləri də aparıcı rol oynayır (1,2,3,4,5), belə ki, qarmonda bu qammanın çalınması zamanı körüyün vəziyyəti



do major qammasının çalınması qaydasına uyğundur. Akkordlar və arpejiolar da həmçinin yuxarıdakı şəkildə göstərildiyi kimi çalınmalıdır. Sol major qammasının paralel minoru mi-minor qammasıdır ki, o da sol major kimi fa # ilə işarə olunur. Sol major qammasında da majorun paralel minoru kimi üç vəziyyətdə olur:

1. Natural. 2. Harmonik. 3. Melodik. Bunların səslənməsi eyni ilə lya minor qammasında olduğu kimidir. Gəlin indi sol major qammasını, onun akkordlarını, orpeciolarının paralel minorunu və onun üç vəziyyətini çalaq.

Re major qamması

Re major iki diyezli qammadır. Bunlardan birincisi fa-diyezdir (fa #). Re major qammasının səs düzlüşünə diqqət edək:



Göründüyü kimi, fa növbə etibarilə birinci diyezdır. Ona görə də fa #-ı birinci, do #-u isə ikinci yazmaq məqsədəuyğun hesab edilir. Ona görə də re majorun açarlıq işarələri aşağıdakı kimi göstərilir:



Re majorda səs do- # dursa, onun tonikası re-dir. Onun sxemi aşağıdakı kimi göstərilir:



Re majorun akordları not materiallarında göstərilmişdir. Onların çalınma qaydası haqqında da ötən dərslərdə məlumat verilmişdir. Re majorun da öz

parallel minoru vardır. Bu, si minorudur. Si minoru da re major kimi işarə olunur. Onun da çalınması natural harmonik, melodik vəziyyətdə olur. Si minor qammasının da akkordları bəzi pyeslərdə öz əksini tapmışdır.

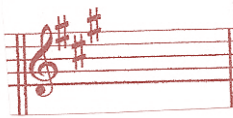
Lya major qamması

Bu qamma üçişarəlidir. Bunlardan birincisi fa #, ikincisi do #, üçüncüsü isə sol #-dir.

Bu sxem lya major qammasının səs düzlüşünü göstərən sxemdir.



Burada do #, fa #, sol # işarələri növbə ilə sıralanmışdır. Lya majorun açarlıq işarəsi aşağıdakı kimi göstərilir. Lya major qammasında aparıcı səs sol #-dirsə, onun tonikası lya səsi olacaqdır. Aşağıdakı sxemə diqqət etsək, bunu aydın görərik.



Lya major qammasının da başqa qammalar kimi, öz parallel minoru vardır. Onun parallel minoru fa diyez minor qammasıdır. Lya minor qammasını çalarkən baş barmağın quvvəsindən istifadə etmək vacib sayılır.

Bundan başqa, qammanı çalan zaman onu üç halda (natural, harmonik, melodic) akkordlar və arpeçiolarla çalmaqla lazımdır.

Melizmlər

Melizm melodiyanı gözəlləşdirən əlavə artırımlara deyilir. Çox qədim tarixə malik olan melizmlərə ən çox Azərbaycan musiqisində rast gəlmək olur. Melizmlər müxtəlif şəkillərdə olur. Biz melizm dedikdə, əsasən, aşağıdakıları nəzərdə tuturuq.

1. Forşlaq. 2. Trel. 3. Mordent. 4. Qrupetto.

Bu melizmlər hər bir melodiya daxilində ifanın müəyyən xüsusiyyətinə, melodiyanın xarakterinə uyğun olaraq işlədilir. Bu zaman melodiya daha gözəl səslənir. Qarmon sənətinin ifaçıları melizmlərdən muğam və rəqslərin ifası zamanı daha çox istifadə edirlər. Respublikanın görkəmli ifaçıları Aftandil İsmayılov, Teyyub Teyyubov, Zakir Mirzəyev, Kamil Vəzirov, Ənvər Sadıqov, Etibar Qasımov, Gülbahar Şükürlü, Gövhər Rzayeva, Abutalıb Sadıqov ifa etdikləri muğam və melodiyaların hər birində demək olar ki, forşlaq və trellərdən daha geniş istifadə etmişlər. Melizmlər xüsusi işarələrlə göstərilərək xanənin ümumi ölçüsünə daxil olmayan bir neçə kiçik notlardan təşkil olunur. Onlar aşağıdakı şəkildə işarə edilir.

I. Forşlaq.

Forşlaq iki növ olur: uzun forşlaq və qısa forşlaq.

Qısa forşlaq qarmağı qısa xətdə çızılmış 8-lik notdan ibarət olur.



Qısa forşlaq sadə və mürəkkəb olmaqla iki, üç, dörd, hətta beş kiçik notdan əmələ gəlir.

Uzun forşlaq isə sadə olur. Uzun forşlağın qısa forşlaqdan fərqi orasındadır ki, burada səkkizlik vəznində yazılan forşlağı təşkil edən kiçik notun qarmağı köndələn xətlə yazılmır və eyni ilə qalır.

Uzun forşlağın şəkli yanındakı əsas notun ölçüsündən asılıdır. Əgər əsas not bir çərək vəznindədirsə, onda forşlaq səkkizlik vəznində olur.

Əgər forşlaq onaltılıq vəzinindədirsə, deməli, əsas not səkkizlik vəzndədir.

Mordent. Bu melizm iki növ olur: sadə mordent və iki qat mordent. Sadə mordent iki eyni səs və bir də həmin bunların arasındakı qonşu olan (yuxarı və ya aşağı) üçüncü səsdən ibarətdir. İxtisar şəkildə mordent müəyyən işarə ilə göstərilən notların üstündə və ya altında yazılır.

İkiqat mordent əsas səs ilə onun qonşu səsinin iki dəfə təkrar olunaraq yenə də əvvəlki əsas səsdə qurtarmasından əmələ gəlir.

Mordent işarəsinin ortasından qısa düz xətt – çizgi çəkilməşsə, o zaman iki eyni səs arasında aşağı qonşu (kəmərci) səsin olmadığını göstərir. Əgər çizgi işarəsi yoxdursa, yuxarı qonşu səsin olmasını göstərir.

Sadə mordent çizgisiz

Sadə mordent çizgili



İkiqat mordent çizgisiz

İkiqat mordent çizgili



Trel. Bu melizm ən çox işlənیلənlərin növlərindən biri olub, əsas səs ilə onun üst qonşu səsinin mümkün qədər tez-tez növbələşməsini göstərir.

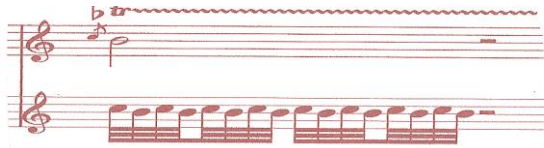
Trel işarəsi belə göstərilir: Tr.....

Yazılır

Çalınır



Bəzi hallarda trel əsas səsdən başlamaya da bilər. Bu zaman trel işarəsindən əvvəl başlanmasa istənilən köməkçi səs qısa forşlaq şəklində yazılır. Misal üçün:



Əgər trel işarəsinin üstündə..... və ya ... olarsa, bu işarənin əsas səsdən sonra gələn üst qonşu səsə aid olmasını göstərir.

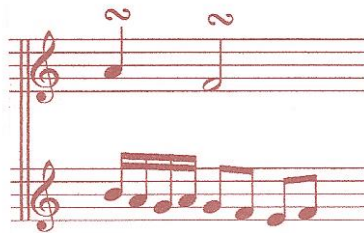


Alterasiya işarələri mordent işarələrinin üstündə yazılmışsa, yuxarı qonşu səsə aid olmasını, aşağıda yazılmışsa, aşağı qonşu səsə aid olmasını göstərir.



Qrupetto. Həmin melizm bu şəkildə göstərilərək notların üstündə və ya iki not arasında yazılır.

Notun üstündə yazılan qrupetto həmin notun, ümumiyyətlə, vəzninə bərabər 4 səsdən; üst köməkçi not, əsas not, alt köməkçi not və yenə də əsas notdan ibarət olduğunu göstərir.



Əgər qrupetto işarəsi notların arasında yazılırsa, o zaman qrupettonu təmin edən dörd not əsas (əvvəlinci) notun yarısı hesabına ifa olunur. Məs:



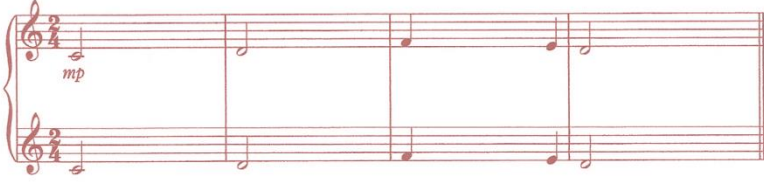
Qrupetto işarəsinin üstündə diyez, bemol və beker yazılırsa, o zaman bu işarələr əsas səsin üst qonşu səsinə, əgər altında yazılırsa, əsas səsin alt qonşu səsinə aid olur. Əgər qrupettonun həm üstündə, həm altında alterasiya işarələri bu şəkildə yazılırsa, üstündəki işarə əsas səsin üst qonşu səsinə, altdakı işarə isə alt qonşu səsə aid olmalıdır. Misal üçün:



Musiqi (qarmon) dərnəklərində öyrədilməsi tövsiyə edilən musiqi nömrələri və mahnıların not yazıları əlavə olunur:

Ariya

Andante



BALACA XORUZ

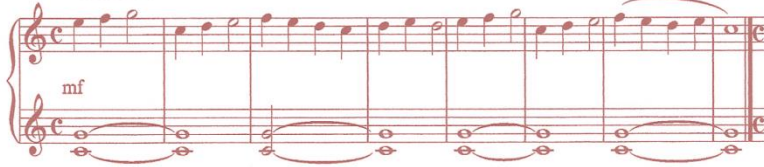
Sostenuto



Etüd

Moderato

Berkoviç



Marciale Etüd E. Qnesina.

Moderato Etüd

Marciale QIZIL ƏSKƏR

Andante ETÜD

Marciale

Vətən ordusu



PYES

Allegretto

V. Kuroçkin.



Andantino

ETÜD

Q. Qumbern.



Yaxşı yol

Marçiale

Y. Hacıbəyov.



PİLOTLAR

Allegretto

Ü. Hacıbəyov.



SULIKO

Gürcü xalq mahnısı

Andante



Allegro UŞAQ VƏ BUZ S. Rüstəmov.

Andantino Etüd Y. Qnesina.

Andante QARANQUŞUM S. Rüstəmov.

MENUET

Moderato

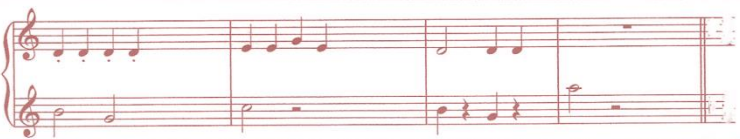
A.Motsart



"AX VI SANI MOI SANI"

Moderato

Rus xalq mahnısı



Moderato

"Bayatı-kürd" rəngi işləyeni Zakir Mirzəyev

"RAST" mugamından melodiya

Allegretto

İşləyeni Hüseyn Həsənov

"Sabirabadi" rəqsi

İşləyeni *Rauf Hacıyev*
Abutalıb Sadıxov

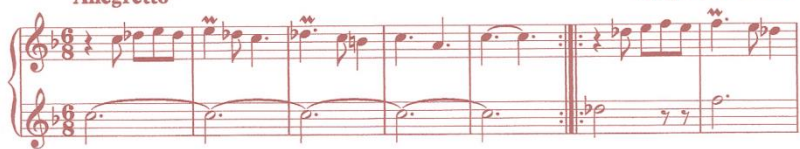
Allegretto

The musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of four systems of staves. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. There are also dynamic markings like 'tr' (trill) and 'w' (accents). The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

"ÇAHAĞAH" rəngi

Allegretto

R. Nəgıyev
İşləyəni A. İsrəfilov



Qarmon ifaçılığında muğam

Mənbələrdə XX əsrin əvvəllərində muğam ifaçılığının inkişafında görkəmli qarmon ifaçılarının böyük rolu olması göstərilir. Sözün əsl mənasında, həm solo ifaçılığı sənətində, həm mahnı və melodiyların müşayiəti zamanı, həm də ansambların tərkibində qarmon tək-cə muğam ifa edən alət kimi yox, eyni zamanda, hərtərəfli maneralarla musiqinin aparıcı tonikasını zənginləşdirən bir alətdir.

Qarmon ifaçılığı sənətinin ən mühüm tərkib hissələrindən biri də muğam ifaçılığıdır. Qarmonda muğam ifaçılığına yiyələnmək üçün öncə muğamın tarixi ilə tanış olmaq lazım gəlir. Məhz ona görə Azərbaycan muğamının yaranması və təşəkkülü ilə bağlı bəzi məlumatlara, informasiyalara və tarixi faktlara diqqət edək.

Ölkəmizdə muğamlarımıza göstərilən qayğı tək-cə muğam ifaçılarını və muğam pərəstişkarlarını deyil, bütün xalqımızı məmnun etmişdir. Çünki muğam xalqımızın ən başlıca milli-mənəvi dəyərlərindən biri, deyərdik ki, birincisi hesab olunur. Ona görə bu qayğı tək-cə muğamsevərlərə, muğam təəssübkeşlərinə qayğı kimi yox, milli və ümumbəşəri dəyərlərimizə olan misilsiz qayğının təzahürü kimi qiymətləndirilməlidir. Ölkəmizin birinci xanımı, millət vəkili, YUNESKO-nun və İSESKO-nun xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyevanın təşəbbüsü və ciddi səyi nəticəsində ölkəmizdə məqsədyönlü, planlı, mütəşəkkil olaraq

keçirilmiş həm respublika, həm də beynəlxalq miqyaslı muğam müsabiqələri səviyyəsinə, tutumuna, təpərinə, xüsusi çəkisinə görə müqayisəyəgəlməz tədbirlər hesab olunur. Çünki belə tədbirlər yetişən gənc nəslin estetik-bədii tərbiyəsi ilə yanaşı, bütün zümrələrdən olan insanların əqli, əxlaqi, bədii, estetik dünyagörüşlərini inkişaf etdirib formalaşdırmaq baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Biz muğam dünyagörüşü deyəndə muğamın qazandırdığı elmi, fəlsəfi, əxlaqi, sosial-siyasi, estetik baxışlarla yanaşı, tibbi, bioloji, fizioloji, psixoloji, iqtisadi, ekoloji, tarixi və ictimai baxışların məcmusunu başa düşürük. Ona görə muğam folklorunu yetişən nəslə verməklə onlara zəngin elmi dünyagörüşü bəxş etmiş oluruq.

Muğamın folklor nümunəsi kimi qəbul edilməməsi və onun janrının metodoloji baxımdan düzgün müəyyənləşdirilməməsi bizi çoxdan narahat edirdi. Hər bir işin, hər bir problemin həllinin zamana ehtiyacı olduğu kimi, görünür, bu məsələnin də geniş və obyektiv şəkildə həll olunmasının zamana ehtiyacı var imiş.

XX əsr xalqımızın və ümumtürk mədəniyyətinin əvəzsiz nümunəsi olan muğam üçün bir o qədər də uğurlu əsr olmamışdır. Məhz bu əsrdə Əbülhəsən xan İqbal, Cabbar Qaryağdıoğlu, şəkili Ələsgər, Keçəçi oğlu Məhəmməd, seybətlini Mir İslam (Masallının Seybətini kəndindən olmuşdur), Seyyid Şuşinski, Zabul Qasım kimi muğam ustalarını barmaqla göstərsələr də, Sovet hökumətinin ilk illərində Xalq

Komissarlar Sovetinin qərarı ilə muğama qadağalar qoyulmuşdur. Zamanın sərt sınaqlarından məharətlə keçən muğamlarımız dövrümüzə qədər gəlib çata bilmiş və nəhayət, memarı böyük öndərimiz Heydər Əliyev olan müstəqil Azərbaycanımızın dövlət rəhbərləri tərəfindən xalqımızın ən nadir milli-mənəvi dəyərlərindən biri kimi qiymətləndirilmişdir. Nəzərə alsaq ki, muğamı yaşıdan Yaxın və Şərq xalqları içərisində yeganə xalq olaraq Azərbaycan xalqının özünəməxsus Muğam evi vardır. Onu da deməliyik ki, muğamın əsl sahibi olmağa məhz Muğam evi olan xalqın haqqı vardır.

Dövlətimizin başçısı möhtərəm prezidentimiz İlham Əliyev Cənablarının fərmanları, sərəncam və göstərişləri sayəsində xalqın özünə qaytarılan muğam ölkəmizin birinci xanımı, Heydər Əliyev Fondunun prezidenti, YUNESKO və İSESKO-nun xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyevanın ciddi cəhdi, qayğısı sayəsində muğamla bağlı biri-birindən zəngin, biri-birindən dəyərli tədbirlərin həyata keçirilməsi nəticəsində nəinki unudulmaq təhlükəsindən qurtuldu, hətta XXI əsrin birinci onilliyində özünəməxsus olan sevgini, eşqi, hörmət-izzəti, məhəbbət və ehtiramı özünə qaytardı. Bax məhz belə məqamda, belə bir zamanda muğam janrının metodoloji baxımdan düzgün müəyyənləşdirilməsinin, əsl məqamının, zamanının yetişdiyini bəyan etmək olar.

Hələ VII əsrdə baş vermiş birinci imamın övladı imam Hüseynin Kərbəlada faciəli surətdə şəhid

olması, bütün müsəlman-türk xalqlarının ümumxalq faciəsi kimi qəbul edilməsi bir sıra mərasimlərin yaranmasına səbəb olmuşdur. Həmin mərasimlərdən biri olan, “Şəbih” adlı tamaşalarda muğamlardan istifadə olunması ilə bağlı VIII-XIX əsrləri əhatə edən arxiv materiallarında kifayət qədər faktlar vardır.

Böyük və bənzərsiz mütəfəkkirimiz Üzeyir bəy Hacıbəylinin xatirələrindən məlum olur ki, 1897-ci ildə 13 yaşlı balaca Üzeyirin Şuşada həvəskar aktyorların ifasında gördüyü “Məcnun Leylinin məzarı üstündə” fraqmenti sonralar onda opera yaratmaq arzusu oyatmışdır. Düz 10 il sonra bu arzu reallaşmağa başlamışdır. Üzeyir bəy Hacıbəyovun “Leyli və Məcnun”, Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl”, R. Qliyerin “Şahsənəm”, Şəfiqə Axundovanın “Gəlin qayası”, Cahangir Cahangirovun “Xanəndənin taleyi” kimi operalar muğam üzərində qurulmuşdur. Bundan başqa, ayrı-ayrı bəstəkarlar tərəfindən simfonik orkestr üçün yazılan muğam dəstgahları da vardır.

Şərq musiqisi tarixində ilk dəfə olaraq belə muğam formalarından birini Fikrət Əmirov yaratmışdır. Fikrət Əmirovun “Şur”, “Kürd ovşarı” simfonik muğamlarından sonra Niyazinin “Rast”, Süleyman Ələsgərovun “Bayatı-Şiraz” simfonik muğamları da yarandı. Bunlar müəllifli muğamlar hesab olunur. Lakin bunların heç biri muğamın folklor materialı olmasına kölgə salan faktlar deyil. Əksinə, bütün bunlar onu göstərir ki, muğamların əhatə dairəsi çox

genişdir. Şifahi ədəbiyyatın bütün formalarından muğamlarda istifadə olduğu kimi, klassik şeirin bütün formalarından da muğam ifaçılığında istifadə etmək mümkündür.

Muğamların tədqiqi ilə məşğul olanların fikirlərini araşdırarkən məlum olur ki, bizim folklor nümunəsi hesab etdiyimiz muğamı klassik yazarlar, böyük mütəfəkkirlər hətta fəlsəfi kontekstdən nəzərdən keçirmişlər. Bu barədə söhbət açanda öncə yada Əl-Fərabi düşür.

Şərqi ən görkəmli düha sahiblərindən biri Əl-Fərabi (870-950) Orta Asiyada, yəni 1925-ci ilə qədər bütün rəsmi sənədlərdə göstərildiyi kimi, Türkünstan adlanan yerdə türk hərbiçisinin ailəsində anadan olmuşdur. Böyük türk oğlu Əbu Nəsr Məhəmməd ibn Məhəmməd Fərab şəhərində anadan olduğu üçün özünə Fərabini nisbə götürmüşdür. Fərabi ictimai elmlərə, dəqiq və təbiət elmlərinə dair əsərləri ilə məşhur olsa da, özündən əvvəlki filosof və mütəfəkkirləri dərinlən öyrənməklə öz dövründə xüsusi şöhrət qazanmışdır. Fərabi həmin mütəfəkkirləri nəinki dərinlən öyrənmiş, hətta onların yaradıcılığına obyektiv qiymət verməklə özündən sonrakı filosof və mütəfəkkirlərin dərin rəğbətini qazanmışdır. Platonun, Aristotelin, Ptolomeyin, Porfirinin bütün əsərlərini təhlil etməklə nəinki Şərq, hətta Qərb və dünya fəlsəfəsinin bənzərsiz alimi kimi dəyərləndirilən Fərab bir neçə musiqi alətinin mahir ifaçısı olmaqla yanaşı, ilk musiqi nəzəriyyəçisi kimi

dünyanın elm salnaməsinin qızıl səhifəsinə çevrilmişdir. Onun “Musiqi haqqında böyük kitab” (ərəbcə “Kitab əl-musiqi əl-Kəbir”) adlı ensiklopedik musiqi nəzəriyyəsi on cilddən artıq olmasına baxmayaraq, bu cildlərin yalnız bir neçəsi zamanəmizə qədər gəlib çatmışdır. Bu cildlərdəki əsərlər əgər bir tərəfdən Şərq musiqi nəzəriyyəsinin təməlini, bünövrəsini, metodologiyasını təşkil edirsə, digər tərəfdən dünya musiqi nəzəriyyəsinin təkamül mənbəyi hesab olunur. Ümumiyyətlə desək, Fərabinin Azərbaycan, Şərq, ümumtürk və eləcə də dünya musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı rolunu səciyyələndirən cəhətləri lakonik olaraq aşağıdakı şəkildə ümumiləşdirmək olar:

- Fərabinin yüksək ifadəlilik mədəniyyətinə malik olması;
- zərb, simli və nəfəsli alətlərin bir sıra texniki imkanlarını üzə çıxarması;
- muğamların tarixini tədqiq etməsi;
- muğamların məntiqi növlərini əsaslandırması;
- muğam dəstgahları, rəngləri, diringələri, təsnifləri üzərində iş apararaq onları təkmilləşdirməsi;
- musiqinin elmi-nəzəri və praktik əsaslarını müəyyənləşdirməsi;
- muğam ifadəliliyi sənəti üçün zəruri sayılan bir sıra yeni musiqi alətlərini ixtira etməsi; bir qismini formalaşdırması, təkmilləşdirməsi (tar, dütar, setar, cəng, çağanə, hüzni, müğnə və s.);

- muğamların struktur quruluşunu təkmilləşdirməsi;

- muğam müqəddimələri və bir sıra melodiyaları bəstələməsi;

- musiqi melodiylarının ritmik quruluşunu sistemləşdirməsi və onları elmi-nəzəri cəhətdən şərh etməsi;

- muğamların və eləcə də bütövlükdə musiqinin təbiət, cəmiyyət və idrakın ümuminkışaf qanunauyğunluqları ilə səsleşməsinə sübuta yetirməsi və s.

Fərabinin musiqi nəzəriyyəsinə qədər Şərq dünyasında geniş yayılan bir sıra musiqi ənənələri az qalırdı ki, nəzəriyyələr səviyyəsində təbliğ olunsun. Fərabinin nəzəriyyəsi peyda olandan sonra “nəvailik”, “nəvaçılıq”, “bərbətlik”, “bərbətçilik”, “rahçılıq”, “xosrovçilik” “xosrovçuluq” kimi musiqi ənənələrinin heç birinin elmi-məntiqi köklərə, nəzəri əsaslara söykənmədiyini üzə çıxırdı və onların dinamik inkişafı, necə deyərlər, tənəzzülə uğramağa başladı.

Fərabinin bu nəzəriyyəsinin təbliği və təşviqini təşkil edən, muğam və musiqi nəzəriyyəsinin bütün müddəalarını müdafiə edən onun davamçıları olmuşlar. Bu davamçıların birincisi Əbu Əli İbn Sina hesab olunursa, ikincisi isə onun şagirdləri hesab olunur. Bütün mənbələrdə İbn Sinanın şagirdi Əbülhəsən Bəhmənyar, Bəhmənyarın şagirdi Əbu Abbas Logərinə, Logərinin şagirdi Gilanı, Gilaninin şagirdi Sədrəddin Sərəxsi, Sərəxsinin şagirdi

Fəridəddin Damad, Damadın şagirdi isə Nəsirəddin Tusi hesab olunur. Bunların hamısı isə rəmzi olaraq İbn Sinanın şagirdləri kimi təqdim edilir. Bu filosofların hamısının yaradıcılığında musiqi, xüsusilə muğamlar öz əksini tapmışdır. Lakin bu alimlər içərisində Fərabî və İbn Sinanın xələfləri kimi Səfiyəddin Urməvinin muğam yaradıcılığında xüsusi dəst-xətti vardır. Yeri gəlmişkən qeyd etməliyik ki, Səfiyəddin Urməvi bir muğamşunas kimi həm də Nizami Gəncəvinin davamçısı hesab olunur. Ona görə də öncə Nizaminin, sonra isə Urməvinin muğam yaradıcılığına münasibətini bildirək.

Fəlsəfi ədəbiyyatda göstərilir ki, hissi-idrakı fəlsəfədən ayıraraq onu estetika kimi elmə təqdim edən XVIII əsr alman filosofu Baumqarten olub. Bizcə, bu, yanlış fikirdir. Əslində, bu ideyanın bünövrəsini hələ XII əsrdə Nizami Gəncəvi qoymuşdur. Məsələnin dəqiqliyini müəyyənləşdirmək üçün böyük şairin “Xosrov və Şirin” poeməsindəki fəlsəfi mühakimələrlə bədii ricətlər (hissi-idrakı) arasındakı paralel xətləri necə ustalıqla ayırdığına dərinlən diqqət yetirsək, hissi idrakın (estetik duyumun) fəlsəfi idrakdan təcrid edilmiş olmadığını aydın görürük. Əgər bu iki xəttin birinci tərəfində dünyanın dərk olunması Hörmüzün, Şapurun, Məhinbanunun, Xosrovun, Fərhadın, Məryəmin, Şiruyənin dilindən deyilmiş fəlsəfi mühakimələr durursa, ikinci tərəfində Barbədlə Nikisanın deyişməsi durur. Bu ikinci xətt isə gənc nəslin bədii

təfəkkürünün, yaradıcı qabiliyyətinin, estetik zövqünün inkişafında misilsiz rol oynayır.

Nizami XII əsrdə Barbədin mükəmməl bildiyi yüz musiqi nümunəsindən söhbət açır. Əslində, bu nümunələr xalqımızın ən zəngin bədii xəzinəsi hesab olunur.

Bu yüz nəğmədən otuzu haqqında şairin geniş danışması, onların estetik, fəlsəfi, bədii dəyərlərini ustalıqla şərh etməsi bizə Nizami dühasının daha bir cəhətini üzə çıxarmağa imkan verir. Əslində, həmin otuz nəğmə bugünkü muğamlarımızın tərkib hissələri hesab edilən təsniflər, rənglər, dərəmədlər müqəddimələrin ilkin bünövrəsi kimi başa düşülməlidir.

Nizami Gəncəvi “Xosrov və Şirin” poemasında Barbədlə Nikisanın deyişməsi fonunda muğamlar və onların ifasında mühüm tərkib hissə hesab edilən rəng, təsnif, dərəməd və müqəddimələrin ifasında zəruri hesab edilən musiqi alətlərindən (təbil, şeypur, fəğanə - çoğanə, ud, setar, saz, rübab, barbəd, cəng, ərqənün – qanun və s.) və onların ifa imkanlarından məharətlə söhbət açır. Doğrudur, Nizamiyə qədər həmin musiqi alətləri haqqında bəzi məxəzlərdə səthi də olsa, məlumatlara rast gəlmək mümkündür. Məsələn, qədim yunan tarixçisi Herodot (e.ə. V əsr) “Tarix” kitabında Pars-Midiya müharibəsinin təsviri zamanı pars (fars) qoşunlarına başçılıq edən, əsl azəri-oğuz tayfalarından olan Tomrisin qoşunlarının təbil sədaları altında hücumə keçməsindən söhbət açır.

Yaxud IX-X əsrlərdə yaşamış ərəb coğrafiyaşünası İstəxri öz əsərlərində Azərbaycan musiqi alətlərindən şeypur, surna (zurna), kus (zərb aləti) və udun yalnız adını çəkir. Bu onu göstərir ki, hələ qədim zamanlarda mövcud olan musiqi alətləri, onların ifa imkanları haqqında müfəssəl və sistemli məlumatı Nizami Gəncəvi vermişdir. “Xosrov və Şirin” poemasının “Çalğıçı Barbədin tərifı” bölməsində şair Azərbaycan xalqının tarixən böyük istedad sahibi olduğunu Barbədin timsalında zəngin poetik dillə təsvir etmişdir. Barbəd bildiyi, yüz nəğmədən seçdiyi otuz nəğməni öz sevimli bərbətində (simli musiqi aləti) həm gözəl çalır, həm də oxuyur. Xosrovun hüzurunda qurulmuş bu gözəl məclisi Barbəd “Gənci - badavərd”lə açır. “Gənci - badavərd” sözünün lüğəti mənası “Yellə gələn xəzinə” deməkdir. Ehtimal etmək olar ki, Nizami bu ifadədən təşbeh kimi istifadə etmişdir.

Nizami Gəncəvi hələ XII əsrdə instrumental ifadə muğamların təqdimatına geniş yer vermişdir. “Xosrov və Şirin”də Xosrovun şərəfinə təşkil edilmiş və yuxarıda qeyd etdiyimiz məclisdə Barbədin və Nikisanın Azərbaycan xalq çalğı alətlərində muğam dəstgahlarını, onların şöbə və guşələrini ifa etməsi onu göstərir ki, hələ XII əsrdə böyük Nizami muğamın instrumental ifası ilə bağlı çox dəyərli fikirlər söyləmişdir. Belə instrumental ifadə muğamın təqdimatı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən zəngin ənənələrindən biridir.

Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, Nizami yaradıcılığında öz əksini tapan muğam dəstgahlarının şöbə və guşələrinin, rənglərin, dərəcələrin, təsniflərin adları müəyyən assimilyasiyaya uğramışsa da, onların bir qismi isə Nizaminin dövründə olduğu kimi, bu gün də öz adları ilə yaşayır. Məsələn, Nizami yaradıcılığında bədii mədəniyyətimizin ən əvəzsiz incilərindən hesab olunan, qiymətləndirilən, təhlil edilən “Rast”, “Hisar”, “İraq”, “Mahur”, “Nəva”, “Rəhavi” (“Rəhab”), “Səbz-dər-səbz”, “Sazi-Novruz” kimi muğam nümunələri bu gün də el sənətkarlarımız tərəfindən eyni adla ifa edilir.

“Xosrov və Şirin”də adı çəkilən “Səbz-dər-səbz” (vəhədicə rəng mənasını bildirir) və “Sazi-Novruz” muğam nümunələri Nizami dövründə necə sevilə-sevilə yaddaşlara həkk olunmuşsa, sonrakı dövrlərdə də eyni ehtiras və məhəbbətlə ifa edilmişdir. Heç də təsadüfi deyil ki, xalqımızın iki böyük dühası - Mir Möhsün Nəvvab və Üzeyir bəy Hacıbəyli öz əsərlərində “Səbz-dər-səbz” və “Sazi-Novruz” musiqi nümunələrinin muğam janrında tutduqları mövqeyini geniş təhlil etmişlər. Burada “Səbz-dər-səbz” sözünə münasibət bildirsək, yerinə düşər. Qədim türk mənbələrində “səbz” və “keş” sözləri “yaşıl” sözünün sinonimləri kimi qeyd olunur. Dilimizdəki səbzi (yaşıl qovurma) səbzi plov (plovu göyərti dediyimiz yaşıl bitkilərlə bişirmək), keşniş (yaşıl və ləzzətli), keşlə (yaşıl sahə) sözlərində də yaşıl rəngin təəcəssümündəki gözəllik, ləzzətlik, zövq oxşamaqlıq öz əksini tapır.

Əgər Nizaminin “Səbz-dər-səbz”indəki gözəllikdən də gözəl mənə çaları “Şur” muğamı ilə bağlı ahəngin nəinki gözəl, hətta gözəldən də gözəl olmasını nəzərə çatdırırsa, Mir Möhsün Nəvvabın (Şuşinskinin) “Səbz-dər-səbz”ində də eyni formanı və eyni məzmunu görmüş oluruq. Burada “səbz” və “keş” sözlərinin həm də cəzbedici, heyranedici mənə çalarlarında işlədilməsini də nəzərdən qaçıрмаq olmaz. Necə ki, “dilkeş” sözündə aşiqin məşuqun danışığının cəzbedici, heyranedici həzinliyindən, məlahətindən bihuş olması mənə çaları diqqətə çəkilir.

XIX əsrin ən böyük musiqi tədqiqatçısı Mir Möhsün Nəvvab Qarabaği (Şuşinski) Azərbaycan muğamlarını 12 dəstgah altında sistemləşdirmiş, buraya 24 şöbə, 48 guşə, 15 avazat daxil etmişdir. Bunların sırasında “Səbz-dər-səbz ” də guşə kimi həmin sistemə daxildir.

Poemada musiqi alətlərinə və onun ifaçılarına verilən qiymət Xosrovun timsalında nəzakət və alicənablıq hissi saf məhəbbət qədər uca tutulur. Nikisa ilə Barbədin çalıb-oxuduqları nəğmələrdən təsirlənən şah onlara tənhalıqda qulaq asmaq qərarına gəlir. Bu zaman çalğıçılar növbə ilə muğam dəstgahları oxumağa başlayırlar. Maraqlıdır ki, Nizami burada “Rast” muğamına üstünlük verir və bu muğamın dövrümüzə qədər gəlib çatmış guşə və şöbələrinin ifası barədə məlumat verir. Nikisa Şirinin dilindən “Rast” üstündə qəzəl oxuyur.

Barbəd isə “Rast”ın “Uşşaq” guşəsində Xosrovun adından oxuduğu bir qəzəllə ona cavab verir. Yeri gəlmişkən demək lazımdır ki, poemadakı “Uşşaq”-la hazırda muğam ifaçılarının oxuduqları “Uşşaq” arasında bir oxşarlıq olduğu kimi, müəyyən fərq də vardır. Çünki bugünkü “Uşşaq”da bütöv bir qəzəli oxumaq imkan xaricindədir. “Rast”ın kiçik bir guşəsi olan “Uşşaq” yalnız qəzəlin iki beytini oxumağa imkan verir. Güman etmək olar ki, Nizami dövründə “Uşşaq” guşə yox, “Rast”ın ən geniş şöbəsi kimi mövcud olmuşdur. Barbədin “Uşşaq” üstündə geniş həcmli qəzəl oxuması da bunu sübut edir.

Barbədin “Uşşaq”-ına Nikisa “Hisar”-la cavab verir.

Bu gün muğam ifaçılığı sənətində oxunan “Hisar”-ın vaxtilə “Hasari” kimi ifadə edilməsi bizdə heç bir şübhə oyatmır. Çünki həmin şöbə bu gün “Hasar” kimi də deyilir və yazılır. İstər-istəməz bir sual meydana çıxır: “Hasari” “Rast”ın şöbəsi ola bilərmi? Konkret cavab versək deməliyik ki, bu şöbənin vaxtilə “Rast”ın tərkibində ifadə edilməsi ilə razılaşmaq olar. Əgər Mir Möhsün Nəvvab yaradıcılığına istinad etsək, “Hisar” guşəsinin “Hasar” kimi işlədilməsinə və bu şöbənin bir neçə muğamın tərkibinə daxil edilməsi faktlarına rast gəlirik. Hazırda “Hisar” (Hisari), əsasən, “Cahargah”, qismən isə “Segah” muğamının guşəsi kimi oxunur. “Segah”da bu şöbəyə “Manəndi-hisar” (hisara bənzər) deyilir.

Nikisanın “Hasari” guşəsinin arxasınca Barbədin “İraq” oxuması onu göstərir ki, müğənnilər “Rast”

dəstgahını başlamış, onun şöbələrini növbə ilə oxumuşlar. Nizaminin “Rast” dəstgahını bu ardıcılıqla verməsinə, yəni “Maye-Rast”, “Uşşaq”, “Hisar” şəklində göstərməsinə gəldikdə güman etmək olar ki, şair “Rast”ın əsas şöbələri üzərində dayanmağa üstünlük vermişdir.

Sonrakı dəstgahları da bu şəkildə təsvir etməsi onu sübut edir ki, Nizami muğam dəstgahlarının yalnız məhəbbət mövzusunda olan qəzəllərin oxunması mümkün olan şöbələrini seçmişdir.

Dahi Üzeyir bəy bu barədə demişdir ki, məhəbbət mövzulu qəzəlləri hər dəstgahda, şöbə və guşədə oxumazlar.

Poemada Nizaminin təsvir etdiyi sonuncu muğam “Rəhavi”nin (“Rəhab”) iki əsas şöbəsi - “Maye-Rəhab” və “Zirəfkən ”də eyni qayda üzrə, yəni dəstgahın yalnız məhəbbət qəzəllərini ifa etməyə imkan verən şöbələrinə üstünlük verilməsi kimi izah edilməlidir.

Bütün bunlar onu göstərir ki, dahi Nizami Azərbaycan xalq musiqisinin, xüsusilə muğam dəstgahlarının həm nəzəri əsaslarını öyrənib təhlil etmiş, ümumiləşdirmiş, həm də muğamların bütün şöbə və guşələrinin ifa imkanlarını, onların insanda doğurduğu emosional hissləri də duymuş, qavramış, təfəkkür süzgəcindən keçirmiş, ulu və müdrik bir xalqın oğlu kimi layiqincə qiymətləndirmiş, gələcək nəslə çatdırmağı özünün mənəvi borcu hesab etmişdir.

Əl Fərabinin, İbn Sinanın, Nizami Gəncəvinin muğama məhəbbət ənənələrini davam etdirənlərdən

biri də Səfiyyəddin Urməvidir. O, Cənubi Azərbaycanın ən qədim mədəniyyət mərkəzlərindən biri olan Urmiyada anadan olmuşdur.

HƏŞİYƏ. Füsunkar Urmiya gölünün qərb sahilində yerləşən bu şəhər həm də zəngin ticarət mərkəzi, üzümçülük və bağçılıq təsərrüfatı mallarına görə də məşhur olmuşdur. Meyvə qurusu, çərəz məhsulları yetişdirməklə Urmiya və Ordubad kimi qədim Azərbaycan məskənləri bu günə qədər süfrələri bəzəyən, çərəz adlanan məhsullar ansamblı, yəni meyvə qurusu kompleksi ilə məşhurdur.

Görkəmli poeziya ustadı, böyük Füzulinin “Meyvələrin söhbəti” (“Söhbətül-əsmar”) əsərində bu meyvələrin bizim xalqımıza məxsus olması obrazlı şəkildə şərh olunur. Hətta Füzulinin adı çəkilən əsərində Azərbaycan xalqı tərəfindən yetişdirilən və digər xalqlara ərməğan olunan meyvə dəstəsinin yaranması və adlandırılması da maraq doğurur.

Klassik ədəbiyyatda meyvələrin anası kimi alu poetik dillə təsvir olunarkən bir sıra meyvələrin aludan törəməsi təsvir olunur. Al rəngli bu meyvədən törənən aluça (alu + ça), yəni alunun balacası, albalu (albalı, alubalu), yəni bal kimi şirin alu; gavalu, yəni müasir yozumda gavalı (gav böyük, nəhəng) mənasında başa düşülür. Nizami Gəncəvi muğam şöbələrindən ən böyüyünü “Gənci - gav” adlandırmışdır. Şaftalu (şaftalı) ən böyük tumu olan və tumu çətinliklə çıxan aludur. Onun “hülü - şaftalı” növü də vardır. Bu növ şaftalı qismən yumşaq olduğu

üçün tumu asanlıqla çıxan şaftalıdır. Aluma (alma, yəni ən yaxşı və görkəmli alu kimi qiymətləndirilir. Almaya (almaya bənzər) isə calaq olunmuş alu kimi cəmiyyətdə qəbul olunmuşdur. Bütün bu maraqlı məlumatların yaranma mənbəyi, xalqımızın yerüstü sərvətlərinin, süfrələrin bənzərsiz nemətlərinin ünvanı olan ən qədim mədəniyyət mərkəzlərimizdən biri Səfiyyəddin Urməvinin anadan olduğu yer Urmiyadır.

Urmiyada doğulan, boya-başa çatan və ilk təhsilini burada alan, ən mükəmməl Urmiya mədrəsə təhsili görən Səfiyyəddin sonra Bağdadda təhsilini davam etdirmişdir. Bağdadda Müstənsiriyyə mədrəsəsini bitirdikdən sonra xəlifənin sarayına dəvət olunmuş, həmin dövrdə Abbasilər sülaləsindən olan xəlifə əl-Müstəsimin nədimi vəzifəsində çalışmışdır (nədim sözünün hərfi mənası dilli-dilavər, həmsöhbət, gülməli əhvalatlar danışan adam kimi başa düşülsə də, ikinci mənada köməkçi, katib, nüre vəzifələrini icra edən adam anlamında işlədilir. Urməvi ikinci anlamda başa düşülən vəzifə daşımışdır). Yaxşı xəttat olan Urməvi həm də üzünü köçürdüyü kitabları nəfis şəkildə tərtib etmişdir. Təbiət elmləri, dəqiq elmlər sahəsində də əsərlər yazan Urməvi musiqi-muğam janrının sələflərinə məxsus olan (Fərabî və İbn Sina) bir sıra estetik-bədii strukturları formalaşdırmış və təkmilləşdirmişdir. Onun “Musiqi dövrləri haqqında kitab” (“Kitab əl-ədvar”) adlı əsəri ümumbəşəri sənətsüinaslığının şah əsəri hesab olunur.

Sənətşünas alim Zemfira Səfərovanın tədqiqatlarında bu əsərin elmi, bədii, estetik, fəlsəfi və sənətşünaslıq aspektləri ətraflı şəkildə təhlil olunur. Professor Zemfira Səfərovanın Səfiyyəddin Urməvi ilə bağlı topladığı materiallar öz orijinallığı ilə diqqəti daha çox cəlb edir. Niyə?

Birincisi ona görə ki, Zemfira xanım Urməvinin həyatı, yaradıcılığı və xüsusilə musiqi nəzəriyyəsi ilə bağlı yaradıcılığını öyrənmək üçün onun yaşadığı və çalışdığı ölkələrdə ezamiyyətdə olmuş və orijinal arxiv materialları ilə şəxsən tanış olmuşdur.

İkincisi, Z. Səfərova Urməvi ilə bağlı topladığı materialları təhlil edərək dissertabelli, monoqrafik əsərlər yazmışdır. Hətta Səfiyyəddin Urməvinin risalələrindəki “Tabulatura”, yəni “Not sistemi” haqqında ilk orijinal məlumatlar da Zemfira Səfərovanın tədqiqatlarında öz əksini tapmışdır.

Səfiyyəddin Urməvinin bir bəstəci olaraq bəstələdiyi muğam melodiylarının (mahnı, rəng, təsnif və s.), not yazılarının tapılması, üzünün köçürülərək xalqımıza və dünya ictimaiyyətinə çatdırılması da görkəmli sənətşünas alimə, özü də qadın tədqiqatçımız Zemfira xanıma nəsib olmuşdur.

Səfiyyəddin Urməvi ilə bağlı belə ciddi tədqiqatlara əsaslanaraq biz böyük fəxarət hissi ilə deyə bilərik ki, hələ XIII əsrdə Azərbaycan xalqı milli-mənəvi dəyərləri, xüsusilə öz milli-musiqi mədəniyyəti nümunələri ilə Şərqi ölkələri arasında birinci olmuşdur. Ona görə ən zəngin milli-mənəvi

dəyərlərimizdən biri olan muğamlarımızdan, onların elmi-metodik, estetik-bədii, pedaqoji-psixoloji, fəlsəfi-məntiqi, etimoloji-etnoqrafik əsaslarından söhbət açmaq xalqa bənzərsiz xidmət göstərməyin bir növü kimi qiymətləndirilməlidir.

Muğamların ifa olunduğu bir sıra zəngin musiqi alətlərinin (tar, ud, saz, çeğanə, kus, sinc, hüznə, muğni və s.) muğamların, xüsusilə də qəzəlin Azərbaycan xalqına məxsus olması, Şərqdə muğamla müşayiət olunan ilk operanı bu xalqın yaratması; ilk dəfə olaraq Beynəlxalq Muğam Evinin Azərbaycanda açılması təqdirə layiqdir və s.

Urməvinin dünya xalqlarına bəxş etdiyi ilk not sistemi onun Şərqdə və dünyada ən görkəmli alim, nəzəriyyəçi və musiqişünas olduğunu isbat edən faktlardan biridir. Dahi Üzeyir Hacıbəyov də Səfiyyəddin Urməvinin bənzərsiz istedad sahibi olduğunu diqqətə çatdırmışdır. Üzeyir bəyin təbirincə desək, Yaxın Şərq xalqlarının nəzəri və əməli inkişafı tarixində başlıca yeri dünyada məşhur olan iki nəfər: Azərbaycan alimi, nəzəriyyəçisi və musiqişünasları kimi tanınmış Səfiyyəddin-Əbdülmömin ibn Yusif-əl Urməvi (XIII əsr) və Əbdülqadir Marağayi tutur.

Əbdülqadir Marağayi də Urməvi kimi Azərbaycan xalqına başucalığı gətirən mütəfəkkirlərimizdən biridir. Əbdülqadir Marağayi Cənubi Azərbaycanın ucqarında yerləşən, ən qədim Azərbaycan elmi və mədəniyyətinin ecazkar mərkəzlərindən biri olan Marağa şəhərində anadan olmuşdur.

Haşiyə. Marağa Azərbaycanın ən qədim mədəniyyət mərkəzlərindən biri olmuşdur. Hazırda İranda yerləşən Cənubi Azərbaycanın şərq hissəsində yerləşir. Vaxtilə quru meyvə, üzümçülük və digər bağ-bostan məhsulları ilə bütün Şərqdə məşhur şəhər olmuşdur. Bir sıra mənbələrdə Urmiya gölünü də Marağa adlandırırlar. Araşdırılan ədəbiyyatlarda, ən qədim mənbələrdə Fraata, Praaspa, Fraaspa, Əfrahrud kimi də işlədilir. “Əfrah” sözü burada füsunkar, cəzbedici, istirahət üçün münasib, kef üçün bənzərsiz mənalarnı verir, “rud” su hövzəsi, çay, göl, pak yer mənasını verir. Bir sıra mənbələrdə “Marağa” sözü məhz gözəl, əsrarəngiz məkan kimi şərh olunur. Doğrudan da, Marağanın düzləri, çəmənlikləri, su hövzələri valehedici estetik görkəmə malik olduğu üçün həmişə cənnətməkan kimi də təqdim olunmuşdur. Vaxtilə Marağanın düzlərində, çəmənliklərində əla növ cins atları bəsləmiş və yetişdirmişlər. Hətta ərəb mənbələrində mərəgə, otlaq, at qoruğu, at bəslənilən məkan kimi də şərh olunur. İstər Atropatena, istər Parfiya, istərsə də Sasanilər dövründə Marağa əlverişli təbii şəraiti olduğu üçün, ən sərfəli ticarət yolunun üstündə yerləşdiyi üçün daim diqqət mərkəzində olmuşdur. Məhz ona görə də Xilafət dövründə Azərbaycanın paytaxtı Ərdəbildən Marağaya köçürülmüşdür. 1148-ci ildə memar Bəkir Məhəmməd tərəfindən tikilən “Qırmızı günbəz” adlı memarlıq abidəsi dövrünün ən möhtəşəm sənət əsərlərindən hesab olunur. Dövrünün ən böyük elmi-

tədqiqat mərkəzlərindən sayılan və yer üzündə ilk nəhəng rəsədxana hesab olunan, Şərqi və bütün dünyanın bənzərsiz alim hesab etdiyi Nəsirəddin Tusinin rəhbərliyi ilə tikilən bu bina Marağa Astronomiya Rəsədxanası (MAR) adı altında astronomiya elminin əsasını qoydu. MAR-ın kitabxanasında yarım milyona yaxın kitab olmuşdur. Burada N.Tusinin rəhbərliyi ilə 72 millətin 100-dən artıq nümayəndəsi çalışmışdır. XVIII əsrin ortalarında Marağa xanlığı yaranmışdır. Səfəvilər dövründə isə Marağanı Cavanşir nəslindən (Qasım bəy Zakir həmin nəsiləndir) olan Mirğa sultan idarə etmişdir.

Azərbaycan muğamı Əl-Fərabi, Nizami Gəncəvi, Səfiyyəddin Urməvi yaradıcılığında elə möhtəşəm zirvəyə ucalmışdır ki, bütün dünya xalqları bu zirvəni fəth edənlərə həsəd aparmışlar. Beləliklə, Azərbaycan muğamı XVI əsrə doğru özünün ən mükəmməl dəstgah şəkilləri ilə sürətlə irəliləmişdir.

Üzeyir bəy Hacıbəyli Urməvinin, Əbdülqadir Marağayinin, Mir Möhsün Nəvvabın muğam yaradıcılığı sahəsindəki xidmətlərinə böyük qiymət verərək yazırdı: “Azərbaycanın XIX əsr musiqişünas alimi Mir Möhsün Nəvvab, Hacı Seyid Əhməd oğlu Qarabaği (Şuşa) özünün “Vizihul-Ərqam” (Musiqi istilahlarının şərh) adlı kitabında yuxarıda göstərilən alimlərin əsərlərinə istinad edərək (Urməvi və Marağayi nəzərdə tutulur) Yaxın Şərq xalqlarının musiqisindən bəhs edir. Bir qisim Avropa dillərinə tərcümə edilmiş bu əsərdən görünür ki, Yaxın Şərq

xalqlarının musiqi mədəniyyəti XIV əsrə doğru özünün yüksək səviyyəsinə və on ikisütunlu, altıbürlü “bina” (dəstgah) şəklində ictimai ucalmış və onun zirvəsindən dünyanın bütün dörd tərəfi Əndəlisdən Çinə və Orta Afrikadan Qafqaza qədər geniş bir mənzərə görünmüşdür. Bu “musiqi mədəniyyəti sarayının” tikilişində qədim yunan musiqi nəzəriyyəsini yaxşı bilən və hərtərəfli bilik sahibi olan Əbu Nəsr Fərabî, Avropada Avitsenna adı ilə məşhur olan alim, mütəfəkkir Əbu Əli Sina, Əlkində və başqaları iştirak etmişlər” (19, səh. 18).

Mir Möhsün Nəvvab adı çəkilən əsərində muğamları təsnif etmiş və onların şöbə və guşələri haqqında geniş məlumat vermişdir. Nəvvab Azərbaycan muğamlarının 82 adda şöbə və guşələrdən ibarət olmasını bu əsərdə bəyan etmişdir. Mir Möhsün Nəvvab Azərbaycan muğamlarını və onların şöbələrini, guşələrini aşağıdakı ardıcılıqla sadalayır: 1. Rast. 2. Pəncgah. 3. Vilayəti. 4. Mənsuriyyə. 5. Novruz. 6. Xarə. 7. Raki-hindi. 8. İraq. 9. Azərbaycan. 10. Hicaz. 11. Mavərnəhr. 12. Novruzi-ərəb. 13. Novruzi-Əcəm. 14. İsfahani. 15. Fəli. 16. Bayatı-Şiraz. 17. Əbül-cəp. 18. Hacıyuni. 19. Sarənc. 20. Şüştər. 21. Məsnəviyi-sahil. 22. Məsnəviyi-xəfif. 23. Çapani. 24. Şur. 25. Şahnaz. 26. Aşiran. 27. Zəngi-şütor. 28. Zəmin-xarə. 29. Kərküki. 30. Simayi-şəms. 31. Bayatı-türk. 32. Bayatı-kürd. 33. Bayatı-Qacar. 34. Balı-kəbutər. 35. Asirani-dilkeş. 36. Cahargah. 37. Segah. 38. Dügah. 39. Zabul. 40. Hindi.

41. Suzi-sözügüdaz. 42. Hisar. 43. Muxalif. 44. Məğlub. 45. Lori. 46. Rəhab. 47. Hümayun. 48. Tərkib. 49. Üzzal. 50. Bağdadi. 51. Əfşari. 52. Nəva. 53. Nişapur. 54. Dəramədi-Şahnaz. 55. Busəlik. 56. Hüseyini. 57. Heratı. 58. Kabulu. 59. Səlmək. 60. Xarəzm. 61. Uşşaq. 62. Mayə. 63. Leyli-Məcnun. 64. Naleyi-Zənburi. 65. Bayatı-Əcəm. 66. Bayatı. 67. Dəsti. 68. İbrahim. 69. Şah Xətayi. 70. Zəngulə. 71. Zənguleyi-meşərədif. 72. Feyruz. 73. Neyruz. 74. Məsihi. 75. Osmani. 76. Dağıstani. 77. Şikəsteyi-Şirvan. 78. Qarabağı. 79. Kərəmi. 80. Koroğlu. 81. Sədayi-güdaz. 82. Səbz-dər-səbz.

Göründüyü kimi, Mir Möhsün Nəvvab “Vizihul-Ərqam” adlı traktatında dəstgahlara məxsus olan ən əsas şöbələri, guşələri təsnif etmişdir. Bu təsnifatdan açıq-aydın görmək olur ki, Mir Möhsün Nəvvab Azərbaycan muğamlarını ərəb-fars təsiri altından uzaqlaşdırmağa ciddi cəhd göstərmişdir. M.M. Nəvvabın “Divani əşari-türk” və “Divani-əşari-fars” əsərlərində də belə münasibəti görmək olar. M.M. Nəvvab ərəb, fars, türk, rus dillərini mükəmməl bildiyi üçün hər bir xalqın özünəməxsus milli dəyərlərinə çox ciddi və çox obyektiv münasibət bəsləməyə üstünlük vermişdir. “Vizihul-Ərqam” əsərində isə türkçülüyə, azərbaycançılığa meyli daha qabarıq şəkildə görmək olar. M.M. Nəvvab bu traktatda sadaladığı, şərh etdiyi muğam adlarının, şöbə və guşə istilahlarının böyük əksəriyyətinin Azərbaycan xalqına mənsub olması ideyasını

qabarmaqla bir daha sübut etmişdir ki, muğam dəstgahları məhz Azərbaycan xalqına məxsusdur. Bu fikri Bakıda keçirilən Beynəlxalq Muğam festivalında da açıq-aşkar görmək mümkün idi. Bakıda çıxış edən fars, ərəb, türk, özbək, tacik, türkmən, uygur sənətkarları, habelə Çindən, Türküstandan, Hindistandan, Afrikadan, Avropadan gələn muğam ifaçılarının muğama münasibətindən və onların ifaçılıq maneralarının Azərbaycan muğam ifaçılarının sənətkarlıq xüsusiyyətlərinin müqayisəsindən sezmək heç də çətin deyildi. Əslində, əgər Mir Möhsün Nəvvabın muğam istilahlarının şərhinə həsr etdiyi traktatda Azərbaycan muğam dəstgahlarının mahiyyəti, etimoloji mənası, estetik dəyəri, lad xüsusiyyəti, tərbiyəvi əhəmiyyəti, türkçülük ənənələrinə uyğunluğu, Azərbaycançılıq meylinin dinamikası öz geniş izahını tapıbsa, Üzeyir Hacıbəyovun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı əsərində muğamların tarixiliyi, milliliyi aydınlaşdırıldıqdan sonra Azərbaycan muğamının lad-səs sistemi Azərbaycan ladlarında musiqi bəstələnməsinin spesifik xüsusiyyətləri, onların qaydaları açıqlanır. Bu əsərdə “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Cahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Rahab”, “Hümayun” kimi muğamlarımızın yaranmasının, struktur quruluşunun, ritmik xüsusiyyətlərinin həm milli-kolorit baxımından, həm də sənətsüənəslilik kontekstindən izah olunması Azərbaycan

muğamlarının Şərqi xalqlarına məxsus muğamlar içərisində ən zəngin əsər olduğunu sübut edir.

Məmmədsaleh İsmayılovun bu sahədəki tədqiqatlarını da təqdirəlayiq hesab etmək olar.

Məmmədsaleh İsmayılov özünün “Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər” (Bakı, Elm, 1984) adlı kitabında muğamların istinad-dayaq pərdələrini bütün muğamlar üzrə not sistemləri səviyyəsində sahmana salmış və muğamların dayaq pərdələrinin alterasiya işarələrini müəyyənləşdirmişdir (səbz-dər-səbz).

Mötərizədə yazılan “səbz”, “dər”, “səbz” sözlərindən əmələ gələn leksik vahid qədim muğam adlarından biridir. Qeyd etdiyimiz kimi, Nizami Gəncəvi “Səbz dər-səbz” muğamını (səbz yaşıl deməkdir) son dərəcə füsunkar gözəllik mənasında işlədir.

Cağatay muğamlarında “Keş” və “Şəhri-səbz” muğam şöbə və guşələri də (keş yaşıllıq, şəhri səbz isə yaşıl şəhər deməkdir) vardır ki, bu istilahlər də son dərəcə füsunkar və gözəllik mənasını verir.

Elxan Babayev “Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritm intonasiya problemləri” (Bakı, Ergün, 1996) adlı kitabında əruz vəzninin bəhrləri, onların muğam və xalq musiqisinin ritmikasına təsiri problemini yaxşı tədqiq etmişdir. O, muğamların məzmununa uyğun qəzəllərin seçilməsi məsələsinə münasibət bildirmiş, poetik mətnin formalaşdırıcı rolunu aydınlaşdırmışdır. Elxan Babayev muğam

şöbələri üçün seçilmiş qəzəllərin əruz metrikasının, melodiyların, xüsusilə təsniflərin metroritminə təsirini də aydınlaşdırmışdır. Muğam melodiyaşının ritmikasını araşdırən Elxan Babayev şöbə-guşələrin, habelə zərb muğamların, aşiq musiqişinin (muğamsayağıların) da ritmik xüsusiyyətlərini müəyyənleşdirmişdir.

Rafiq İmraninin “Muğam tarixi” (I cild, Bakı, Elm, 1998) adlı kitabı bu baxımdan çox dəyərli və fundamental tədqiqat əsəri hesab olunmalıdır. Tədqiqat əsərində muğamların yaranması, intişar tapması, inkişaf etməsi, inkişaf edərək təkmilləşdirilməsi sənətsünaslıq baxımından layiqli bir şəkildə təhlil edilmişdir.

Vidadi Xəlilovun, Nazim Kazımovun, Qəsirə Məmmədovanın tədqiqatlarında muğama pedaqoji kontekstdən yanaşılmasını da təqdirəlayiq hesab etmək lazımdır. Xüsusilə professor Vidadi Xəlilovun lap kiçik yaşlarından etibarən uşaqlara muğam öyrədilməsi ilə bağlı elmi-pedaqoji əsaslara söykənən tövsiyələr verməsi, faydalı elmi-pedaqoji müddəalarla çıxış etməsini xüsusi təqdirəlayiq hesab etmək lazımdır. Bütün bunlarla yanaşı demək olar ki, qarmon ifaçılığında muğam öyrənməyin nəzəri əsaslarının da sistemə salınmasına zəruri ehtiyac vardır.

“Rast” muğamının qarmonda ifası

Qarmon ifaçılığında “Rast” muğamını öyrənmək üçün muğamı öyrədən sənətkar ilkin olaraq aşağıdakı tövsiyələri verməlidir:

- “Rast” muğamının tarixi haqqında qısa məlumat vermək;

- “Rast”ın ana kökü olan sol major haqqında məlumat;

- “Rast” muğamının dəraməd, rəng və diringələrini ardıcılıqla öyrətmək;

- “Rast” muğamının şərbə və guşələrinin instrumental ifa tərzini ardıcılıqla aydınlaşdırmaq.

Əvvəlcə “Rast” muğamının tarixi barədə aşağıdakı məlumatları vermək məsləhətdir:

Azərbaycan xalqının ən qədim muğamlarından biri də “Rast” muğamıdır. “Rast”ın etimoloji mənə çalarları barədə fikir yürüdənlərin demək olar ki, böyük əksəriyyəti bu sözün ərəb və ya fars mənşəli olduğunu sübut etməyə cəhd göstərmişdir. Əslində, bu sözün heç bir dildə heç bir mənə çalarlarını axtarmağa ehtiyac yoxdur. Çünki “Rast” sözü ən qədim Azərbaycan sözü olmaqla, öz forma və mənasını qorumağı bacaran, assimilyasiyaya uğramayan, arxaikləşməyən və bütün zamanlar üçün ümumişlək söz olaraq qalmış bir sözümdür.

Əgər muğamlarımızın yaranışı eramızdan əvvəlki tarixə aid edilirsə, deməli, “Rast” sözünü də eramızdan əvvəl mövcud olmuş və zamanımıza qədər

gəlib çatmış sözlər sırasına daxil etmək daha düzgün olardı.

Azərbaycan xalqı tarixən öz hiss və duyğularını özünün yaratdığı bədii yaradıcılıq nümunələri ilə ifadə etmişdir.

Bu nümunələrdən biri də muğamdır. Qeyd etdiyimiz kimi, Azərbaycan xalqı iki məqamda nəğməyə, poeziyaya üz tutur: biri qəmli, digəri isə şad-xürrəm, yəni sevincli məqamda. Başqa sözlə desək, qəmli günləri üçün yaratdığı poetik nümunələri ilə kədərini soyutmuş, muğam üstə ağı, oxşama, mərsiyə ilə ürəyini boşaldaraq ovunmuş, sevincli, şad günləri üçün toy-büsat quraraq muğam üstə xoşməramlı, nikbin poetik nümunələrlə şadlanmışdır. Deməli, həm qəmli-qüssəli, həm də sevincli-şad məqamlarda ən aparıcı bədii yaradıcılıq nümunəsi bu xalqı ovutduğu və fərəhləndirdiyi üçün onun adını məqam qoymuşdur. Sonradan muqam, məqamat, muğam, muğamat şəklinə düşən bu bədii nümunəyə xalqımız iki məqamda rast gəldiyi üçün ilk rast gəldiyi və ilk dəfə yaratdığı muğamı da rast adlandırmışdır. Əslində, “Rast” gəlmək, qovuşmaq, tuş gəlmək, qarşılaşmaq sözləri hal-hərəkət bildirən feil olmaqla digər nitq hissələrinin köməyi ilə daha zəngin mənə çalarları qazanır. Elə isə bu sözlərə sual verək: nəyə rast düşmək? nəyə qovuşmaq? nəyə tuş gəlmək? nə ilə qarşılaşmaq? Doğru halətə, düzgün yola, həzin nəğməyə, düzgün ahəngə rast gəlmək insanı saflaşdırır, yüngülləşdirir. Deməli, “Rast”

sözünü doğru, düzgün, aydın, həzin mənə çalarları şəklində izah edənləri də məzəmmət etmək düzgün sayılmaz.

Qədim rəvayətlərimizdə, dastan və nağıllarımızda adamlara yaxşılıq edən, yardım göstərən, pay verən qəhrəmanların rastına həmişə yaxşılıq çıxır. Belə bədii yaradıcılıq nümunələrindəki yaxşı əməl sahibləri kimi təsvir olunan surətlər həmişə yaxşılıqla rastlaşırlar. Ən yaxşı məqamda yaxşı halətə rast gəlməyin yaxşı hal kimi qiymətləndirilməsinin məntiqi mənə kəsb etməsinə də biganə qalmaq olmaz. İlk rast gəlinən məqam, ilk ana məqam, ana muğam kimi qiymətləndirilir. Doğrudan da, “Rast” muğamı ona görə muğamların anası hesab olunur ki, bütün muğamlar ondan törəmişdir. Ən qədim tarixə malik olan “Rast” muğamı Azərbaycanın bir çox regionlarında müxtəlif formada ifa olunmuşdur. Əsasən, mərkəz şəhərlərdə yaşayan səriştəli, ustad muğam ifaçıları “Rast” oxuyarkən bir çox hallarda novatorluq etməklə “Rast”ın forma və strukturunda müəyyən dəyişikliklərin edilməsinə səbəb olmuşlar. Məhz bu səbəbdən Azərbaycanın müxtəlif regionlarında yerləşən mərkəz şəhərlərdə “Rast” ifaçılığında müxtəlif fərqlər özünü göstərməyə başlamışdır. Tarixi mənbələrdə “Rast”ın Təbriz, Ərdəbil, Maku, Bakı, Şirvan, Muğan, Zəngibasar, İrəvan, Vedibasar, Gəncəbasar, Qarabağ, Şəki variantlarının olması barədə məlumatlara rast gəlirik. “Rast”ın şöbə və guşələrinin sayı barədə konkret

olaraq söz demək, fikir yürütmək çox çətindir. Birincisi ona görə ki, ayrı-ayrı regionlarda “Rast” muğamı müxtəlif forma və strukturdan ibarət ifa olunmuşdur. İkincisi, regionlarda “Rast” muğamını ifa edənlərin özləri bu muğamı öz ifa tərzlərinin, öz yaradıcı imkanlarının səviyyəsinə uyğun ifa etmiş və öz təxəyyül tərzlərinə uyğun olaraq yeniliklərlə təqdim etmişlər. “Rast” muğamına yeni guşə, yeni nəfəs gətirən xanəndələr onları çox vaxt öz təxəyyüllərinin məhsulu kimi təqdim edirdilər.

Yazılı mənbələrdə lap yaxın zamanların tarixi kimi təqdim olunan XIX-XX əsrlərin muğam arenalarında “Rast” muğamının ən azı 8-10, bəzən bir qədər artıq-16-18, bəzən daha artıq-19-22, hətta 30 şöbə, guşədən ibarət ifa olunması göstərilir. Muğam tədqiqatçısı Ramiz Zöhrabov XIX əsrdə üç regionda ifa olunan “Rast” muğamının variantlarını təsnif edərkən Bakı-Abşeron muğam məclislərində oxunan “Rast”ın 15 (Mayeyi-rast, Novruzi-Rəvəndə, Rast, Üşşaq, Hüseyni, Vilayəti, Xocəstə, Xavərən, Əraq, Pəncigah, Rak, Xavərən, Əmiri, Məsihi, Rasta-ayaq), Şuşa-Qarabağ məclislərində oxunan “Rast”ın 18 (Rast, Pəncgah, Vilayəti, Mənsuriyyə, Zəmin-Xarə, Rak-Hindi, Azərbaycan, Əraq, Bayatı-Türk, Bayat-Qacar, Mavərənnəhr, Balu-kəbutər, Şahnaz, Əşiran, Zəngi-şötor, Kərküki, Rasta-ayaq), Şamaxı-Şirvan məclislərində oxunan “Rast”ın isə 21 şöbə və guşədən (Rast, Uşşaq, Mücrü, Hüseyni, Vilayəti, Siyahi-ləşkər, Məsihi, Dəhri, Xocəstə, Şikəsteyi-fars, Rak-Hindi,

Rak-Xosrovani, Şaqinamə, Əraq, Təsnif-Qərai, Məsnəvi, Zəngi-şötor, Nəğmeyi-Hindi, Mənəvi, Kabuli) ibarət olmasını göstərir. R. Zöhrabov “Rast” muğamının XX əsr variantını təsnif edərkən isə Ü.Hacıbəyovun imzası ilə təsdiq olunmuş proqrama əsasən ifa olunan “Rast”ın (Rast, Üşşaq, Hüseyni, Vilayəti, Məsihi, Dəhri, Xocəstə, Xavərən, İraq, Pəncgah, Raki-Xorasani, Qərai, Rasta-ayaq), görkəmli tarzən Əhməd Bakıxanovun müəllifi və redaktoru olduğu proqrama uyğun ifa olunan “Rast”ın (Bərdəşt, Mayə, Üşşaq, Hüseyni, Vilayəti, Şikəsteyi-fars, İraq, Pəncgah, Qərayi, Rasta ayaq) və hazırda ifa olunan “Rast” (Bərdəşt, Mayeyi-rast, Üşşaq, Hüseyni, Vilayəti, Şikəsteyi-fars, Əraq, Pəncgah, Rak, Qərai, Rasta ayaq) kimi şöbə və güşələrini göstərmişlər. Təsnif olunan variantların biri-birindən kəskin surətdə fərqlənməsi deməyə əsas verir ki, “Rast” muğamı min illər və əsrlər boyu müxtəlif dəyişikliklərə məruz qalmışdır. Bu dəyişikliklər isə, əsasən, toy məclislərində muğamsevərlərin, muğam pərəstişkarlarının, muğam fanatlarının muğam ifaçılarına qarşı son dərəcə tələbkarlıq göstərmələri səbəbindən baş vermişdir.

Məlum olduğu kimi, əvvəlki yüzilliklərdə toylar muğamların inkişafı üçün əsl məktəb olmuşdur. 3, 7, hətta 40 günlük toylarda bütün muğam dəstgahlarını oxuyan ustad sənətkarlar sanki öz xalqı qarşısında imtahan verirmişlər. Uzağa getməyə, lap yaxın zamanlara aid olan bir arxiv faktına diqqət edək.

1913-cü ildə məşhur Bakı neft milyonçusu Şəmsi Əsədullayev qızı üçün 40 günlük toy etmişdir. Murtuza Muxtarovun ailəsinə məxsus olan toy evində (indiki Filarmoniyada) 40 gün davam edən toyda, təxminən, 40 min adam iştirak edib. Hər gün min adam üçün çalıb-oxuyan sazandələr dəstəsi, əsasən, muğam dəstgahları ifa etmişlər.

50-60 və 70-80-ci illər toylarının bəzi regionlar üçün xarakterik cəhətlərindən biri də toyların muğam ifaçıları tərəfindən aparılmasından ibarət olmasıdır. Hətta Bakı, Şirvan, Qarabağ, Muğan, Mil regionlarında toyları, əsasən, iki dəstə (xanəndə, tar-kamança və instrumental dəstə, yəni qarmon, klarnet və nağara) aparmışdır. Hətta Bakı kəndlərində, Qarabağ toylarında, Şirvanın Göylər kəndində muğam dəstgahının hər hansı bir şöbə və guşəsini səhv oxuyan müğənni və ya bilərəkdən oxumayan sənətkar məzəmmət olunurdu. Qarmon ifaçılığında “Rast” aşağıdakı ardıcılıqla ifa olunur.

1. Bərdaşt. “Rast”ın “Bərdaşt”ı, adətən, “Rak” ilə çalınır. Bəzən “Raki” deyilən bu muğam avazatının “Raki-Hindi”, “Raki-Əcəm”, “Raki-Xorasani”, “Raki-Xosrovani” kimi forma-növləri olmuşdur.

2. Maye-rast.

3. Üşşaq (aşıqlər mənasını verir, guşədir).

4. Hüseyni (guşədir, Ə. Marağininin bir əsərində adı çəkilir).

5. Vilayəti (şöbədir, adından məlum olduğu kimi vilayətlərdə oxunduğu üçün belə adlandırılıb. Bu,

birinci ehtimaldır. “Vilayəti” sözü ilə bağlı ikinci ehtimal da mövcuddur. Bəzən “Dilkeş”lə birgə oxunur.

6. Xocəstə (“Xocəstə”yə “Şikəsteyi-fars” da deyirlər).

7. Əraq (Bir çox hallarda “İraq” kimi də təqdim olunur).

8. Pəncgah (Beşinci şöbə kimi nəzərdə tutulur).

9. Rak (Rak haqqında yuxarıda məlumat verilib).

10 Qərai və Rasta-ayaq.

“Bərdaşt” sözü insanın bələkdən sonrakı oturuşu mənasında başa düşülür, yəni muğamın ilkin mərhələsi. “Bərdaşt” sözü bardaş kimi də deyilir. El arasında bardaş qurub oturmaq fikri də bu sözdən bəhrələnmişdir. “Bərdaşt” şöbəsini çalib-oxumazdan qabaq rəng, dərəməd və ya müqəddimə ifa olunur. Rəng, müqəddimə sözlərinin şərhə heç bir ehtiyacı olmadığı üçün yalnız “dərəməd” sözünün etimologiyasını aydınlaşdıraraq. “Dərəməd” sözü iki hissədən ibarətdir: “dər” və “aməd”. Dər sözü qapı, aməd isə gəlmək, girmək, daxil olmaq mənasında başa düşülür. “Dərəməd” ümumi mənada “giriş qapısı” anlamında nəzərdə tutulur. Yəni muğamın ilkin, birinci giriş melodiyası. Dərəməd, müqəddimə və ya rəng çalınandan sonra “Bərdaşt” ifa olunur. “Bərdaşt” qeyd etdiyimiz kimi, “Rak” və ya “Raki”də deyilir. “Raki” tamamlanan kimi “Maye-rast” başlayır. “Maye-Rast” muğamın ən iri şöbəsidir. Çünki bu şöbənin “Maye”, “Üşşaq”, “Hüseyni” kimi

bölmələri (guşələri) vardır. “Maye” hər bir muğamın ana kökü, dayaq nöqtəsi, bel sütunu hesab olunur.

Qarmonda “Maye”nin ifası zamanı çalışmaq lazımdır ki, “Üşşaq” və “Hüseyni” ayrı-ayrılıqda təqdim olunsun. “Üşşaq” guşəsi hökmən gözə dəyməlidir.

“Rast”ın “Hüseyni” guşəsi həcmcə kiçik olmasına baxmayaraq, çox gözəl səslənir. “Hüseyn” sözünün etimoloji mənası da elə gözəl, qəşəng deməkdir. “Hüs” və “eyn” söz birləşməsindən yaranmışdır.

Görkəmli Azərbaycan şairi, musiqişünas, mütəfəkkir Seyid Əbdülqadir Marağayi özünün “Sinövbət” adlı əsərində “Rast”ın bu şöbəsinin adını çəkir və etimoloji mənasını izah edir. Göstərir ki, “Hüseyni” XIV əsrdə yaşamış Cəlairi hökmdarı Şeyx Üveysin (1356-1374) oğlu Hüseynin şərəfinə belə adlandırılıb. Atası Şeyx Həsənin ölümündən sonra Bağdadda hakimiyyətə keçən Şeyx Üveys sarayda muğam məclisləri düzəltmiş, muğamsevər bir insan olmuşdur. 1357-1358-ci illərdə Şeyx Üveys Qızıl Ordanın Azərbaycandakı əmiri Əxicuqu məğlubiyyətə uğradandan sonra Təbrizdə şadyanalıq düzəldir və ora çoxlu muğam ifaçıları dəvət edir. Bax məhz belə məclislərin birində “Hüseyni” muğam şöbəsi (sonradan guşə) yaranmışdır. Azərbaycanlı tarixçi Əbu Bəkir Əl-Qütbi Əl-Əhərinin “Tarixi-Şeyx Üveys” kitabında bu barədə informasiyalara rast gəlmək olur.

“**Vilayəti**” sözünün ikinci mənası daha geniş

çalarlara malikdir. “Vilayəti” sözünün kökündəki “Vilayət” sözünün klassik ədəbiyyatda həm də “vəli” sözündən yaranması ehtimal olunur. “Vəli” sözünün cəmi isə “övliya” sözüdür. Mənası kamil insan deməkdir. “Vəli” sözü ilə eyni kökdən olan “vilayət” sözü həm də vəlinin tutduğu məqama deyilir. Bu məqam isə nübüvvət (peyğəmbərlik) məqamından sonra gəlir. Sufi və hürufilərə görə, nübüvvət dövrü Məhəmməd peyğəmbərin dövrü, vilayət dövrü isə imam Əlinin dövrü hesab olunur (45, səh. 351). Buradan belə ehtimal etmək olar ki, birinci muğamın ikinci şöbəsi kimi daha etibarlı, çox dəyərli bir şöbə qiymətləndirilmişdir. Hətta şöbənin adı rəmzi, simvolik ad kimi müqəddəsləşdirilmişdir.

Qeyd etdiyimiz kimi, son zamanlar “Vilayəti”dən sonra “Dilkeş” və “Kürdü” şöbələri də ifa olunur. “Dilkeş” sözünün etimoloji məna çaları dilişirindir. İki hissədən ibarət olunan, “dilişirin” mənasını verən bu sözün ikinci tərəfindəki “keş” sözü barədə ötəri söhbət açsaq da, gələcək söhbətlərimizdə bu tipli sözlərin daha geniş təhlilini vəməyi planlaşdırmışıq. “Keş” sözü qədim türk sözü olub. (məkan və əlamət bildirən söz), gözəl görünən (yaşılığa bürünən, gözəl görünən sahə), estetik cəhətdən adamı valeh edən mənalarda başa düşülən söz köküdür.

Еля бу заман дащи шаиримиз Сямьд Вурьунун 1942-си илдя Бакыда кечирилян “Муьам вя халг мащныларынын, ифачылыг сянятинин инкишаф етдирилмяси проблеми”ня щяср

олунмуш мцшавирядя суюлядийи ашаъыдакы
фикирляр уаdımıza дцщг: “Мян етираф едирям
ки, бизим муъамларда бядбинлик йохдур. Ня цццн
мян “Раст”а гулаг асанда аълайырам? Мян щеч
бядбин олмамышам. Яэяр адамлар бядбин
олсайдылар, онда эярэк щамысы рущдан
дцщяйди, эедиб гайаларда йашайарды. ... “Раст”
чалынанда онун еля язямятли йери вар ки, еля
бил ки гаршымдан карван кечир, щяйаты, тябияти
щисс едирям” (25, сящ. 67).

“Dilkeş”in şirin-şekər ahəngi “Kürdü” ilə əvəz olunur. Dinləyici daha cəld, çevik melodik ahəng eşidir.

“Кцрдц” сюзц кцрд сюзцндяндир. Сюзцн кюкцндяки “кцр” сюзц зиряк, надинс, дясял, шулуг, мясрасына сыьмайан (Кцр чайынын етимолоји мянасы да бу гябилдяндир) мянасыны верир. Вээн “Kürdü”nü ifa edən qarmonçalanın зиряклик, сядdlik, чевиклик elementləri özünü büruzə verir. Bu zaman dinləyicinin nəzərində Kür çayının daşması canlanır. Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, istər “Vilayəti”, istərsə də “Kürdü” şöbələrini qarmonçalanlar həm bəmdən, həm də zildən çalırlar. Zildən çalanlara müvafiq olaraq “Şəddi-Vilayəti” və “Şəddi-Kürdü” deyilir. “Vilayəti”, “Dilkeş”, “Kürdü”dən sonra “Rasta” ayaq verilir. Ayağı elə vermək lazımdır ki, dinləyici “Rast”ın davamını həsrətlə gözləməyə can atsın. Həm

də ayağın improvizasiyasını elə eləmək lazımdır ki, bu “Xocəstə”yə zəmin yaratmış olsun. Beləliklə, növbəti şöbə “Xocəstə” gəlir. “Xocəstə” şöbəsi “Segah” ladında olduğu üçün daha zərif, daha lirik, daha cazibəli səslənir. “Xocəstə” nə qədər lirik, zərif ifa olunsa da, onun ayağını bir qədər əzəmətli çalmaq lazım gəlir. Çünki sonda “Əraq” şöbəsinə keçmək zərurəti yaranır.

Щяля ХЫЫЫ ясрдя Низами Эянсяви «Хямся»дя «Раст»ы биринси муьам щесаb едир вя Хосровун шяряфиня тяшкил едилмиш мусиги мяслисиндя мцьянни Никиса илк муьам кими «Раст»I охуйур.

ХЫЫЫ ясрдя йашамыш бюйцк мцтяфяккиримиз Урмяви дя «Раст»ы биринси муьам адландырыр. Щямин бу биринсі ана муьамымызын тяркиби чох зянэин олмуш, Азярбайсанын айры-айры бюлэяляриндя бу зянэинлийин охшар, фяргли сящятляри дя олмушдур. Сяфийуяддин Урмяви (ХЫЫЫ яср) «Раст»ын 33 шюбя вя эушядян ибарят олдуьуну эюстярир. Низами, Сəfiyyəddin Урмяви, Ябдцлгадир Марабауі, Цзейир Щасыбяйов, Яфрасийаб Бядялбяйли, Ящмяд Бакыханов, Рамиз Зющрабов, Камил Ящмядовла баьлы олан мянбяляря истинад етсак демялийик ки, «Раст» дястэащында щям «Шикястейи-фарс», щям дя «Хосястя» вардыр. “Шикястейи-фарс” сюзц муьамларымызын сырасына ерамызын ЫЫ-ВЫЫ

ясрляриндя дахил олмушдур. Мялум олдуу кими,
 Сасаниляр (Иран щюкмдарлары Януширяван,
 Кейляр, Аббас вя с.) Азярбайсаны 500 ил ясарятдя
 сахламыш вя Азярбайсан дили, елми,
 мядяниййати, инсясянати, ейни заманда,
 муьамлары, бир нюв, фарслашдырылмышдыр.
 «Шикястейи-фарс» да щямин дюврлярдя «Раст»
 дястэщынын тяркибиня дахил олмушдур. “Фарс
 шикястяси” мянасыні верян бу сюзцн муьам
 аилясиня дахил олмасы тясадцфі дейил. Чцнки бу
 сюзя гядяр муьам аилясиндя «Кясмя-шикястя»,
 «Ширван-шикястяси», «Гарабаь шикястяси» щям
 ад кими, щям дя шюбьа вя эушя кими бу аиляйя
 мянсуб иди. «Шикястейи-фарс»а гядяр «Раст»
 дястэщында “Хосястянин” олмасы ещтималы да
 истисна дейил. “Хосястя” сюзцнцн лцьяти мянасы
 тцрк мяншяли сюз олан “хоса” сюзцндяндир. Тцрк
 етимолоэийасында “хос” хошбяхт адама,
 инсанлара хошбяхтлик диляйян вя бяхш едян,
 мцдрцк адама вя йа аьыллы вя зянэин
 дцнйэюрцщя мяхсус олан адама, мцяллия,
 алимя, устада да дейярляр. Мащмуд Кашьаринин
 (ХЫ яср) «Дивани-лцьят-it тцрк» китабында бу сюз
 вар. Эцман етмяк олар ки, «Хосястя»нин
 мелодийасы инсанларда шад, хцррям вя
 хошбяхтлик щисс вя дуйьулары ашыладыьы цццн
 «Хосястя»дя охунан сюзляр дя бу qəbıldən хидмят

етмялидир. “Раст” сюзцнцн лцьяти мянасындакы дцзлцк, доьручулуг, сядят вя хошбяхтлик кими мяна чаларлары да демая ясас верир ки, «Раст»ын бцтцн шюбя вя эушыляринин мяна чаларларыпн биринси мяна чаларлары иля щямашцнэ сяслянмяси мянтигя уйьундур. Мясялян, “ушшаг” сюзц яээр ашиглярин, мяшугларын шябі-щисран, вцсал-дями мянасыны верирся, мящз она эоря дя «Ушшаг»ын ритмик ойнаг ащянэи иля ашиг вя мяшуг вясф олунмалыдыр. Дейилянлярдян беля гянаят эялмяк олар ки, «Шикястейи-фарс»дан яввял «Хосястя»нин мювсуд олмасыпн, сонракы дюврлярдя онларын щям мцстягил, щям фяргли, щям дя охшар формада ифа олунмасыны да мягбул саймаг мцмкнся, шюбянин «Хосястя» адландырылмасыны да мягсядяуьун щесаб етмяк олар. Бу бахымдан биз Мяммядбаьыр Баьырзадянин (1950-2005) фикри іля разылашмайа билмярик.

Галды ки, муьамларын тарихи, онларын адларынын йозуму иля баьлы бязи тядгигатчыларын бцтцн фактлары яряб вя фарс фольклору, этнографийасы, мянтиги, яски астролозийасына тяряф дартмасы иля гяти разылашмаг олмаз. Унутмамалыйыг ки, муьамларымыз тякся зювг мянбйи дейил, онлар

щям дя Азырбайсан халгы иля йанашы, бцтцн Шярг халгларынын мцхтялиф истимаи-игтисади формасийасы йоллары, дюврц цццн сясиййяви олан щяйат щадисяляри, биосфери, соьрафийасы, тарихи щадисяляри барядя динляйисидя зянэин тясяввцр йарадыр. Nümunə üçün еля бу эцн тядгим олунан «Раст»ын «Яраг» вя вахтиля «Раст»ын тяркибиндя охунан «Мавяряннящр», «Кабулі» шюбялярини götürək. Билдийимиз кими, муьам ифачыларымыз да, муьам тядгигатчыларымыз да «Яраг»а щям дя «Ираг» дейирляр. Йадда сахламалыйыг ки, муьамларымызын адында ифадя олунан Яраг, Ираг, Шираз (Байаты-Шираз), Исфашан (Байаты-Исфашан), Нишапур, Нящавянд, Гатар, Ясям (Байаты-Ясям), Мавяряннящр, Дяшти вə Щерат (Щейраты) юлкя, мямлякят, вилайят, щящяр, вади адларыдыр вя вахтиля азырбайсанлылар щямин цнванларда йашамыш, ишлямиш, фяалийят эюстярмиш, юз муьамларындан мяняви гида кими бящрялянмишлэг. Низами Эянсяви «Хосров вя Ширин»дя «Раст»ын шюбяляри ичиндя «Ираг»ын, «Сази-Новруз» вя «Кини-Сяйавуш»ун адларыны чякир вя онларын щяр бири мцхтялиф тарихи щадисялярля вящдятдя эюрцнцр. Низамидяки «Сази-Новруз» бу эцн бизя «Новрузи-рявяндя» кими эялиб чатмышдыр. “Новруз” халгымызын ян

гядим, йазын эялиши мцнасибяти іля байрам етдийи Үени ил тягвиминя ишарядирся, “рявяндя” ися ряван ахмаг, ряван эетмяк мянасыны билдирир. Новруза, уяни йени иля саъ-саламат эетмяк, говушмаг кими баша дцшцлцр. Низами «Сазы-Новруз» дейяндя, тяхминян, щямин мяна чаларыны нязардя тутур. Чцнки “саз” сюзцнцн биринси мянасы саз олмаг, саф олмаг (бязи диалектлярдя сапсаълам кими ишлядилир) кими йозулурса, икинси мянасы мусиги алятинин ады кими баша дцшцлцр. Яэяр Яраг гядим азербайжанлыларын йашадыы шыщардирся, Ираг ися Шяргин ян буюцк мямлякятляриндян биридир. Ираг тарихян ики щиссядян ибарят олуб. Онун, буюцк, биринси щиссясиндя ярябляр йашадыы цццн орайа Ираги-Яряб, галан щиссясиндя ясям тцркляри йашадыы (Ясями Нахчывани дя щямин ясям тцркляриндяндир) цццн орайа Ираги-Ясям дейилмишдир. ХЫІ ясрдя йашамыш Азербайсанын ян эюркямли шаирляриндян бири олан Хагани «Ирагын тющвяляри» («Тющфятцл-Ирагеин») адлы ясяриндя щямин ясями тцркляринин щяйатындан, мяишятиндян, мядяниййятиндян дя сющбят ачыр. Бу эцн башыбялалы Ирагда йашайан, эсям тцркляринин (эсями тцркляри) тайфаларындан олан кяркцкляр, яфшарлар, тцркманлар да «Раст»

охуйурлар. Демяли, «Шикястейи-фарс» вя «Хосястя» кими «Яраг» вя «Ираг»ын да Азярбайсан муьам аиясинин мцстягил цзвяляри олмасыны да ештимал етмяк олар.

Йахуд вахтиля «Раст»ын тяркибиндя охунан «Мавяряннящр» шюбясини пўтунə эютцряк. Мавяряннящр Юзбякистанын гядим адыдыр. “Мавяряннящр” (гядим гайнагларда Mavərvāin-nəhr. Вах. М. Kaşğari. Divani-lügət-it türk. В., 2006, səh. 23) сюзцнцн етимолоји мянасы ики дяряа арасында йерляшян мякан демякдир. Доьрудан да, Мавяряннящри бир тяряфдян Аму-Дяряа, бир тяряфдян Сыр-Дяряа ящатя етмишдир. Моволлар империйасы дюврцндя Чинэиз хан Мавяряннящри ишьал етдикдян сонра ораны оьлу Сыьатайа баьышламыш вя Сыьатай няслиндян олан Ямир Теймур (Топал Теймур вя йа Теймуріанэ) Азярбайсаны алмыш вя оьлу Мираншаш Азярбайсанын щюкмдары олмушдур. Бу дюврлярдя Ямир Теймурун щяряфиня онун юлкясинин адыны дашыйан «Мавяряннящр»і Азярбайсан мцьянниляри «Раст»ын тяркибиндя чох эениш щякилдя охумушлар.

Йахуд «Раст»ын «Кабулі» шюбяси дя мцщцм тарихи щадисяляри тясяссцм етдирмяк бахымындан чох мараглыдыр. Кабул индики Яфганыстанын пайтахтыдыр. Орта ясрлярдя

Сяфявиляр Кабулу, Яфганыстаны (йяни Щераты) ишъял етдикдян сонра Сяфяви щюкмдары Шаш Исмайыл орайа юз оьлу Тящмасиби вали тйин етмишдир. Яфганыстанын 30 яйалятиндян биринин ады Кабул, digərinin ады Забул, о биринин ады ися Щератдыр. Щяр цц яйалятин ады муьамларымызда йашайыр. Арашдырмалар эюстярир ки, Шаш Тящмасиб Щератын щакими (валиси) оларкян яйалятляря йцрцщц заманы орду сянэавярлярини сушя эятирян кцс, синс, дцтбяк, наьара, тябил кими зярб алятляринин сяси усалырды. Бу заман ритмик ащэнэин фонунда гошунун орта мювгейиндя йерляшдирилмиш ханяндяляр сэнэавярляри гялябяйя рущландырмаг мягсяди iля зилдян нювбя иля муьам парчалары охуйурлармыш. Эцман олунур ки, щямин муьам парчаларып1, ясясян, «Раст»ын, «Пянсэаш»ын вя «Рак»ын (Раки дя дейилир) цстцндя охумушлар. Щяр йцрцш заманы ханяндяляр щямин муьам парчаларыны мцхтялиф боьазлар, зянэуляляря зянэинляшдирмишляр. Кабул вя Щерат йцрцшцндян сонра гялябяни байрам едяркян ясэярлярин, йавярлярин, яфсярлярин йцрцш заманы охунан муьам парчалары даща чох хошларына эялдийи цццн онларын дяфяляря ифасыны сифариш вермишляр. Беяликля, щямин парчаларын бири

«Кабули» ися, digəri «Щераты» адландырылмышдыр. «Щераты» сонралар ритмик муьам кими формалашараг «Щейрат» ады иля мцстяділләшмишдир. Эюрцндцйц кими, муьамларымыз, дястәашларымыз зювг мянбяйи олдуьу кими, няинки Азярбайсанын тарихи кечмиши иля баьлы ян зянэин вя чох надир информасийаларла сойдашларымызын дцнйәэюрцшцнц формалашдырыр, щятта Шярг халгларынын истимаи-сийаси щяйатында баш верян тарихи щадисялярин цзя чыхарылыб мцгайисяли щякилдя якс едилмясиндя, юйрянилмясиндя мцщцм рол ойнайыр...

Adı çəkilən muğam nümunələri: “Mahur”, “Orta mahur”, “Mahur-Hindi” “Rast” ailəsinə daxildir. “Bayatı-Qacar”, “Zəmin-xarə”, “Azərbaycan”, “Şah Xətayi”, “Bayatı-türk” də “Rast” ladı əsasında nəşvinüma tapdıqları üçün bu ailənin üzvləri hesab olunur.

Dedikərimizə yekun vursaq, “Rast” dinləyicilərdə aşağıdakı hissləri oyadır:

- Xoş əhvali-ruhiyyə yaradan “Rast” bəzən qəmgin duyğulara da hakim kəsilir. Bəzi şöbə və guşələr isə qoçaqlıq, qəhrəmanlıq, igidlik, qələbə əzmi kimi hisslərin üzə çıxmasına səbəb olur.

- “Rast” insanı düşündürür, qüssədən daşındırır, romantik aləmə sövq edir. İnsan bu romantik aləmdə nikbin əhvali-ruhiyyə qazanır.

- “Rast”ın müqəddiməsi, dəramədi, rəngləri,

təsnifləri dinləyiciyə oynaq duyğular bəxş edir. Dinləyici bu oynaq ahənglərin fonunda mədəni istirahət etmiş olur.

Qarmon ifaçılığı sənətində “Rast” muğamının ən mahir ifaçısı Teyyub Dəmirov hesab olunur. Teyyub Dəmirovdan, təxminən, yarım əsr sonra “Rast” muğamına müraciət edən qarmonçalan Hüseyn Həsənov olmuşdur. Özünəməxsus ifa tərzli olan Hüseyn Həsənovun ifasında bütün muğamlar öz estetik gözəllikləri ilə diqqəti cəlb edir.

Qarmonda ifa olunan “Şur”

Qarmon musiqi alətində “Şur” muğamı çox möhtəşəm səslənir. Lakin təəssüflər olsun ki, qarmon ifaçılığı sənətində (hətta digər xalq çalğı alətlərində də) “Şur” muğamı tam dəstgah şəklində lentə alınmamışdır. Bu heç də o demək deyil ki, qarmonçalılardan heç biri “Şur” muğamını tamam dəstgah şəklində çalmağa meyil göstərməmişdir. Əksinə, istər qarmonun ilk peşəkar ustad sənətkarlarının bir qismi, istərsə də müasir sənətkarlarımızın bəziləri çox mükəmməl “Şur” dəstgahı ifa etmiş, bu gün də ifa edirlər. Lakin sovetlər ittifaqı dövründə hər bir muğamı tamam dəstgah şəklində lentə almaq, lentə yazdırmaq müşkül məsələ idi. Məhz bu səbəbdən həm Teyyub Dəmirovun, həm də Məmmədağa Ağayevin ifasında lentə alınan və Azərbaycan radiosunun Qızıl fondunda

saxlanılan “Şur” muğamının heç birisi tamam dəstgah deyildir. Qarmon ifadəlilişində “Şur” muğamından söhbət açarkən, hər şeydən əvvəl, bu muğamın yaranma tarixi, inkişafı və təşəkkülü barədə müvafiq informasiyalar vermək lazım gəlir.

Azərbaycan xalqının ən qədim muğamlarından olan “Şur” insanlarda, yəni dinləyicidə xoş ovqatı, mehribançılığı, səmimiliyi, istiqanlılığı özündə əks etdirən əhvali-ruhiyyə yaradır. Hansı ki, bu əhvali-ruhiyyə insanların ali sinir sistemini cüşa gətirərək tonuslarını qaldırır. Bu tonuslar isə dinləyicinin ruh yüksəkliyinə səbəb olur. Başqa sözlə desək, bu muğam insanları ruhlandırır və şura gətirir. Əslində, “Şur” sözünün şura gəlmək, xoş ovqat və şirin-şəkər əhvali-ruhiyyə qazanmaq mənasında başa düşülməsini daha məqsədəuyğun hesab etmək lazımdır.

Bir sıra tədqiqatçılar “Şur” sözünün etimoloji mənasını açıqlayarkən onu fars sözü kimi təqdim edib sevgi, məhəbbət, eşq mənə çalarları kəsb etməsini iddia etsələr də, bu sözün çoxmənalı söz olduğunu nəzərdən qaçırlar. Onlar bunu da nəzərdən qaçırlar ki, “Şur” sözü azərbaycanlılarla yanaşı, ərəblərə, farslara, türklərə, özbəklərə, ruslara, hətta Avropa və Asiya qitələrində yaşayan bir sıra xalqlara da məxsusdur. Araşdırmalara əsaslanaraq deməliyik ki, bu söz ən çox fars sözü kimi izah olunur. Ərəb və fars sözləri lüğətlərinin demək olar ki, hamısında bu söz fars sözü kimi verilir və mənə çalarlarındakı ziddiyyətlər özünü daha qabarıq şəkildə göstərir. Əgər

“şur” sözünün şoran, “şor” duzlu, şoranlıq, şorakət (bu sözün özünün izaha ehtiyacı var), qalmaqal, hayküy, eşq, sevgi, məhəbbət kimi mənə çalarlarının heç biri “Şur” muğamı haqqında təsəvvür yaratmırsa, “şur” sözündən yaranan sözlərin demək olar ki, hamısı, o cümlədən “şurəzar” (şoran, şoranlıq), “şurəngiz” (dava-qalmaqal salan, qovqa yaradan), “şuridə” (qarışıq, dağınıq), “suribəxt” bəxtsiz, talesiz, “şəmdəsər”, “şərudaxatir”, “şərudəhal” (hər üçü halı pərişan olan mənasını verir) sözləri də “Şur” muğamının xoş ovqat bəxş edən lirik melodiya olduğunu heç də yada salmır. Deməli, fars sözü olan “şur”un muğamla bağlılığı ehtimalı çox azdır. Bu onu göstərir ki, bəzi tədqiqatçıların “Şur” muğamının fars muğamı olması və onun təsiri ilə Azərbaycanda da “Şur” muğamının yaranması ehtimalları ilə heç cür razılaşımaq olmaz. Birinci ona görə ki, ümumtürk muğamları (Anadolu muğamları, Uyğur muğamları, Kaşğar muğamları, Xotan muğamları, Altay muğamları, Türküstan muğamları, Azərbaycan muğamları və s.) həm fars, həm də ərəb muğamlarından qədimdir. Çünki ümumtürk muğamlarının yaranma tarixi eramızdan əvvəlki 3-4-cü əsrlərə təsadüf edir. Hələ sovetlər dövründə görkəmli sovet bəstəkarı Q. Qocemyarov uyğur muğamlarının eramızdan əvvəl yaranmasını, eramızın IV-V əsrlərində populyarlaşması və X əsrdə isə çiçəklənmə dövrü keçirməsini qeyd edirdi.

Azərbaycan muğamları da həm eramızdan əvvəlki dövrdə (Lullubilər, Kutilər, Manna, Midiya, Atropatena, Albaniya dövlətləri zamanı), həm də eramızın bütün dövrlərində (Sasanilər dövründə, Şirvanşahlar, Sacilər, Salarilər, Rəvvadilər, Şəddadilər, Atabəylər, Qaraqoyunlular, Ağqoyunlular, Səfəvilər, xanlıqlar zamanı, sovetlər dövrü də daxil olmaqla) gündən-günə, ildən-ilə inkişaf etmiş, əsrlər boyu tərəqqi dövrü keçirmişdir. Bu dövrlər içərisində muğamın ən keşməkeşli dövrü Sasanilər dövrü hesab olunur. Ona görə ki, eramızın II əsrindən etibarən Sasanilər ilhaq etdiyi Azərbaycanın həm torpaqlarına, həm də elminə, mədəniyyətinə və incəsənətinə sahib olmuşlar. Sasanilərin muğamlara marağı da II-VI əsrlərdən başlamışdır. Lakin bu, hələ o demək deyil ki, Sasani muğamları bu dövrdə yaranmışdır. Bu o deməkdir ki, göstərilən əsrlərdə Sasanilər Azərbaycan muğamlarını ifa etməyə başlamışlar. VII əsrdən başlayaraq ərəblər bu missiyanı yerinə yetirməyə başlamışlar. Bu o deməkdir ki, Azərbaycanı Sasanilərin əlindən xilas edən ərəb xilafəti özü bu torpaqlarda ağalığ etməyə davam etdi. Ərəblərin muğamlara meyil göstərməsi məhz bu dövrə təsadüf edir. Deməli, bu dövrlərə qədər nəinki “Şur” muğamı, hətta muğam dəstgahları ərəb, fars xalqlarına məxsus ola bilməzdi. İkincisi, “şur” sözünün “şuur” sözündən (şüur) yaranması ehtimalını nə üçün nəzərdən qaçırmalıyıq. Şura gəlmə, şüura təsiretmə, şüuru təsirləndirmə, şüurlu düşünməyə təhrikətmə, şüurda

xoş ovqat yaratma, ruha gətirməklə şüura təsir etmiş kimi mənə çalarlarını nə üçün diqqətdən kənarda saxlamalıyıq. Rusların söz leksikonunda da şur sözü vardır. Mənası ən xoş nəğmə oxuyan bəzəkli quşdur. Bizim dilimizdə isə şuruş sözü olmuşdur. Sonradan arxaikləşən bu söz nəğməli səs mənasını verir. Abbas Səhhətin "... dağa-daşa, səhraya şuruş salaq" misrası da fikrimizi təsdiqləyir.

1992-ci ildə Türkiyədə çap olunan "Türk lehçeleri sözlüğü" (Kültür bakanlığı, Ankara 1371, Kanyank Eserler 54, səh. 828) adlı kitabda "şura", "şürə", "şurup" sözləri vardır. Birinci söz yer zərifliyi kimi qəbul edilsə, ikinci söz ittifaq, birlik, həmrəylik mənasında, "şurup" sözü isə ləzzətli məlhəm mənasında işlənilmişdir. Anadolu, Azərbaycan, Başkurt, Tatar, Kazan, Qırğız, Özbək, Türkmən, Uyğur türkcəsində və ruscada eyni mənanı ifadə edən bu söz, doğrudan da, "Şur"muğamının etimologiyasında ehtiva olunan xoş ovqat bəxş edən melodiya mənasına yaxınlaşır. Üçüncüsü, "Şur" da daxil olmaqla bütün muğamların müxtəlif adlarla yaranması bir həqiqətdir. Nümunə təriqi ilə Nizami Gəncəvinin "Xəmsə"sinə daxil olan "Xosrov və Şirin" poemasında "Rast", "Hisar", "İraq", "Mahur", "Nəva", "Rəhavi" ("Rəhab"), "Səbz-dər-səbz", "Sazi-Novruz" kimi muğam dəstgahları, şübə və guşələrinin təmsalında fikrimizi bildirməyə çalışaq. Bunların sırasında Nizaminin təsvir etdiyi "Gənci-badavərd"

muğamı və onun “Naqusi” və “Övrəngi” şöbəsi “Şur” muğamına çox uyğun gəlir.

Məlum odluğu kimi, “Simayi-Şəms” (bəzən “Səmayi-Şəms” kimi də təqdim olunur) şöbəsi “Nəva” “Sarəng” guşələrindən ibarətdir. Nizaminin “Naqusi” və “Övrəng” çalınan zaman zəng səsi çıxardı, övrəng taxtından” misrasında təsvir olunan “Naqusi” (zəng) və “Övrəng” (birinci adam, hökm edən, padşah, bəzircan) “Simayi-Şəms” in (Günəşin üzü və ya Günəşin siması) “Nəva” və “Sarəng” guşələrini xatırladır. Güman etmək olar ki, Nizaminin təsvir etdiyi muğam və onun adı çəkilən şöbə və guşələri “Şur” muğamı və ifası böyük ustalıq tələb edən “Simayi - Şəms”in “Nəva” və “Sarəng” guşələridir.

Bir sıra tədqiqatçılar vaxtilə “Şur”-un “Nəva” ilə birgə ifa olunması ilə bağlı mühakimələr yürütmüşlər. Əslində, bir çox hallarda, xüsusilə bədii yaradıcılıq nümunələrində, “Şuri-Nəva” ifadəsi bu mühakimələrə bir növ aydınlıq gətirməyə kömək edir. “Nəva” vaxtilə müstəqil nümunə kimi ifa olunsa da, sonralar “Şur”un tərkibində guşə kimi ifa edilmişdir. “Simayi-Şəms” də (bəzi tədqiqatçılar bunu “Səmaye-Şəms” kimi təqdim edərək “Günəşin səması” kimi şərh edirlər. Bu, səhv fikirdir. Günəşin səması olmaz. Çünki Günəş özü səmadadır və səma cisimlərindən biridir) təmsil olunan “Nəva” və “Sarəng” guşələrinin də etimoloji mənaları müxtəlif tərzdə şərh olunsa da, bizim ehtimalımıza görə, “Nəva” özbək

“Şəşməkom”larından biri olan “Nəva”ya istinad olunmaqla yaranıb. Ümumtürk muğamlarından özbək muğamı olan “Şəşməkom” Buxara, Xarəzm muğamlarında, 12 uyğur muğamlarında (uyğur, kaşğar, dolan, xotan, ili muğamları) “Nəva” kimi yazılan bu muğamın adı yer adından götürülmüşdür. Qədim Mavərənnəhrdə (indiki Özbəkistanda) şəhər adıdır. Nəvai adlanan bu şəhər Özbəkistanın Buxara vilayətində, Zərəfşan çayının vadisində yerləşir.

Vaxtilə 12 Azərbaycan muğamından biri olan “Nəva” sonralar “Şur”un “Bərdaşt”ı (yəni başlanğıc melodiyası) rolunu oynamış, daha sonralar “Simayi-Şəms” in tərkibinə daxil edilmişdir. “Simayi-Şəms” günəşin siması mənasında işlənərək ən dəyərli məcaz kimi dilimizi zənginləşdirməyə xidmət etmişdir. Günəşin siması yer üzündə yaşayan bütün insanlar üçün digər planetlərdən daha əzizdir. Belə bir atalar sözü var: “Günəş girməyən yerə loğman girər”, “Günəş görünməyən yerdə təbib görünər”. Bir sıra xalqlar öz ölkələrini “Günəşli diyar” adlandırırlar. Günəş kainatın aynası hesab olunur. Lakin günün günorta çağı günəşə baxmaq qeyri-mümkün olduğu kimi, yəni hər adamın işi olmadığı kimi, “Simayi-Şəms”i oxumaq da hər adamın işi deyil. Bu cür məcazi mənanı “Sarəng” (bəzi tədqiqatçılar “Sarənc” kimi təqdim edirlər) sözünün etimologiyasındakı məcazi mənə “Simayi-Şəms” sözünün etimologiyasındakı mənanı məntiqi cəhətdən tamamlayır. Burada iki mənə çaları ehtimal olunur.

Birinci mənada bu sözün “sar”, “əng” sözlərindən (“sar”baş, “əng” sözü isə ənginlik sözünün kökü kimi qəbul edilir) əmələ gəlməsi ehtimal olunur. İkinci mənadakı sar sözü isə qartal kimi açıqlanır. Bir sıra mənbələrdə “sar” qartalın bir növü hesab olunur. Birinci mənada “sarəng” başı ən uca olan varlıq, yəni göyün ənginliklərinə baş vuran mənasını kəsb edir. İkinci mənə da elə buna oxşardır. Göyün ərginliklərinə baş vuran, heç kəsin fəth etmədiyi zirvəyə yüksələn mənaları “Simayi-Şəms” sözünün məntiqi mənası ilə bir növ yaxınlıq təşkil edir.

“Nəva” ilə bağlı tədqiqatçıların “Nəva - Nişapur” (Nişapur məkan adıdır) kimi təqdim etdikləri muğam da vardır. Hətta ASE-nin 1983-cü il nəşrində bu muğam belə bir mücərrəd şəkildə təqdim olunur: “Nəva” – “Nişapur” – “Nəva”, “Nişapur”, “Pəhləvi”, “Kərküki”, “Nəva” (zil), “Nişapur” (zil) şöbələrindən və “Nəva”ya kodensiyadan ibarət muğam” (2, səh. 217). Belə mücərrəd yanaşmalar vaxtilə bir məqsədə xidmət etmişdir: Azərbaycan muğamlarını türkçülük kontekstindən uzaqlaşdırmaq göründüyü kimi, Sovet Azərbaycanına məxsus ensiklopedik nəşrlərdə Azərbaycan muğamının sıxışdırılması, onun türkçülük ənənələrindən uzaqlaşdırılaraq ərəb-fars mənşəli olmasına üstünlük verilməsi meylini görmək asan deyil. Təqdim olunan muğamın şöbələri arasında Orta Asiya (1924-cü ilə qədər Türkünstan adlanmışdır) muğam nümunələrindən olan “Nəva” və İraqda yaşayan türk-kərkük tayfalarına məxsus olan

“Kərküki” muğam parçalarına “Nişapur”, “Pəhləvi” kimi fars mənşəli muğam parçalarından pərdə çəkilməşdir. Biz bu fikri deməklə, fars və ərəb muğamlarına qarşı çıxmaq, onları gözdən salmaq fikrində deyilik. Əksinə, ərəb və fars muğamları beynəlxalq aləmdə nə qədər tərəqqi taparsa, nə qədər çox populyarlıq qazanarsa, bu, Azərbaycan – türk muğamlarının nüfuzunun artmasına təkan verir.

Qarmon ifaçılığı sənətində “Şur” dəstgahı aşağıdakı ardıcılıqla ifa olunur:

1. Bərdaşt (“Nəva” bəzən “Bərdaşt” rolunu oynayır);

2. Maye-şur (bu şöbəyə şurun mayası da deyilir);

3. Şahnaz (qarmon ifaçılığında çox vaxt “Şur-Şahnaz” kimi təqdim olunub);

4. Bayatı-türk (“Türk-bayatısı” adı ilə yaranıb. Qarmon ifaçılığında “Bayatı-Qacar” kimi ifa olunub);

5. Xocəstə (bu şöbəyə “Şikəstəyi-fars”, yəni “Fars-şikəstəsi” də deyilir);

6. Əşiran (“Əşiran” “Səmayi-Şəms”ə keçid rolunu oynayır. Qarmon ifaçılığında bir sıra hallarda “Əşiran” çalmağa ehtiyac duyulmur).

7. Səmayi-Şəms (qarmon ifaçılığında “Səmayi-Şəms”in qısa məzmunu təqdim olunaraq “Sarəng”ə ayaq olunur).

8. Sarəng (qarmon ifaçılığında “Sarəng” çalan anda bir parça da “Segah” elementinə yer verilir).

9. Nişibi-fəraz;

10. Mani-ayaq.

“Şur”un sadalanan şöbələri vaxtilə “Dügah” muğamının tərkibində də ifa olunmuşdur.

Musiqişünaslar, sənətşünaslar, bu sahədə çalışan mütəxəssislər bir sıra hallarda “Şur”un qədim dövrlərdə “Dügah” adlanması ideyası ilə çıxış edirlər. Bunun səbəbləri çoxdur. Birincisi, muğam folkloru (biz muğam folkloru ifadəsini ilk dəfə olaraq işlədirik – F.S.) şifahi şəkildə nəsilən nəsle keçdiyi üçün bir sıra forma və məzmun dəyişikliklərinə məruz qalır. “Şur”un da müxtəlif adlarla nəsilən nəsle keçərək bu günə qədər yaşaması və məhz bu səbəbdən müxtəlif adlarla təqdim olunması baş vermişdir. İkinci, ən başlıca səbəb isə “Şur”un muğamlar sırasında ikinci yerdə durmasıdır.

Vaxtilə farsların 5 muğamı olmuş və onlar bu muğamları “Yekigah”, “Dügah”, “Segah”, “Caharigah”, “Pəncigah” adlandırmışlar. Fars muğamlarının belə sıralanması isə qədim türk muğamlarının adlarının sıralanması ənənəsinə əsaslanır. Qədim türk muğamları içərisində Uyğur muğamları ailəsinə daxil olan İli muğamları məhz hələ eramızın əvvəllərindən sıra sayı formasına uyğun olaraq “Birinci muğam”, “İkinci muğam”, “Üçüncü muğam”, “Dördüncü muğam”, “Beşinci muğam”, “Altıncı muğam”, “Yeddinci muğam”, “Səkkizinci muğam”, “Doqquzuncu muğam”, “Onuncu muğam”, “Onbirinci muğam”, “Onikinci muğam” kimi sıralanır. Yəni “İli” muğamları, məhz beləcə adlandırılır. Göründüyü kimi, bir sırada dayanan

“İkinci muğam” “Şur” muğamının demək olar ki, əsas struktur quruluşuna uyğundur. Deməli, “Şur”un ikinci muğam kimi qələmə verilməsinin məntiqi əsası vardır. Eramızdan əvvəl müxtəlif adlarla ifa edilən, dildəndilə, ağızdan-ağıza keçərək eramızın ilk illərində “Dügah” kimi ifa olunması ehtimal olunan “Şur”un şöbə və guşələrinin “Dügah”ın şöbə və guşələri ilə müəyyən uyğunluq təşkil etməsi də bir həqiqətdir. Bu həqiqət faktına əsaslansaq deməliyə ki, “Şur”un qədim dövrlərdə “Dügah” və başqa adlarla ifa olunması mümkün hal hesab edilə bilər.

V əsrdə Azərbaycan paytaxtının Bərdəyə köçürülməsi və Nizami Gəncəvinin Bərdəyə tərif verərkən onun həm də bənzərsiz mədəniyyət mərkəzi olması, xüsusilə muğam dəstgahlarının burada böyük ustalıqla oxunması fikri hamı üçün maraqlıdır. Nikisa və Barbədin yarışması fonunda 100-dən artıq muğam şöbə, guşələri, habelə rənglər, dəramədlər, diringələr, müqəddimələr, təsniflər barədə söz açması faktı, ələlxüsus “Şur”un “Gənci-badavərd” kimi təqdim olunması fikrimizi bir daha sübut edir.

Ramiz Zöhrabov muğam haqqında yazır ki, əgər “Şur” qədim dövrlərdə “Dügah” adlanıbsa, deməli, onun “Mayəsi” də “İya” səsi olmuşdur. Sonralar, yəni XVI əsrdən başlayaraq, “Şur” ladi və muğamı sol mayəli kökü özü üçün əsas götürmüşdür. Bu günümüzdə də “Şur” dəstgahı kiçik oktavanın sol pərdəsində çalınıb-oxunur (59, səh. 125). Bu sitatdan da aydın olur ki, “Şur” ikinci muğam kimi meydana

gəlmiş, yalnız iki hissədən ibarət olmuş və sonralar formalaşaraq irihəcmli muğam dəstgahı kimi ifa olunmuşdur. “Şur”un “Bərdaşt” və “Mayə”sindən sonra ilk irihəcmli şöbəsi “Şahnaz” adlanır. “Şahnaz” mənbələrdə “Maye-Şahnaz”, “Şəddi-Şahnaz”, “Şahi-Şahnaz”, “Şəhdi-Şahnaz”, “Kürdü-Şahnaz”, “Kərkük-Şahnaz”, “Hindü-Şahnaz” kimi də göstərilir. Ayrı-ayrı dövrlər üçün səciyyəvi hesab olunan bu adları həm də “Şahnaz”-ın növləri hesab etmək olar. “Şahnaz” sözü bir leksik vahid kimi türk mənşəli sözdür. Şahlıq zamanında şahların, şahzadələrə qoyduğu ən istəkli adlardandır. Xüsusilə Sasani şahlarından sonrakı dövrlərdəki türkəsilli şahların öz doğmalarına qoyduqları adların ən istəkliyi olmuşdur. “Şəddi-Şahnaz” və onun sinonimi kimi işlənən “Şəhdi-Şahnaz” şədd və şəhd sözlərinin hər ikisi uca, iti, yüksək, mübaliğəli an, normadan artıq, zirvə, çox şirin, şəkərdən də ləzzətli mənalərini verir. Dağın zirvəsinə də dağın şəddi deyərlər. Ən təmiz və ən dəyərli bala isə şəhd-şan adı veriblər, yəni şanın ən saf balı. Bəzi regionlar belə bala beçə balı da deyərlər. Bu bal ona görə ən qiymətli və müalicəvi bal hesab olunur ki, bu balı arıların ən cavan nəslə nadir çiçəkləri axtarıb onlardan çəkdikləri şirələr əsasında istehsal edər (arının birinci ifrazatı). Toyuqların ən cavanı olan beçələrin əti də məhz bu nöqtəyi-nəzərdən dadlı olur. “Şahnaz”ın sədasındakı ən zil pərdədəki qeyri-adi gəzişmələr onun şəddi, şirin boğazlarla qeyri-adi improvizasiyalar isə onun şəhdi, yəni ləzzəti

hesab olunur. “Şahnaz” müstəqil muğam kimi də ifa olunur. Ümumiyyətlə desək, “Şahnaz”, əsasən, 3 şöbədən ibarət olmaqla müstəqil muğam kimi də təqdim olunur: 1. Şahnaz. 2. Dilkeş (“Dilkəş” kimi də deyilir). 3. Zil-Şahnaz. Burada “Dilkeş” dili şirin, dili gözəl, danışığı ləzzətli, söz-söhbəti bəlağətli, hamını valeh edən danışiq mənasında başa düşülür. Bu söz leksik vahid olaraq iki hissədən ibarətdir: “dil” və “keş”. “Keş” qədim türk mənbələrində yaşıl mənasını verir. Dünyanı lərzə gətirən Teymurləng (Topal Teymur, Əmir Teymur) Mavərnəhrin (indiki Özbəkistanın) Keş qəsəbəsində anadan olmuşdur. Bu qəsəbə yaşıllığa büründüyü üçün, əsrarəngiz yaşıllıqdan ibarət məkan olduğu üçün oraya Keş adı vermişlər (Keşlə adı da buradan götürülmüşdür. İndiki Keşlə qəsəbəsi vaxtilə yaşıllıqdan ibarət olmuşdur). Türk mənbələrində “keş” sözünün sinonimi kimi “səbz” sözü də işlənilir (səbzi plov da bu sözdəndir). Böyük Nizami “Xosrov və Şirin”də “Səbz-dər-səbz”i muğam adı kimi (gözəldən gözəl) işlətməmişdir. Mir Möhsün Nəvvab “Vüzuhül Ərqam” əsərində “Səbz-dər-səbz” muğamını muğam təsnifatına daxil etmişdir. Görkəmli Azərbaycan filosofu Asif Əfəndiyev (Asif Ata) “Müdrilik səlahiyyəti” əsərində “Şur”dan söhbət açarkən “Şahnazi” gözəllər gözəli kimi şərh etmiş, “Dilkeş”i isə insanları məftun edən və gerçəkliyi qeyri -di şəkildə dərk və təqdim edən ünsiyyət kimi səciyyələndirmişdir.

“Şur” muğamının üçüncü şöbəsi “Bayatı-türk” adlanır. Bu şöbə təkcə Azərbaycan muğamında yox, demək olar ki, bütün ümumtürk muğamlarında ifa olunur. Mir Möhsün Nəvvab muğamları təsnif edərkən ümumtürk muğamlarına xüsusi üstünlük vermişdir. M.M.Nəvvab “Rast”, “Vilayəti”, “Raki-Hindi”, “Azərbaycan”, “Şah Xətayi”, “Kərkükü”, “Mavəənnəhr”, “Novruzi-Əcəm”, “Bayat” (Bayatı), “Əbilcəp” (Çəp Əbil), “Şüştər” (“Şiştər” sözün təhrif olunmamış forması olub, ən yeni ucalıq deməkdir. “Tər” sözü də bu qəbildən olan sözlərdəndir) “Şahnaz”, “Bayatı-türk”, “Bayatı-Qacar”, “Bayatı-kürd”, “Sözügüdaz”, “Hisar”, “Müxalif”, “Məğlub”, “Tərkib”, “Əfşari”, “Heratı”, “Xarəzm”, “Osmanlı”, “Meşərədif”, “Qarabaği”, “Şirvani”, “Koroğlu” kimi muğam nümunələrinin ümumtürk muğamlarına aid olmasını bəyan etmişdir.

Bu qəbildən olan muğam nümunələrindən “Şur”un üçüncü şöbəsi sayılan “Bayatı-türk” türk bayatısı mənasını verir.

Həsiyə. Qədim türk tayfalarından biri olan bayatların (bir sıra mənbələrdə boyut, yəni boy atmaq, inkişaf etmiş xalq mənasında, bəzilərinə boyat qədim xalq mənalarda verilir. Bu gün dilimizdə qalan boyat sözü köhnə mənasında işlədilir). Oğuz tayfaları ilə ittifaqı nəticəsində dövlətçilik strukturu yaratmaları göstərilir. “Gültəkin” abidəsində (VI-VII əsrlər) doqquz oğuz xalqına müraciətdə bu xalqlardan birinin də bayatlar olduğu qeyd edilir. Mahmud Kaşğari,

Rəşidəddin, Dəvadarin, Yazıçıoğlu Əlin və Əbül Qazinin əsərlərində də bu barədə məlumat verilir. Mənbələrdə oğuzların 20-25 “budun”un (xalqın) 2 yerə parçalanması və sonradan “Doqquz oğuz” tayfa ittifaqının əmələ gəlməsi göstərilir. “Dədə Qorqud” boylarında isə oğuz və bayatların qopuzu müqəddəs alət hesab olunur. Bayatların sözə, şeirə, musiqiyə bağlılığı bayatıların və muğamların, türkilərin təşəkkül tapmasında müstəsna rolu olduğu da təsvir olunur. “Bayatı-türk”, “Bayatı-Əcəm”, “Bayatı-Qacar”, “Bayatı-İsfahan”, “Bayatı-Şiraz” muğamlarının göstərilən ərazilərdə məskunlaşan bayatların yaratdıqları ehtimalı da diqqətə çəkilir. “Bayatı-türk”ün “Bayatı-Qacar” şəklində, yəni iki formada ifa olunması məlumdur. Burada “Qacar” sözünün Qacar tayfaları ilə bağlı olmasını, fikrimizcə, izah etməyə heç bir ehtiyac yoxdur. Təkcə onu qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan türklərinin ən qədim tayfalarından olan qacarların da muğama milli-mənəvi dəyər kimi qiymət verməsi məlumdur. O da məlumdur ki, qacarlar Azərbaycanda dövlət quruculuğunda iştirak etməyə daim canfəşanlıq göstərmişlər. Hələ səfəvilər dövlət quranda qacarlar səfəvilərə böyük dəstək olmuşlar. II Təhmasibin müəmmalı ölümündən sonra Nədirqulu xan (bağban oğlu olan Nədirqulu əvvəllər quldur dəstələrinə başçılıq etsə də, sonralar şah sarayına dəvət olunmuş, hərbi başqan vəzifəsinə qədər yüksəlmişdir) 8 aylıq III Abbası öz gələcək karyerası naminə 4 il bəsləməli

olmuş, onun müəmmalı ölümündən sonra qacarlarla birləşərək özünü İran şahı elan etmişdir. Qacar mənşəli vəzirlər tərəfindən Nadir şah (Nədirqulu) qətlə yetirildikdən sonra qacarlar birləşərək şahlıq yaratmağa cəhd göstərsələr də, buna müyəsərə olmamışlar. Bunun əvəzinə İrəvan xanlarının nəslindən olan Ağaməhəmməd xan isə Təbrizdə özünü şah elan etmiş, bu şahlıq isə 1796-cı ildən 1925-ci ilə qədər (Ağa Məhəmməd şah Qacar, Fətəli şah, Məhəmməd şah, Nəsrəddin şah, Müzəffərəddin şah, Əhməd şah) yaşamışdır. Məhz bu şahlıq dövründə İranda muğam ifaçılığı intişar tapmış və “Dəstgah” şəklində formalaşmışdır. Onları əvəz edən pəhləvilər isə muğama, yəni dəstgaha böyük önəm vermişlər. Hətta şah sarayında ən görkəmli muğam ifaçıları Rza şaha və Məhəmməd Rza şaha xüsusi xidmət göstərmişlər.

“Bayatı-Qacar” muğamı qacarlar dövrünə qədər “Bayatı-türk” şəklində ifa olunsada, qacarlar dövründə “Bayatı-Qacar” kimi daha geniş şəkildə ifa olunmuşdur.

“Şur” muğamının “Bayatı-türkdən” sonrakı şöbəsi “Xocəstə” adlanır. Bu şöbəyə “Şikəsteyi-fars” da deyilir. Fars şikəstəsi mənasını verən “Şikəsteyi-fars” şöbəsi Azərbaycan muğamlarına İran-fars muğamları ailəsindən daxil olub. Əslində, bir neçə muğam dəstgahlarımızda iştirak edən “Şikəsteyi-fars” muğam şöbəsi ümumtürk muğamlarında “Xocəstə” adlanır. “Rast” muğamı haqqında danışarkən bu sözün

etimologiyasını kifayət qədər ətraflı izah etmişik. Ona görə “Xocəstə”nin estetik-bədii tutumu, ifa tərzı və tərbiyəvi əhəmiyyəti barədə bir neçə söz demək istərdik. “Xocəstə” həzin, lirik xarakterə malik olmasına baxmayaraq, onu “Segah”dan fərqləndirən bir çox xüsusiyyətləri var. Çünki “Xocəstə”ni “Segah”dan ciddi şəkildə fərqləndirən cəhətlər, xüsusiyyətlər olduğu üçün, ilk növbədə, müğənni ifa zamanı muğamın həm zilində, həm də bəmində qəzəli aydın çatdırmaq üçün vokal diksiyasına malik olmalıdır. Muğamın həm melodiya, həm də söz tərəfi estetik-bədii təsir gücünə malik imkanları daşdığı üçün müğənni bu əlamətləri də diqqət mərkəzində saxlamalıdır.

Onlardan, birincisi, “Xocəstə”nin “Segah”dan tam fərqli şəkildə çalınması, ikincisi isə ayağının “Segah” kimi verilməməsidir.

“Xocəstə”dən “Simayi-Şəms”ə keçid üçün edilən “Əşiran” (qohumluq, doğmalq, əqrəbalıq mənalarını verir), əslində, dəstgahın bir şöbəsini digərinə qovuşdurmağa xidmət edir. Səmayi-Şəms”dən danışanda qeyd etmişdik ki, “Şur”un bu şöbəsi bir sıra hallarda Səmayi-Şəms” kimi ifadə olunur. Qeyd etməliyik ki, səmaya məxsus günəş mənasını verən bu (Ramiz Zöhrabov səmay” sözünə üstünlük) sözün istər günəşin siması, istərsə də səmayi-şəms mənalarını verməsini heç də ziddiyyət kimi qəbul etmək olmaz. Çünki hər iki mənə çaları məntiqə uyğundur. Lakin “Günəşin siması” mənə çaları,

fikrimizcə, daha məqsədəuyğun hesab edilməlidir. Dəstgahda “Hicaz”dan “Sarəng”ə keçid qovuşdurucu bölmə rolunu oynayır. Buna baxmayaraq, müğənni bu missiyanın öhdəsindən məharətlə gəlməlidir. “Hicaz” yer, məkan adıdır. Güman edilir ki, bu nəfəs, yaxud guşə (bölmə desək, şöbədən kiçik olduğunu izhar etmiş olarıq) həmin yerdə ifa edildiyi üçün bu məkanın adı da guşəyə (bölməyə) verilib. “Hicaz”da, adətən, müğənni söz demək, yəni heç olmasa, bir mətn təqdim etmək haqqında düşünmür. O düşünür ki, “Simayi-Şəms”in yekununda, “Maye-Şur”da dinləyiciyə həzin, lirik melodiyanın fonunda klassik bir qəzəlin fəlsəfi dəyərini çatdırmaqla onu düşündürə bilirsə, “Şahnaz”da ona fərəhli anlar yaşatmağa, “Xocəstə”də asımanı seyr edib duyğulanmağa sövq edərsə, “Simayi-Şəms” də isə onu heç kəsə görə bilmədiyini hissləri zənginləşdirir. “Hicaz” isə bütün bunları təsdiqləyən rolunu oynayır. Artıq dinləyici muğamın xoşbəxt sonluğa yaxınlaşdığını öz mənəvi dünyasında görməyə başlayır. Daha sonra “Sarəng” (yaxud “Sarənc”) başlayır. Bizim ehtimalımıza görə, bu şöbəni “Sarəng” kimi ifadə etmək “Sarənc” kimi ifadə etməkdən daha məqsədəmüvafiqdir. Bu barədə ehtimallar çox olsa da, bir fakta istinad edərək öz ehtimalımıza üstünlük veririk. Xalqımızın görkəmli ziyalılarından biri olan, 12 dil bilən, həkim, şair, dramaturq, bəstəkar, musiqişünas, ifaçı, muğam bilicisi, Üzeyir Hacıbəyovun yaxın dostu (iki ali təhsil diplomu olmasına baxmayaraq, Ü. Hacıbəyovun

təkidi ilə Konservatoriyanı da bitirmişdir.) Mir Kazım Aslanlı məhz özünə “Sarəng” ləqəbi götürmüşdür.

Mir Kazım Aslanlı “Şur”un bir şöbəsinə ləqəb götürməklə özünün dediyi kimi, həyatın ən çətin məqamlarına sinə gərərək sonda ən yüksək zirvəyə yüksəlməsini öz ləqəbində izhar etmişdir. Anasının üzünü görməyən, atasına “xalq düşməni” damğası vurulan Sarəng həyatın enişli-yoxuşlu, ziqzaqlı, kəşməkəşli yollarını böyük zəhmət hesabına dəf edərək, böyük mütəfəkkir kimi tarixə düşmüşdür. Sarəngin yozumuna görə, sarəng, “sar” və “əng” sözlərindən yaranmışdır. Sar yırtıcı, göyün ənginliklərinə baş vuran, heç bir canlıdan qorxmayan, bütün quşları lərzəyə gətirən bir quşdur. Sar quşuna “bəy quşu” da deyilir.

Burada Əli Aslanoglunun bir fikrinə istinad etmək yerinə düşərdi. O yazır: “Simayi-Şəms”in yüngül musiqisi, ton və intonasiya quruluşu xoşbəxtliyin təntənəsinə istiqamətdir. Bundan sonrakı şöbələrdə (“Hicaz”, “Sarənc”, “Qəməngiz”) musiqi bir qədər aramlı, müəyyən dərəcədə kədərli kimi görünərsə də, bu yalnız xatırlatma, keçmişi yada salma, ağır günlərin unudulmasına tövsiyə ruhundadır (Bax. Ə. Aslanoglu, Muğam poetikası və idrak, elm, 2004, səh. 78).

“Şur” muğamı “Nişibi – fəraz” (enişdən yoxuşa) adlı sonluqda yekunlaşır. Bəzi hallarda “Şur”un sonluğunun “Mani” (“mahni” sözünün bir sıra türkdilli xalqların dilində işlənən formasıdır. Məsələn,

tatarlar mahnı yox, mani deyərlər) və “Kərkükü” ilə tamamlanmasına da təsadüf olunur. “Mani” bir sıra türkdilli musiqi mədəniyyəti nümunəsi kimi, bəzi hallarda mahnı, bəzi hallarda təsnif, bəzi hallarda muğam şöbə və guşələrinin adı kimi təqdim olunur. “Kərkükü” isə kərkük türklərinə məxsus muğam nümunəsidir.

Həsiyə. Kərküklər ən qədim türk tayfalarından hesab olunur. Hələ eramızdan əvvəlki dövrlərdə, ən qədim Azərbaycan dövlət strukturlarının yaradılmasında (Lulubi, Kuti, Arran, Akkad) kərküklərin böyük rol oynaması ehtimal olunur. Sasanilər dövründə kərküklərin əksəriyyətinin İraq ərazisinə köçməsi ilə bağlı mənbələrdə məlumatlar vardır. Sonralar İraqi-Əcəmdə yaşaması məlumdur. Mənbələrdə Arran və Akkadla yanaşı, Assuriyada, Mesopatomiya da kərkük elləri mövcud olmuşdur. Bəzi mənbələrdə göstərilir ki, eramızdan əvvəl 2-ci minillikdə Assuriya dövləti kərkükləri oradan qovmağa başlasa da, sonradan kərkükün bir əyalət kimi formalaşmasına razılıq vermişdir. Assuriya dövləti dağıldıqdan sonra kərküklər İraq dövlətinin tərkibində qalmışlar. Bu günə qədər kərküklər həmin ərazidə yaşayırlar. Kərkük şəhərinin bir neçə inzibati rayonlarının ərazisində neft yataqları vardır. Suriya, Livan və Türkiyə kimi ölkələrə neft kəmərləri məhz Kərkükdən çəkilmişdir.

“Kərkük” sözünün etimoloji mənası ilə bağlı ehtimallar çoxdur. Maraqlıdır ki, ehtimallar əməklə,

zəhmətlə bağlı olan mənə çalarlarıdır. “Kər” sözü qədim türk və sonralar isə fars mənbələrində əmək, iş mənalı verən söz kimi başa düşülür. Azərbaycanın bir sıra bölgələrində olan kərdiyar, xüsusilə Gədəbəydə buğda vəsiləsinə mənsub olan buğda, arpa, darı, çovdar kimi dənli bitkilərin cəminə deyilən söz kimi işlənilmişdir. Kosarada dənli bitkilərdən hazırlanmış azuqə (qışa saxlamaq üçün) toplusu kərdiyar adlanmışdır. Bir ehtimala görə, həmin məhsulları hazırlayan alətlərə (əmək alətlərinə) kərki, kərənti, kərən deyilmişdir. Ehtimalın birində isə kərküc kimi izah olunur, yəni əmək aləti ilə güc sərf etməklə nəyi isə hasil etmək olar.

Kərküklər əməksevər, işgüzar, halallıq sevən olmaqla yanaşı, şeiri, musiqini, nəğməni sevən etnoslar kimi də təqdim olunurlar. Kərkük bayatıları ümumtürk folklorunda ən zəngin bədii yaradıcılıq nümunəsi kimi türkdilli xalqlar tərəfindən öyrənilir. Azərbaycan radiosunun Qızıl fondunda saxlanılan, kərküklü olan Sinan Səidin Nərinə Məmmədova ilə birgə oxuduqları “Kərkük nəğmələri” (“Kərkük bayatıları”) bu gün də səsləndirilir və hamı tərəfindən böyük məhəbbətlə dinlənir. Kərkük türklərinə həm də türkman türkləri deyilir. İraqda 5 milyona qədər kərküklərin yaşaması ehtimal olunur. Kərküklərin bir qismi Cənubi Azərbaycanda, Çində, Orta Asiyada (Türküstanda) yaşayır. Kərkük muğamlarının şöbə və guşələri Azərbaycan muğamlarının tərkibində (“Kərkükü”, “Bayatı”) kimi oxunur. (Mir Möhsün

Nəvvabın “Vüzühul-Ərqa” əsərində hər ikisi muğam təsnifatına daxil edilib), Kərküklər muğamda qəzəllə yanaşı, bayatı oxumağa üstünlük verirlər. Kərkük bayatlarına “Xoyrat”lar da deyilir. “Xoyrat” sözü isə Azərbaycan türkcəsinin Xoy əyaləti ilə bağlı olan (Fətəli xan Xoyski “xoy” mənşəli olduğu üçün özünə bu soyadı götürmüşdür) sözdür.

Azərbaycanda mövcud olan yer adlarından Kərkər (qədim Beyləqanda kənd olmuşdur) və Kərki (Sədərəkdə kənd) kəndlərinin də Kərkük sözləri ilə qohumluq əlaqələri vardır.

“Şur” muğamının sonunda ifa olunan “Kərkükü” dinləyicidə cəldlik, cəsurluq, igidlik, mübarizlik kimi əxlaqi sifətləri aşılayır.

“Segah” muğamının qarmonda ifa olunan variantı

“Rast” və “Şur”dan sonra təsnif olunan üçüncü muğam “Segah”dır. Qarmon ifaçılığı sənətində “Segah” daha çox ifa olunan muğam hesab olunur. İlk görkəmli qarmon ifaçıları sayılan Kor Əhəd, Teyyub Dəmirov və Məmmədağa Ağayev ən yaxşı “Segah” ifaçıları olmuşlar. “Segah” muğamının regionlarda da yaxşı ifaçıları olmuşlar. Qarabağda Abutalıb Mirzə Muxtar oğlu Yusifov, Kərbəlayi Lətif, Lənkəranda Mahmud Xaloğlu, Əliqafar, Salyanda Rza Şıxlarov, Əflatun Ağayev özlərinəməxsus “Segah” çalması ilə

yaddaşlarda qalmışlar.

Adından bəlli olduğu kimi, “se” üç, “gah” isə hissə, guşə mənalarını bildirir. Əsasən, 3 hissədən ibarət olan “Segah” Azərbaycan xalqının ən qədim və ən zəngin muğamlarından biri hesab olunur. Əsasən, eşq, məhəbbət, sevgi, istək hissləri aşılayan “Segah”da həm də mərdlik, mübarizlik, insanpərvərlik, humanistlik, yurdsevərlik duyğuları özünü büruzə verir.

“Segah”ın insanda doğurduğu hissləri bədii şəkildə səciyyələndirən poetik yanaşmalar da maraqlıdır. Yazıçı-publisist, şair Əjdər Fərzəli “Segah” haqqındakı fikirlərini belə ifadə edir: “Segah” muğamının doğurduğu bədii hisslərin fəlsəfi-məntiqi dəyəri daha möhtəşəmdir.

Bu barədə Azərbaycanın görkəmli filosoflarından biri Asif Əfəndiyevin (Asif Atanın) “Müdrilik səlahiyyəti” əsərində çox maraqlı məqamlar var. Bu əsərin “Segah” bölməsində muğamlarımızın şirin-şəkər konteksti, həzin, ürəkaçan məzmunu, insan ruhunun kəhkəşanı “Segah”ın timsalında öz fəlsəfi və məntiqi həllini tapır. Burada:

- “Segah”ın gerçəkliyi, dərk etmə gücü açılır;
- muğam lirizminin fəlsəfi mahiyyəti şərh olunur;
- təbiətin, cəmiyyətin və idrakın ümumi qanunauyğunluqlarını dərk etməyə kömək edən “Segah”ın məntiqi kökləri şərh olunur;
- muğam özünüdərkinin elmi-fəlsəfi əsasları aydınlaşdırılır.

Bütün ərəbdilli, farsdilli və türkdilli xalqların bədii yaradıcılığında öz əksini tapan “Segah” muğamını daha çox Azərbaycan türkləri geniş və çoxçalarlı muğam kimi ifa edirlər. “Segah”ın bir neçə növünü yaradan azəri türkləri bu muğama yeni-yeni şöbələr, guşələr əlavə etməklə yanaşı, ona yeni-yeni nəfəslər də gətirmişlər. “Segah”ın azərbaycanlılara məxsus bir neçə növü vardır. Qarmon ifaçılığında da “Segah”ın həmin növlərinə müraciət olunur. Qarmon ifaçılığında istifadə olunan “Segah” növlərindən aşağıdakıları göstərmək olar:

1. Segah (yəni ana “Segah”. Çünki bütün növ “Segah”lar bu ana “Segah”dan törəmişlər).

2. Orta segah (Mi tonallığında ifa olunan bu “Segah” “Bərdaşt”, “Maye”, “Mübərriqə” və “Ayaq”dan-“Kodensiya”dan ibarətdir).

3. Xaric segah (Si tonallığında ifa edildiyi üçün belə adlanır).

4. Yetim segahı (Sadə, bəzək-düzəksiz ifa olunduğuna görə onu rəmzi olaraq belə adlandırırlar).

5. Mirzəhüseyn segahı (Mirzəhüseyn adlı muğam ustadının adı ilə bağlı olduğuna görə belə adlanır).

6. Segah-Zabul (“Segah” əvvəldə ifa olunduğundan, “Segah” sözü əvvəldə yazılır).

7. “Zabul-Segah” (“Zabul” əvvəldə ifa edilir, ona görə belə yazılır).

Yeri gəlmişkən qeyd olunmalıdır ki, indiki Əfqanıstanda (Heratda yarandığı üçün belə adlanır. Heratdan gətirilib yetişdirilən xoruzlara da “Heyratı

xoruz” deyiblər) ritmik muğamımız olan “Heyratı” ilə yanaşı, “Zabul” muğamımızı da xüsusi qeyd etməliyik.

Əfqanıstanın 30 əyalətindən (Herat, Kabul, Qəndəhar, Zabul, Bamiyə və s.) biri də Zabul əyalətidir. Bu ərazidə yaşayan azəri türkləri “Segah” muğamının variantlarını yaratmışlar. Onlardan biri də “Zabul”dur. Zabul əyalətində yarandığı üçün (“Heratı”, “İraq”, “İraq-Kabul”, “Mavəənnəhr”, “Azərbaycan”, “Qəməngiz”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-İsfahan”, “Bayatı-Əcəm” kimi dəstgah, şöbə və guşə adları da yer adlarıdır) bu muğamın adı da “Zabul” adlanır.

Musiqi ədəbiyyatında özünəməxsus görkəmli yerlərdən birini tutan prof. M.S. İsmayılov “Segah” muğamının 5 tonallıqda ifa olunan növlərini göstərir. Onlardan “Xaric segah” (“si” mayəli), “Orta segah” “mi” mayəli, “Zabul-segah” (“mi” mayəli), “Mirzəhüseyn segahı” (“lya” mayəli), “Yetim segahı” (“re” mayəli), “Haşım segahı” (“sol” mayəli) kimi “Segah”lar içərisində “re” mayəli “Segah”a bu gün “Yetim segahı” yox, eləcə “Re segah” deyirlər.

Göründüyü kimi, professor M.İsmayılov “Segah-Zabul”u yox, “Zabul Segah”ı “Segah”lar sırasına daxil etmişdir. Belə yanaşma məntiqə daha çox uyğun olsa da, “Segah-Zabul” olmadan “Segah”ı təsnif etmək olmaz. Bu xüsusda professor Ramiz Zöhrabovun fikirlərinə üstünlük vermək daha məqsədəmüvafiq olardı. R. Zöhrabov yazır ki,

“...professional musiqiçilər arasında “Zabul” iki məfhumla – “Zabul-Segah” və ya “Segah-Zabul” kimi adlanır. “Segah-Zabul” adı ilə dəstgah çalınıb oxunanda o, “Segah”la başlanır və “Zil-Zabul”, “Manəndi-Hisar” və “Manəndi müxalif”lə tamamlanır. Bundan əlavə, bir ifa variantı mövcuddur. Əgər “Zil-Zabul” əvəzinə “Şikəsteyi-fars” ifa olunursa, bu təqdirdə “Segah-Zabul” dəstgahında “Mübərriqə”, “Əraq” şöbələrindən sonra “Segah”a ayaq verilməlidir” (60, səh. 186).

“Segah” muğamı “Segah” adı altında muğamlar sırasına daxil edilsə də, bu ad altında vokal-muğam ifaçıları onu ifa etmirlər. Bu, çox zərərli haldır. Çünki “Segah”dan doğan digər formalar onun özündən irəli gedərək ana “Segah”ı kölgədə qoyur. Ona görə də “Segah” muğamını formalara, növlərə bölüb təsnif etməmişdən əvvəl onun özünü ayrılıqda “Segah” kimi geniş şəkildə şərh etmək vacibdir. “Xaric segah”, “Yetim segahı”, “Mirzəhüseyn segahı”, “Haşım segahı”, “Habil segahı” isə “Segah”ın növləri kimi təsnif edilməlidir. Vokal muğam ifaçılarından fərqli olaraq, instrumental ifaçılar, o cümlədən qarmon ifaçıları “Segah”a daha məqsədyönlü şəkildə yanaşırlar. Söhbət instrumental ifadan düşmüşkən onu da əlavə etmək lazımdır ki, istər tarzənlərimiz, istərsə də kamança, ud, qarmon, balaban, tütək, klarnet ifaçılarımız, xüsusilə yeganə və bənzərsiz qaboy ifaçımız (Kamil Cəlilov nəzərdə tutulur) həm “Segah”ı, həm “Segah-Zabul”u, həm də “Zabul-

Segah”ı daha yığcam və təsirli ifa edir.

“Segah”ın fizioloji, psixoloji, bioloji təsiri digər muğamlara nisbətən daha təsirlidir. “Segah”ın tərbiyəvi təsiri daha çoxdur. Ən qəddar, ən zalım adam “Segah” çalınanda və ya oxunanda ağlayır. Son dərəcə zülmkar adamın “Segah”ı dinləyərkən heç olmasa, gözləri yaşarır.

“Segah” insanda həm sevinc, həm də kədər hissi oyadır.

İslamşünas alimlər (üləmələr) iddia edirlər ki, insanın beyin yarımkürəsində yerləşən bir vəzi var. Bu vəzinin əsas funksiyası duyğu üzlərini selikli qışa ilə təmin etməkdən ibarətdir. Hansı ki, bu vəzi gözlərə şor, qulaqlara zəhər, buruna turş, ağıza isə şirin olmaqla selikli qışa ötürür. Gözə verilən selikli qışanı isə insan bir halda şor dadırsa, başqa halda şirin dadır. Bu, bir möcüzədir ki, “Segah”ın təsirindən yaranan göz yaşı bir halda şirin (nikbinlik yaşı), digər halda isə acı (qüssə, qəm yaşı) olur.

“Segah” eşq, məhəbbət, sevgi hissləri ilə yanaşı, mübarizlik, dönməzlik, vətən həsrəti, vətəni yad nəzərlərdən qorumaq, qoçaqlıq, igidlik, qəhrəmanlıq, mübarizlik və s. kimi hissləri də doğuran ecazkar muğamdır.

“Segah”ın Azərbaycan xalqına məxsus olması qeydsiz – şərtsiz qəbul edilmiş aksiomadır. Ramiz Zöhrabov bu fikri sübuta yetirmək üçün özünün “Muğam” adlı monoqrafiyasında İran musiqişünası Ruhulla Xaliqinin 1938-ci ildə Tehranda nəşr etdirdiyi

“Nəzəri be musiqi” kitabından sitat gətirir. Sitatda deyilir ki, “Segah” sözünə qədim musiqi kitablarında təsadüf edildiyinə baxmayaraq, İran musiqiçilərinin bir çoxu “Segah” muğamının ancaq azərbaycanlılara məxsus olduğunu düşünür. Çünki, doğrudan da, “Segah” azərbaycanlılar arasında daha çox intişar tapmışdır və Azərbaycan xanəndələri bu muğamı çox böyük məharətlə ifa edirlər. İranlı mütəxəssislərin dediyi kimi, doğrudan da, “Segah” muğamını yaradan azərbaycanlılar bu muğamın bir neçə növünü, tipini və forma rəngarəngliyini onun məzmununa uyğunlaşdıraraq formalaşdırmış və təkmilləşdirmişlər.

Qeyd etmişdik ki, Segahın “Orta segah”, “Xarici segah”, “Mirzəhüseyn segahı”, “Zabul- Segah”, “Haşım segahı” kimi növləri vardır. Görkəmli muğam ifaçıları olan Kor Əhəd, Teyyub Dəmirov, Məmmədağa Ağayev, İsfəndiyar Coşqun, Aftandil İsrailov, Zakir Mirzəyev, Abutalıb Sadıqov, Aslan İlyasov “Segah”ı özlərinəməxsus yaradıcılıq üslubunda ifa etmiş və yeni-yeni məktəblər yaratmışlar.

Müxtəlif tonallıqda ifa edilən (mi, lya, si, re, sol tonallıqları ilə yanaşı, “fa”-diyez” tonallığında da “Segah” ifa olunur) “Segah”lar müvafiq olaraq “Segah”, “Orta segah”, “Xaric segah”, “Mirzəhüseyn segahı”, “Haşım segahı” və s. adlandırırlar. Bu segahların içərisində “Haşım segahı” Lənkəranlı Haşım Kələntərlinin adı ilə bağlıdır.

Haşiyə. XX əsrin 50-60-cı illərində Azərbaycan muğam mədəniyyətinin inkişafında bənzərsiz rolu olan Azərbaycan SSR Əməkdar artisti Haşım Kələntərli “Segah”ı sol mayəli “Segah” kimi ifa etməklə öz adını da bu sevimli muğamımızın adına həkk etdirmişdir.

Haşım Kələntərlinin mənsub olduğu kələntərlilər nəslə XIX – XX yüzilliklərdə Azərbaycanın ictimai-siyasi və mədəni həyatında mühüm rol oynayan görkəmli ziyalılarla zəngin olan bir nəsilədir. Bu nəslin adı Azərbaycanın ictimai-siyasi həyatında mühüm xidmətləri olan Qara Kələntərin adı ilə bağlıdır. “Qara” burada qara rəng mənasında yox, “böyük” mənasında başa düşülməlidir. XIX əsrin ortalarında Lənkəran xanlığının dövründə xan sarayında mühüm vəzifə tutan istedadlı bir siyasətçi-diplomat olmuşdur. Xanlığın inzibati ərazisini böyütmək məqsədi ilə xanlığın Daşbənd (indiki Masallı rayonu) ərazisində Daşbənd, Ucarud (indiki Yardımlı rayonu), Hasıllı-Muğan (indiki Cəlilabad və Salyan rayonları) daxil olmaqla valilik yaratmış və xanın fərmayişi ilə Qara Kələntər həmin əraziyə vali təyin edilmişdir. Mənbələrdə Kələntər bəyin valiliyi dövründə xanlığın çəltikçilik (istillərin salınması yolu ilə), taxılçılıq, qoyunçuluq, iribuynuzlu mal-qara (xüsusilə camışçılıq), atçılıq təsərrüfatlarının inkişafında, Qızıləğac limanı vasitəsilə ticarət əlaqələrinin genişləndirilməsindəki böyük rolu xüsusi qeyd olunur.

Valilik dövründə Kələntər bəyin 6 oğlu olmuşdur. Onlardan biri Xələf bəy Cənub bölgəsində atasının siyasi fəaliyyətini davam etdirmişdir. Görkəmli qarmon ustası Abutalıb Sadıqov və bu sətirlərin müəllifi Xələfli nəslindəndir. Qara Kələntərin əsabələri Ərdəbildən Lənkərana köç etdikləri üçün kələntərlilərin böyük əksəriyyəti Lənkəranda məskunlaşmışdır. Kələntərlilər içərisində ictimai-siyasi xadimlər, həkimlər, generallar, müəllimlərlə yanaşı, istedadlı mədəniyyət, incəsənət xadimləri də çox olmuşdur. Haşım Kələntərli, Münəvvər Kələntərli, İsmayıl Talışinski (Kələntərli) kimi görkəmli simalar bu nəsiləndirlər. Repressiya illərində soyadlarını dəyişib Talışinski, Əhmədbəyli, Xələfbəyli, Xələfli götürənlərin də əsl, nəcabəti kələntərlilərdir.

“Segah”ın “Zabul-Segah” növü haqqında bir qədər ətraflı məlumat verməyi zəruri hesab edirik. Çünki bir sıra mənbələrdə “Segah”ın “Zabul”dan törəmə olması göstərilir. Yəni “Zabul”un nə vaxtsa müstəqil muğam olması ehtimalı irəli sürülür. Belə elmi əsaslara söykənməyən ehtimallara inanmaq, əlbəttə ki, çətindir. Birinci ona görə ki, “Segah”ın ən qədim muğamlarımızdan biri olması və muğam dəstgahları sırasında 3-cü yerdə məskunlaşması artıq öz təsdiqini tapmışdır. İkincisi, “Zabul”un “Segah”a qoşulması barədə mənbələrdə istənilən qədər faktlar vardır. Üçüncüsü, “Zabul”un formalara, növlərə bölünməməsi, yalnız bir formadan ibarət olması və

həmişə “Segah”dan asılı vəziyyətdə qalması faktı da “Zabul”un “Segah”la ittifaqa girərək müstəqil muğam yaratması faktının təkzib olunmazlığına əsas verir.

“Zabul” yer, məkan, ərazi adını bildirir. Zabul Əfqanıstanın (Heratın) ən qədim əyalətlərindən birinin adıdır. İstər orta əsrlərə qədər, istərsə də orta əsrlərin bütün dövrlərində azəri türklərinin və digər türkdilli xalqların bir qismi Əfqanıstanda yaşayıb-yaratmışlar. “Zabul” da məhz belə bir əlaqələrin yaranması ilə bağlı meydana gəlmişdir. Səfəvilər dövründə isə Əfqanıstanın Herat, Kabul, Zabul, Bamiyə ərazilərində yaşayan azəri türkləri “Kabuli”, “Raki-Kabuli”, “Herati” (“Herati” əvvəllər “Rast”ın, “Mahur”un şöbəsi kimi ifa olunsa da, sonralar müstəqil ritmin muğamı olan “Heyrati” kimi formalaşmışdır). Mir Möhsün Nəvvabın tədqiqatlarında “Zabul”un Şərq xalqlarına məxsus bir ölkədə (bizim fikrimizcə, Əfqanıstanda) yaranması vurğulanır. Bütün hallarda “Segah” muğamı “Bərdaşt”la başlanır. Bir sıra mənbələrdə bu sözün etimoloji mənə çalarlarına varmadan ərəb və ya fars sözü olması faktı ilə də barışmaq olmaz. “Bər” və “daşt” sözlərindən yaranan bu sözün fars mənşəli “daşt” sözündən əmələ gəlməsinə baxmayaraq, türk ibarəli söz kimi qəbul edilməsi daha məqsədəuyğundur. “Giriş qapısı” mənasını verən bu sözün birinci tərəfindəki “bər” sözü özü çoxmənalı türk sözüdür.

“Bər”, “bəri”, “bəre”, “bərbər” kimi sözlərin hamısında baş, baş tərəf, sahilin başlanğıc tərəfindən digər tərəfinə aparan vasitə, baş əzasını təmizləyən, səliqəyə salan baş usta kimi mənə çalarıları bizim fikrimizi təsdiqləyən amillərdir. “Bərdaşt” sözünə bir omonim kimi yanaşmada da bizim ehtimalımızı təsdiqləyən mənə çaları ilə rastlaşırıq. “Bərdaşt” qədim şərqililərin (stol-stul yaranmamışdan əvvəl) ayaqlarını altına yığaraq oturma kimi başa düşülür. Yəni yuxudan sonra insanın ilk vəziyyəti anlamı kimi başa düşülən bu əlamət insan fəaliyyətinin başlanğıc vəziyyəti kimi də yozula bilər. Bütün bu deyilənlərə əsaslansaq deməliyik ki, “Segah”ın ilk başlanğıc hissəsi olan “Bərdaşt”, doğrudan da, girişdə səslənən baş hissədir. “Bərdaşt”dan, yəni başlanğıc, giriş hissədən sonrakı hissə “Maye” (Bəzən “Mayə” kimi də deyilir) gəlir. “Maye” sözü isə əslində “maya” sözündən yaranıb. Bu hissəyə məntiqi mənada yanaşanda görürük ki, həqiqətən, bu melodik hissə “Segah”ın əsas mayasıdır. Bütün türkdilli xalqlar, bütövlükdə Şərq xalqları ən aparıcı ərzaq hesab olunan süd məhsullarının, xəmirin mayasını qoruyub saxlayırlar. Şərqililər dəvənin dişinə maya deyirlər.

Bizim dilimizdə də “maye” sözü vardır. Hansı ki, bu “maye” sözü hər hansı bir elementin mayasından əmələ gəlmiş konsentrantın anlamını diqqətə çatdırır. Məsələn, kimyaçılar dəmirin mayesini, poladın mayesini, qızılın mayesini, gümüşün mayesini onların mayasından alırlar. Deməli, dilimizdəki “maye”

sözünün mənə çalarlarını gedib başqa xalqların söz leksikonunda axtarmaq heç bir vəchlə düzgün sayıla bilməz.

Qarmon ifaçılığında “Segah” muğamını təqdim etməyin variantları çoxdur. Məsələn “Segah” deyəndə “Orta segah” nəzərdə tutulur. “Mi” mayəli bu muğam qarmonda aşağıdakı ardıcılıqla ifa olunur:

1. Bərdaşt (“Segah”ın “Bərdaşt”ı da çoxvariantlıdır. Kor Əhəd bir cür, Teyyub Dəmirov başqa cür, Aftandil İsrafilov tamam başqa formada, Abutalıb Sadıqov isə onlardan fərqli bir tərzdə “Bərdaşt” ifa etmişlər).

2. Maye (“Mi” mayəli “Segah”ın müəyəsini də ifaçılar öz ürəklərinin hökmü, qəlb çırpıntıları ilə təqdim edirlər).

3. Mübərriqə.

4. Ayaq (kodensiya)

“Segah”ın “Maye”sindən sonrakı şöbə “Mübərriqə” adlanır. “Segah” “Ayaq”da tamamlanır. Musiqi dili ilə buna “Kodensiya” da deyilir.

Qarmon ifaçılığında “Segah”ın “Zabul-Segah” növündə “Zabul” öndə çalınır. “Segah-Zabul” növünün təqdimatında isə “Segah” önə keçir. Hər iki növün təqdimatında isə “Manəndi-hisar”, “Manəndi-muxalif” şöbələri ifa olunur. “Manəndi-hisar” (Hisara bənzər) sözündəki “hisar” sözü bir sıra mənbələrdə hasar kimi də ifadə olunur. Mir Möhsün Nəvvab “Yeddi hasar” kimi şöbəni aydınlaşdırarkən muğamda ən çətin səddi aşmaq kimi izah edir. Ona görə də

“Hisar”ı “Hasar” kimi ifadə etmək daha məqbul hesab olunur. “Manəndi-müxalif” (müxalifə bənzər) şöbəsi lad dəyişkənliyi təsəvvürü yaratdığına görə burada “müxalif” sözü “Segah”a zidd olan”, “Segah”ın əks mövqeyində dayanan”, “Segah”a müxalif olan mənalarında başa düşülür. Bir sıra bölgələrdə “Manəndi-müxalif” “Manəndi-hisar”dan əvvəl ifa olunur.

Hər iki “Segah” növünün qarmonda ifası zamanı “Zil-Zabul”un çalınması zəruri hesab olunur. Bütün hallarda dəstgah “Segah”a ayaqla tamamlanır.

“Segah”ın instrumental ifasında da spesifik cəhətlər özünü göstərir. Məsələn, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Həbil Əliyev “Segah”ı özünəməxsus “Bərdaşt”la başlamaqla yanaşı, bənzərsiz, şirin, yarıqlı, ətürpərdici haşiyələrlə zənginləşdirmişdir. Yaxud Xalq artisti Ramiz Quliyevin “Segah”da mizrabsız gəzişmələri füsunkar bir təsir bağışlayır. Görkəmli qarmon ustası Abutalıb Sadıqovun radionun Qızıl fondunda saxlanılan “Segah”ındakı “Bərdaşt”ı qeyri-adi tərzdə təqdim etməsi bu muğama bir yaraşlıq verir. Abutalıbın qarmonun ikinci oktavasının “do” pərdəsindən “Segah”ın mi pərdəsinə qədərki ekskursiyası dinləyicini demək olar ki, məftun edir.

Azərbaycan radiosu fondunda saxlanılan muğamlar içərisində instrumental ifaçıların, xüsusilə qarmon ifaçılarının lentə yazdırdıqları “Segah”ların hamısı biri-birilərindən fərqlənən, öz gözəllikləri ilə

insanlara estetik dəyər verən, könülləri fəth edən muğamlar kimi qiymətləndirilməlidir.

Kor Əhəd (Kor Əhədin qrammofon valına yazılmış variantı lentə köçürülmüşdür), Teyyub Dəmirov, Məmmədağa Ağayev, Qızxanım Dadaşova, Səfərəli Vəzirov (“Zabul-Segah”), İsfəndiyar Coşqun, Zakir Mirzəyev, Aftandil İsrailov (“Zabul-Segah”), Hacı Abutalıb Sadıqov, Teyyub Teyyuboglu, Aslan İlyasov, Əsgər Həsənov, Əhliman Zabitoğlu, Gövhər Rzayeva, Nəhmət (Nemət) Hüseynov kimi qarmon ifaçılarının Azərbaycan radiosunun Qızıl fondunda qorunan “Segah” adı altında ifa etdikləri muğamların hər biri Azərbaycan Muğam salnaməsinin qızıl səhifələridir.

Qarmon ifaçılığında “Çahargah”

Qarmon ifaçılığı sənətində “Çahargah” həmişə üstün mövqe tutmuşdur. Çünki qarmonda muğam dəstgahlarının öyrədilməsi zamanı “Çahargah” muğamının ön mövqeyə çəkilməsi danılmaz bir faktdır. “Çahargah” muğamında standart məqamlar daha çox üstünlük təşkil elədiyi üçün bu muğamın öyrədilməsi zamanı həmin standart məqamları qarmon öyrədənlər köməkçi elementlər kimi qiymətləndirirlər.

“Çahargah” muğamını klassik qarmon ifaçıları olan Kor Əhəd, Teyyub Dəmirov, Məmmədağa Ağayev və Səfərəli Vəzirov lentə yazdırmışlar.

Azərbaycan muğamlarının təsnifatında “Çahargah” dördüncü yerdədir. Adından məlum olduğu kimi, dörd hissədən ibarət olan bu muğamın etimoloji mənə çalarları bir sıra mənbələrdə müxtəlif cür izah olunur. Bəzi mənbələr “Çahargah” sözündəki “gah” sözünü yer, məkan, hətta dayanacaq kimi təqdim edirlər. Bizim ehtimalımıza görə, “çahar” dörd, “gah” isə hissə deməkdir, yəni dördhissəli muğam. Burada dördüncü məqam mənə çalarına da diqqət yetirmək olar. Əgər “muğam” sözü “məqam” sözündən yaranmışsa və insan həyatının iki məqamında (şən və kədərli məqamlarda) insana mənəvi cəhətdən dayaq olursa, ona qəhmər dayanırsa, onun səbirli-təmkinli olmasını təmin edirsə, deməli, muğamın 7 növü iki məqamda insan həyatının əsas mənasına çevrilir. Bir məsələyə daha dərinə diqqət yetirmək vacibdir. Bu nədir? Bu, muğamların və eyni zamanda, muğamlardan biri olan “Çahargah”ın təsnifatına qeyri-elmi yanaşmalardır. Bəzi tədqiqatçılar “Segah”ı, “Segah-Zabulu”, “Zabul-Segah”ı 4,5, hətta 7-8 yerə bölürlər. Yaxud “Çahargah”ı 5-6, 7-8, 9-10, hətta 11-12 yerə bölürlər. Bəs onda sual olunur. Bunun harası “Çahargah” oldu? Bu ki “Pəncigah”, “Dəvəzdigah” oldu. Bizim fikrimizcə, muğamların təsnifatına, qruplaşdırılmasına, sistemləşdirilməsinə elmi cəhətdən yanaşılmasının vaxtı çatmışdır. Yəni muğamların təsnifatı zamanı vahid kriteriyanın gözlənilməsinə əməl olunmalıdır. Azərbaycan dilinin

morfologiya şöbəsində nitq hissələri təqdim olunursa, burada vahid kriteriya gözlənilir. Yəni nitq hissələri iki yerə bölünür. Əsas nitq hissələri altı yerə (isim, sifət, say, əvəzlik, feil, zərf) ayrılır. Altı nitq hissəsinin isə hər biri ayrı-ayrılıqda növlərə, tiplərə, formalara bölünür. Muğamların təsnifatı zamanı da belə qaydaların tətbiq olunması çox vacibdir. Əgər belə olarsa, “Çahargah” dörd hissədən (şöbədən) ibarət olan muğam kimi təsnif olunar və hər şöbənin (hissənin) guşələri, nəfəsləri, element və detalları ayrı-ayrılıqda şərh olunar.

Bütün mənbələrdə mövcud olan muğamlara bu nöqteyi-nəzərdən yanaşmaq yaxşı olar. İstər görkəmli mütəfəkkirlərimiz olan Əl Fərabinin, Səfiyyəddin Urməvinin, Xacə Əbdülqadir Marağayinin, Mir Möhsün Nəvvabın, Üzeyir bəy Hacıbəylinin, istərsə də Mirzə Fərəcin muğam yaradıcılığına istinad edərkən məhz belə mövqe tutmalıyıq. Əgər Mir Möhsün Nəvvab “Çahargah”ı 15 yerə (Çahargah, Segah, Zabul, Yədi-hasar, Muxalif, Məğlub, Mənsuriyyə, Zəmin-xarə, Məvəənnəhr, Hicaz, Şahnaz, Azərbaycan, Əşiran, Zəngi-şötör, Kərkuki), Mirzə Fərəc (Çahargah, Bəstə-Nigar, Firuz, Məndimuxalif, Muxalif, Cövhəri, Kərimabadi, Hasar, Gilrız, Zirkeş, Rübənd (Rubənd), Qürrə (Qərrə), Muxalif, Məqlub, Mənsuriyyə, Hüzəzal, Çahargah) isə 17 yerə ayırıbsa, məhz 4 əsas şöbəni və yerdə qalan guşə və nəfəsləri konkretləşdirdikdən sonra təqdim etməliyik.

“Çahargah”ın “Maye” “Çahargah” və “Ayaq”dan savayı 4 əsas şöbəsi vardır: “Bəstə-nigar”, “Hisar” (“Hasar” da deyilir), “Müxalif”, “Mənsuriyyə”.

Bəstə-nigar. Bu sözün etimoloji mənası tamamilə üzdədir. Yəni “bəstə” sözü klassik ədəbiyyatda bəstəboy, boyu bəstə kimi gözəlləri vəsf edən təşbehlər kimi işlədilir. “Nigar” sözü də ayüzlü nigar, aybaxışlı nigar kimi təşbeh ediləndə son dərəcə gözəl xanım nəzərdə tutulur. “Bəstə-nigar” isə son dərəcə gözəl olan, boyu isə qısa olmağına baxmayaraq, bu qısalığın, kiçikliyin ona yaraşdığı, bu boyun aşiqi qane etdiyi diqqətə çəkilir. Muğamın bu şöbəsinin “Maye Çahargah”la “Hisar” (“Hasar”) arasında bərqərar olması onu o qədər gözəl, ləzzətli, qulağayatımlı, ürəkaçan etmişdir ki, sanki “Bəstə-nigar” bu muğamın zövqoxşayan, son dərəcə gözəl, yaraşığı olan bəzəkli bir gəlinidir.

Əslində, “Çahargah”ı mübarizə ruhu aşılayan, qələbə əzmi formalaşdıran, mübarizlik eşqi yaradan bir muğam kimi təqdim edirlər. Belə olan təqdirdə minbir əziyyətlə qələbə çalan bir sərkərdənin azad etdiyi minlərlə insan içində bəstəboy nigar bənzərsiz bir gəlin kimi rəmzi məna kəsb edir. “Maye Çahargah”da bir guşə var. Bu guşə “Zəngi-şötör” adlanır.

Zəngi-şütür. Mənbələrdə “Zəngi-şötör” kimi təqdim olunan bu şöbəni biz təsadüfən “Zəngi-şütür” kimi göstərmirik. Burada dəvə zəngi mənasını verən bu sözün şötör tərəfi dəvə deməkdir. Bu söz isə istər

əski əlifba ilə, istərsə də fars əlifbası ilə yazılan Azərbaycan mənbələrində şütür (dəvə) kimi yazıldığı üçün buz “şötör” sözünün “şütür” kimi verilməsini daha məqsədəuyğun hesab edirik.

Bir sıra mənbələrdə “Çahargah”ın müəyyən süjetə malik olması barədə fikir yürüdüldü. Bizim fikrimizcə, bu süjet xəttinin aşağıdakı mərhələlər üzrə inkişaf etməsini müvafiq ardıcılıqla şərh etmək daha yaxşı və inandırıcı olar. “Maye-Çahargah”dakı “Zəngi-şütür” birinci mərhələnin ilk inkişaf dinamikasını təşkil edir. Yəni qələbə əzmi ilə döyüşə atılan ağıllı və tədbirli bir sərkərdə ilkin olaraq suvari və piyada qoşun növündən-dəvələrdən istifadə edir. Döyüşə hazırlaşdırılmış, xüsusi döyüş qiyafəsində olan dəvələr əvvəlcə ahəstə hərəkət edərək düşməni vahiməyə salır. Bu vahimədən özünə gəlməyən düşmənin üzərinə gedən dəvələr yerləşlərini tədricən gücləndirir və nəhayət, düşmən üzərinə qaçmağa başlayırlar. Instrumental ifadə xüsusilə qarmon ifaçılığı sənətində özünü əks etdirən melodik avazlanmada bunu sezən tamaşaçı ifaçının təxəyyülünün məhsulundan razı qalmalıdır. Ona görə də guşənin bu məziyyətini tamaşaçıya çatdırmaq üçün həmin dramatik yozumu ifaçı qarmonçalan əvvəlcədən işləyib hazırlamalıdır. Çünki kiçik bir texniki qüsurlar, xaric improvizə üslubu dinləyicini məyus edə bilər.

“Bəstəniqar”dan sonra “Hisar” gəlir. “Hasar” kimi də təqdim olunan bu şöbənin adındakı ikinci

variantın mənasını heç də izah etməyə ehtiyac qalmır. Çünki əvvəlcə dəvələrlə hücumla keçərək düşməni vələləyə salan sərkərdə sonradan piyadaların və süvarilərin gücü ilə qələbəyə yol açır. “Bəstəniqar”da rəhmə gəlir, zərif cinsləri əfv edir. Onlara nəinki zor tətbiq etmir, hətta nəvaziş göstərilməsinə şərait yaradır. Mübarizə əhvali-ruhiyyəli, qələbə rəhni ilə dolu olan bu döyüşün növbəti mərhələlərində zirvələr fəth olunur. Hasarları aşaraq ordu vasitəsilə qələbəyə zəmin yaradılır. Bunun üçün ehtiyatda olan qüvvələr döyüşə atılırlar. Məhz bu zaman müxalif tərəf aman istəyir. **“Müxalif”** şöbəsinin zəngulələr tələb edən, şaqraq boğazlarla, təmiz avazlanma ilə düşməni endirilən zərbəni və bu ağır zərbədən sonra düşmənin aman istəməsini səciyyələndirən avazlanmalar, gəzişmələr bütün bunları göz önünə gətirir. Qarmon ifaçılığı sənətində “Müxalif” şöbəsinə bəzən iransayağı, yəni son dərəcə lirik çalmağa üstünlük verirlər. Lakin unutmamaq olmaz ki, lirik yanaşmalarla yanaşı, “Müxalif”in dinamikliyini daha qabarıq vermək lazımdır. Böyük mütəfəkkirimiz Üzeyir bəy Hacıbəyov “Koroğlu” operasında “Çahargah” ladından istifadə edərək qəhrəmanlıq səhnələri üçün çoxsaylı mahnı və melodiyalar yazmışdır.

Müxalif sözü bir anlayış olaraq əks istiqamət, əks mövqe mənasını verir. Muğam ifaçılığında lad baxımından əks istiqamətdə, əks mövqedə dayanan avazlanma müxalif avazlanma hesab olunur. “Mirzə Hüseyn səgahı” muğamında “Manəndi-Müxalif”

(müxalifə bənzər) əks mövqe tutmağa bənzəyən avazlanma mənasın da başa düşülərsə, “Çahargah”dakı müxaliflik tam əks mövqedə dayanan avazlanma kimi qiymətləndirilir. Burada əks mövqedə dayanan avazlanma lad müxtəlifliyi baxımından əks mövqelərdə dayanma kimi başa düşmək lazımdır. Doğrudan da, “Çahargah”dakı “Bəstəniqar”da, “Müxalif”də lad baxımından digər şöbələrlə əks mövqedə dayanır. Lad uyğunluğu baxımından uyuşmayaraq bir-birilərini, necə deyərlər, inkar edirlər. Ona görə də muğam mütəxəssisləri “Çahargah”ın “Bəstəniqar” şöbəsinin adında bu ziddiyyəti birbaşa ifadə etməsələr də, dolayısı yolla mübarizliyi, döyüşkənliyi qələbə əzminin fonunda özündə səciyyələndirən ad seçmiş, “Müxalif”in adında isə bunu birbaşa diqqətə çatdırmışlar.

“Çahargah”ın sonuncu şöbəsi **“Mənsuriyyə”** adlanır. Mənsuriyyə sözünün etimoloji mənası haqında bir sıra fərziyyələr irəli sürmüşlər. Əksər mənbələrdə mənsuriyyə sözü Şərqin söz mədəniyyətinin, söz sənətinin əyilməzlik, dönməzlik rəmzi olan Həllac Mənsurun adı ilə əlaqələndirilir.

İstər “Müxalif”, istərsə də “Mənsuriyyə” ifa olunanda elə bil ki, müharibənin sonu yaxınlaşır, yaxud qələbə ilə nəticələnən üsyanın başa çatması gözlənilir. Hər iki şöbəni dinləyərkən bəzən göyün təlatümə gəlməsini zənn edirik. Bəzən yerin titrəməsini, zəlzələ baş verməsini, tufanın təlatümə gətirdiyi sərt təbiətin əndişəsini göz önünə gətiririk.

“Müxalif”də şaqraqılıqla, hərarətli gəzişmələrin dinamikası ilə yanaşı, liriklik və həzinlik hiss olunursa, “Mənsuriyyə”də bunu görmək çox çətindir. Ümumiyyətlə desək, “Çahargah” epik-lirik, həzin-coşqun hisslər aşılamaqla yanaşı, insanı iradəlilik və mübarizlik, igidlik, qoçaqlıq, qəhrəmanlıq, qələbə əzmi kimi duyğularla çulğalayır.

Qarmon ifaçılığında, adətən, “Mayə-çahargah”, “Bəstənikar”, “Hisar” və “Müxalif” çalınır. Çox vaxtlar “Mənsuriyyə” ifa olunmur. Bu, düzgün sayıla bilməz. Niyə? Birincisi ona görə ki, “Mənsuriyyə”nin öz melodiyası var. İkincisi, ritmik ahənglə həm ritmik hissəni, həm də muğam tərəfini təqdim etmək olar. Üçüncüsü, muğam ifaçılığında muğamın bütün şöbə və guşələrinin ifa olunması zəruri sayıldığı üçün qarmon ifaçılığı sənətində də “Mənsuriyyə”nin bütün tərəfləri, bütün komponentləri barədə dinləyicidə təsəvvür yaradılmalıdır. Xüsusilə bu şöbədəki tarixi qəhrəmanların adı ilə bağlı olan əlamətlər ifa zamanı özünü büruzə verməlidir.

İstər Mənsur adlı pəhləvanın adı ilə bağlı, istərsə də Həllac Mənsurla bağlı olan ehtimalların hamısında “Mənsuriyyə” mübarizliyi, qələbə əzmini, vətənsəvərliyi, yurdsevərliyi, məmləkətpərəstliyi, torpağı yad nəzərlərdən qorumağı özündə səciyyələndirir.

Həllac Mənsur haqqında deməliyik ki, Nəsimi, Füzuli, Seyid Əzim və Qasım bəy Zakirin lirikasında Həllac Mənsur haqq işi uğrunda özünü oda yaxan

adam kimi təsvir olunur. Əslində, Həllac Mənsurun əqidə saflığı uğrunda mübarizəsi onun dərisinin soyulması və odda yandırılması ilə nəticələnir. Sonralar belə hadisəyə bənzər olan Nəsiminin dərisinin soyulması ədəbi-bədii materiallarda əks olunmuşdur. Muğam yaradıcılığında da, xüsusilə həm söz mətnlərində, həm də muğamların şöbə və guşələrində öz əksini tapması tarixi faktlar kimi yaddaşlara hopmuşdur.

“Çahargah” haqqında dediklərimizi yekunlaşdırarkən qeyd etməliyik ki, milli-mənəvi dəyərlərimizdən biri olan bu muğamımızın göstərilən əlamət və keyfiyyətləri ilə yanaşı, bir sıra tərbiyəvi əhəmiyyəti də vardır. Belə ki:

- “Çahargah” muğamı dinləyicidə oynaq əhvali-ruhiyyə, mübarizlik, qoçaqlıq, qəhrəmanlıq duyğuları oyadır;

- muğamı dinləyənlərdə vətənsəvərlik, yurdsevərlik duyğuları baş qaldırır;

- muğamın doğurduğu hisslər hər bir insanı öz torpağını yad nəzərlərdən qorumağa səsləyir;

- bu muğam adamları məğlubiyyətlə barışmamağa, daim qələbə əzmi ilə yaşamağa sövq edir.

Qarmon ifaçılığında “Bayatı-Şiraz” muğamı

Qarmon ifaçılığında “Bayatı-Şiraz” muğamı çox nadir hallarda tamam-dəstgah kimi ifa olunur. Çox

vaxtlar “Maye Bayatı-Şiraz”ı qarmonçalanlar sonluğu bir melodiya ilə bitirirlər. Klassik qarmon ifaçılarından Teyyub Dəmirov və Abbas Abbasovdan savayı, “Bayatı-Şiraz” muğamına müraciət edən qarmon ifaçımız olmamışdır. Son zamanlar Aftandil İsrailov, Zakir Mirzəyev “Bayatı Şiraz”, Nəhmət (Nemət) Hüseynov “Bayatı-İsfahan” muğam şöbələrini lentə yazdırmışdır.

Müasir qarmonun tədrisi ilə məşğul olan qarmon müəllimləri, xüsusilə orta ixtisas və ali məktəblərdə qarmonu tədris edənlər üçün “Bayatı-Şiraz” muğam dəstgahını aşağıdakı ardıcılıqla öyrədilməsi tövsiyə olunur.

1. Bərdaşt (ən yaxşı halda “Nişibi-Fəraz”la başlamaq daha məqsəduyğun hesab olunur).

2. Maye Bayatı-Şiraz

3. Əbül-Çəp

4. Bayatı-İsfahan

5. Zil Bayatı-Şiraz

6. Xavəran

7. Hüzəzal (“Üzzal”da deyilir)

“Bayatı-Şiraz” muğamının belə ardıcılıqla öyrədilməsi heç də o demək deyil ki, “Bayatı-Şiraz”ın tarixi kökləri, variantları, ifa çalarları barədə məlumat verməyə ehtiyac yoxdur.

Əslində, adından başlayaraq elə bu muğam barədə geniş məlumat vermək lazımdır:

Adından göründüyü kimi, “Şiraz bayatısı” anlamında başa düşülən, lakin Şirazda yaşayan

bayatların yaratdığı muğam mənasını verən bu muğamın etimologiyasına əsaslanaraq heç bir tədqiqatçının demədiyi bir fikri də irəli sürə bilərik. Yəni bayatlarla bağlı olan bir bədii yaradıcılıq nümunəsi barədə yeni fikir söyləyəcəyik. Məlum olduğu kimi, qədim türkçülüüyü özündə səciyyələndirən mənbələrdə doqquz oğuz bəylərindən söhbət açılır. Hansı ki, onlardan biri də Boyat elidir. Sonralar bayat kimi deyilən və yazılan bu tayfa adının bir neçə cür ehtimal olunması barədə faktlara, şərhlərə rast gəlmək olur. Onlardan biri boyat, yəni ən qədim, çox qədim, lap birinci deməkdir. İkincisi, boyat, yəni köhnə (bəzən bir neçə gün saxlanılmış yeməyə də boyat yemək deyirlər) mənasında, üçüncüsü isə boyat, yəni boy atan, daim inkişaf edən məna çalarlarında mövcuddur. Bayatlar ən qədim türk tayfalarındandır. Cəlairlər, səlçuqlar, şahsevənlər, xəlifəlilər, qaramanlılar, təkəllilər, təkəttürkmənlər, əfşarlar, kərküklər, cığataylar, baharlılar, padarlar, ustacılar, ləklər, qacarlar, zülqədərilər, qırağlılar, xələflilər, heybətliilər, qədirlilər, ilxıçılar, qaradağlılar, naxırçılar, əmircanlılar, əhmədlilər, bəyduillilər kimi tanınmış tayfalar içərisində bayatlar da geniş yer tutur. Bayatlar təkcə Azərbaycanda deyil, həm orta əsrlərə qədər, həm orta əsrlərdə, həm də sonrakı dövrlərdə İranda, İraqda, Heratda (Əfqanıstanda), Anadoluda, Hindistanda, Türküstanda (Orta Asiyada), Kiçik Asiya ölkələrində və digər məkanlarda da yaşayırdılar. Onlar yaşadıkları yerlərdə öz muğamlarını da ifa edirdilər.

Bəzi mənbələrdə digər ölkələrdə yaşayan bayatların Azərbaycana gəlməsinin tarixini 13-cü əsrə aid edirlər. Maraqlıdır ki, Çingiz xanın və Teymurləngin Azərbaycana yürüşləri zamanı onlar öz ordularının tərkibinə bayatları da daxil etmişlər. Güman olunur ki, gəlmə bayatlar yerli bayatları yola gətirməkdə xüsusi rol oynamışlar. Gəlmə bayatlar yerli bayatlarla münasibət quraraq qalmağa üstünlük vermişlər. Gəlmə bayatların Azərbaycana gəlməsi faktına diqqət etsək, bunları aydın görərik:

13-cü əsrin əvvəllərində Azərbaycana Çingiz xanın ordusu ilə bərabər, Bayat türkləri və moğollar gəlmişlər. Bayat türkləri əvvəllər Türküstanda yaşayırdılar. Oradan moğollar gələrkən onlarla bərabər çıxmışlar. İlk əvvəl bayatlar Kiçik Asiyada oturdular və orada Səlcuq türkləri ilə qarışdılar. Teymurləng Anadolunu işğal edərkən onların bir hissəsi Teymurləng tərəfindən Diyarbəkirə köçürülmüşdü. Oradan da onlar bir müddətdən sonra Bağdada köçdülər. Bağdad şəhərindən bayatları Səfəvi şahları 17-ci əsrdə Mazandaran, Tehran və Xorasan tərəflərə köçürdülər və onlara Qızılbaşlar dedilər. Fəqət bayatların çox hissəsi Anadoluda qalmaqda davam edirdi. Buradan müxtəlif vaxtlarda Azərbaycana köçüb gəlmişlər. Səfəvi şahları İrandan da öz hakimlərinə kömək məqsədi ilə Azərbaycana bayatlardan köçürüb Quba qəzasında oturtmuşlar. Hal-hazırda bayatların adları ilə aşağıdakı kəndlər məlumdur.

Vaxtilə Göyçay qəzasında, Bayat Məlikümid, Bayat Nadirhüseyn; Cavad qəzasında, Bayat; Quba qəzasında, Səncan Bayat, Uzun Bayat; Şamaxı qəzasında, Bayat; Şuşa qəzasında, Bayat kəndləri olmuş, hazırda Nefçalada Boyat, Ucarda Boyat kəndləri vardır.

Bayatların yaratdığı poetik nümunələrə bayatı deyildiyi kimi, onların yaratdıqları muğam nümunələri də müvafiq olaraq “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-İsfahan”, “Bayatı-Qacar”, “Bayatı-Əcəm”, “Bayatı-türk”, “Bayatı” kimi adlandırılmışdır. Onlardan biri məhz 7 muğamımızın beşinci olan “Bayatı-Şiraz”dır.

“Bayatı-Şiraz”ın yarandığı gündən dövrümüzə qədər gəlib çatan bir çox variantları vardır. Hazırda muğam tədris olunan orta ixtisas və ali məktəblərdə öyrədilən muğamlar, o cümlədən “Bayatı-Şiraz” muğamı Seyid Şuşinski, Əhməd Bakıxanov, Nəriman Əliyev, Kamil Əhmədov və Hacıbaba Hüseynovun təklif və tövsiyələri ilə əsasında tərtib olunan proqram əsasında öyrədilir. Onu da qeyd etməliyik ki, bu proqram tərtib olunarkən Mir Möhsün Nəvvabın “Vizühül-Ərqam” əsərindəki muğam sisteminə, Üzeyir bəy Hacıbəyovun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinə, görkəmli tarzənlər: Mirzə Fərəc, Əhməd Bakıxanov və görkəmli bəstəkarımız Əfrasiyab Bədəlbəylinin muğam dəstgahları ilə bağlı bir sıra variantlara istinad olunmuşdur. “Bayatı-Şiraz”ın adı orta əsrlərdə, yəni

Səfəvilər dövründə “Bayatı-İsfahan” adlandırılıb. Bu ad XX əsrin əvvəllərinə qədər yaşamışdır. Professor Ramiz Zöhrabovun tədqiqatlarında bu barədə çox maraqlı məlumatlar vardır. R. Zöhrabov öz qeydlərində “Bayatı-İsfahan” adlandırılan bu muğamın belə adlandırılmasının əsas səbəbini açıqlasa da, bu məsələnin tarixi zərurət səbəbindən belə adlandırılmasını şərh etməmişdir. Diqqət edək: Bakı musiqi texnikumunun Şərq şöbəsi üçün tərtib edilmiş proqramda (1925) “Bayatı-Şiraz” dəstgahı “Bayatı-İsfahan” adlandırılmışdır. Çünki bu muğam dəstgahına əvvəllər “Bayatı-İsfahan” da deyirdilər. Bu mülahizəni təsdiq edən mənbələrdən biri də B. Mənsurovun babası Məşədi Məlik Mənsurovun tərtib etdiyi muğam dəstgahlarının siyahılarıdır (Bax: B. Mənsurovun arxivi). Həmin siyahıda “Bayatı-Şiraz” muğam dəstgahı “Bayatı-İsfahan” adı ilə verilib. Deməli, XIX əsrdə Bakı musiqi məclislərində ifa olunan, haqqında danışılan dəstgah “Bayatı-İsfahan” adını daşımışdır. Yeri gəlmişkən onu da deyək ki, İranda indi də bu dəstgah “Bayatı-İsfahan” adlanır. Lakin müasir İran musiqisində “Bayatı-İsfahan” dəstgahı deyil, “Avaz” kimi işlənir. Bu muğamın vokal variantına 11 hissə, instrumental variantına isə 27 hissə daxildir.

Musiqi texnikumunun Şərq şöbəsi üçün düzəldilmiş ilk proqramda “Bayatı-İsfahan” adı ilə verilmiş dəstgah 10 şöbə və guşəni özündə cəmləşdirir: “Mayeyi-Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-İsfahan”,

“Əbül-çəp”, “Azərbaycan”, “Bayatı-kürd”, “Hacı-Yuni”, “Dəşti”, “Qatar”, “Üzzal”, “Bayatı-Şiraz”.

Eramızdan əvvəl III-IV əsrlərdə Alban mədəniyyətinin yaranması Azərbaycan mədəniyyətinin qədim dövrlərdən etibarən inkişar tapmasında özünü səciyyələndirən tarixi faktlardan biri hesab olunursa, bu dövrdə muğamların inkişar tapmasını da ən möhtəşəm mədəniyyət hadisəsi hesab etməliyik. Çünki mədəniyyətimizin inkişafında muğamat tarixi faktlardan biri hesab olunursa, bu dövrdə muğamların inkişar tapmasını da ən möhtəşəm mədəniyyət hadisəsi hesab etməliyik. Ona görə ki, hər bir tarixi hadisənin mədəniyyətimizin inkişafında rolu böyükdür. Qeyd etmək vacibdir ki, muğam mədəniyyəti Azərbaycan xalqına başucalığı gətirən titanik bir mədəniyyət növü hesab oluna bilər, ən azı olunmalıdır. Ona görə ki, bu mədəniyyətin ulu bir tarixi vardır. Hansı ki, bu ulu tarix azərbaycanlıların həm öz torpaqlarında yaşadıkları tarixi sübut edir, həm də onların digər ölkələrdə yaşaması faktlarını özündə təcəssüm edir. Azəri türklərinin İran, İraq, Qatar, Əcəm, İsfahan, Türkiyə, Hindistan, Türküstan (Buxara, Səmərqənd, Məvərrənnəhr, Keş və s.) və Əfqanıstanda (Herat, Kabul, Zabul və s.) yaşaması kimi tarixi faktları yada salır.

Bir muğam tədqiqatçısı olaraq bizim fərziyyəimiz belədir. Orta əsrlərin ən aparıcı dövlətlərindən olan Səfəvilər sülaləsinin başçılarından (şahlardan biri

nəzərdə tutulur) I şah Abbas Osmanlı dövləti ilə münaqişələri zəminində Azərbaycanın paytaxtını Təbrizdən İsfahana köçürmüşdür. Azərbaycanın paytaxtının Təbrizdən İsfahana köçürülməsi bir sıra muğam ifaçılarının da İsfahanda cəmləşməsinə səbəb olmuşdur. “Bayatı-İsfahan” muğamının məhz bu dövrdə aktualıq kəsb etməsi və lider muğam kimi formalaşması İsfahanın həm də muğam paytaxtı kimi məşhurlaşması kimi də izah olunmalıdır.

“Bayatı-Şiraz” muğamının variantlarına nəzər yetirsək görərik ki, muğamın hazırkı ifa olunan variantına qədər bütün variantlarda “Mavərənnəhr” şöbəsi (bəzi mənbələrdə guşə kimi verilir) yoxdur. Ümumiyyətlə desək, “Mavərənnəhr” uzun müddət “Şur”, “Rast”, “Mahur”, “Şüştər”, hətta “Çahargah” muğamlarının tərkibində oxunmuş və ya instrumental ifadə da guşə kimi təqdim edilmişdir. Bu fikri ona görə önəmli hesab edirik ki, “Mavərənnəhr”in unudulması təhlükəsi özünü daha qabarıq şəkildə göstərir. Yeri gəlmişkən “Mavərənnəhr” sözünün etimoloji mənasına dair bəzi tarixi faktları da araşdıraq.

Haşivə. Mavərənnəhrli Teymur əslən Tyanşan vadisində, Altay dağlarının ətəəsində yaşayan ulu babaları Çingiz xanın, Batı xanın, Çağatayın xələflərindən biridir. Çingiz xan Mavərənnəhri oğlu Çağataya bağışladıqdan sonra Mavərənnəhrdə Çingiz xanın nəslindən olan böyük tayfa ittifaqları yaranmağa başladı. Çağatayların nəslə Məvərənnəhrdə

XIV əsrin ilk illərində böyük siyasi olayların iştirakçısına çevrildi. O zamanlar Teymurun atası Turğay bütün Bərlas qəbiləsinin hakimi olan Qazan Keş ilə çox yaxın idi. Bərlas qəbiləsinin hakimi (bəzi mənbələrdə ağası, rəisi) olan Əmir Qazan Keşin zamanında vaxtilə bir neçə muğamda şöbə kimi ifa olunan “Mavərənnəhr” muğam ifaçıları tərəfindən xüsusi şövqlə, məharət və məsuliyyət hissi ilə oxunmuşdur. Yeri gəlmişkən qeyd olunmalıdır ki, Türk-Mogöl imperiyasının ən nəhəng nümayəndəsi Topal Teymurun-Teymurləng adı ilə məşhur olan Əmir Teymurun dövründə muğam ifaçıları Əmir Teymurun şərəfinə formalaşdırılmış bu muğam şöbəsinə oxumağa həmişə ciddi cəhd göstərmişlər. Əmir Teymurun dövründən əvvəllər də mövcud olması ehtimal edilən “Mavərənnəhr” Teymurun hakimiyyəti dövründə və sonrakı illərdə daha populyar olmuşdur.

Nəxşəb vilayətinin idarəçiliyi Teymurun atası Turğaya tapşırılmışdı. Turğay isə öz oğlu Teymura Əmir Qazanın oğlu Salay xanın qızı Olcay Tərxanı alır. Keş (yaşıl məkan) və Noxşəbə (Nohşəb, yəni 10 gecə) vilayətlərinin başqanı olan Turğay öz oğlu Teymura bir böyük ərazi və valilik bəxş edir. Teymur bu ərazidən Ceyhun (Amu-Dəryanın ən qədim adıdır) sahillərinə qədər vuruşa-vuruşa gedir. Ayağından da bu döyüşlərdə yaralanır. (Bir ehtimala görə, 12 yaşında Teymurun hakimlik iddiasını görən atası onun dabanından bir az yuxarı hissəsindəki damarı

kəsdirərək ləng hərəkət etməsinə və beləliklə, onun gələcəkdə başının salamat olmasına guya şərait yaratmışdır).

Bu faktları sadalaya-sadalaya biz artıq “Bayatı-Şiraz”ın iki şöbə və guşəsi, yəni “Bayatı-İsfahan” və “Mavərənnəhr”in etimoloji mənə çalarları barədə xeyli məlumat vermiş olduq. “Bayatı-İsfahan”dan sonra “Zil-Bayatı-İsfahan” və “Zil-Bayatı-Şiraz” şöbəsi başlayır. Bu şöbə “Xavəran”, “Üzzal” və “Dilruba” guşələrindən ibarət bir silsilədən ibarətdir. “Bayatı-Şiraz” ayrı-ayrı bölgələrdə, əsasən, yuxarıdakı sistem əsasında oxunsa da, tarixən müxtəlif fərqlərlə, müxtəlif variantlarla çalınıb-oxunmuşdur.

“Bayatı-Şiraz” Mirzə Fərəcin variantında 17 şöbə və guşədən (1. Dəraməd, 2. Bayatı-İsfahan, 3. Bayatı-Şiraz, 4. Əbülçəp, 5. Cəfəriyyə, 6. Budəşti, 7. Azərbaycan, 8. Bayatı-kürd, 9. HacıYuni, 10. Giləyi, 11. Dəsti, 12. Mehdi-Zərrabi, 13. Qatar, 14. Bayatı, 15. Aşıqi-guş, 16. Nüriz-Davudi, 17. Üzzal.) ibarət olan fundamental bir dəstgahdır. Əgər biz Mir Möhsün Nəvvabın muğam dəstgahları ilə bağlı apardığı təsnifatlara diqqət etsək, Mirzə Fərəcin Mir Möhsün Nəvvaba istinad etdiyini aydın görürük. Çünki Nəvvabın təsnifatına daxil olan şöbə və guşələrin əksəriyyəti Mirzə Fərəcin təsnifatında görünür. “Əbülçəp” guşəsi istisna olunarsa, Mirzə Fərəcdə “Bayatı-Şiraz” variantı Mir Möhsün Nəvvabın variantına tam uyğun gəlir.

Qarmon ifaçılığında “Bayatı-Şiraz” muğamını bu şəkildə tədris etməyə heç bir ehtiyac yoxdur. Lakin tələbələr belə adı çəkilən variantlarını faktları bilməlidirlər. Tələbələrin “Bayatı-Şiraz” muğamı ilə bağlı daha zəngin tarixi faktları bilməsi çox önəmlidir.

Musiqi kolleclərində, musiqi təhsili verən ali məktəblərdə tədris olunan “Bayatı-Şiraz” bir çox cəhətlərinə görə Mir Möhsün Nəvvabın variantına daha çox uyğundur. Əsrin ortalarında və ondan sonrakı dövrlərdə tərtib olunan proqram materialları nəzərdən keçirildikdə “Bayatı-Şiraz”ın tarixini görürük: “Maye-Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-İsfahan”, “Əbülçəp”, “Azərbaycan”, “Bayatı-Kürd”, “HacıYuni”, “Dəşti”, “Qatar”, “Üzzal”, “Bayatı-Şiraz”. Hazırkı dövrdə tədris olunan “Bayatı-Şiraz” isə, təqribən, aşağıdakı variantlarda öyrədilir: “Bərdaşt”, “Maye-Bayatı-Şiraz”, “Nişibi-Fəraz”, “Bayatı-İsfahan”, “Zil-Bayatı-Şiraz”, “Xavəran”, “Üzzal” (bəzən “Hüzzal”da deyilir), “Dilruba”, “Bayatı-Şiraza ayaq”. Burada bir məsələni də qeyd etməliyik. O da “Bərdaşt” məsələsidir. Yəni əgər “Bərdaşt” ifa olunursa, deməli, belə bir təqdirdə “Nişibi-fəraz” guşəsinə ehtiyac qalmır. Başqa sözlə desək, “Bayatı-Şiraz” muğamını iki növ uvertüra ilə başlayırlar: Ya “Bərdaşt”la, ya da “Nişibi-fəraz”la. “Nişibi-fəraz”la başlanılan dəstgahda “Bərdaşt” və “Maye”yə ehtiyac qalmır. Burada “Əbülçəp” (Çəp Əbil, yəni çəpgöz Əbilin nəfəsi, guşəsi kimi başa düşülür) guşəsinin ifa olunması diqqəti çəkir. Çünki

“Bayatı-İsfahan”dan sonra birbaşa “Xavəran” oxunursa və “Əbülçəp” nəfəsi xatırlanırsa, “Əbülçəp”in müstəqil guşə kimi oxunmasına heç bir ehtiyac qalmır.

“Bayatı-Şiraz”ın “Nişibi-fəraz” guşəsi onun xarakterinə uyğun belə adlandırılmışdır. Enişli-yoxuşlu mənasını verən “Nişibi-fəraz”, sözün əsl mənasında, enişli, yoxuşlu ifa tərzini özündə səciyyələndirir. Başqa sözlə desək, qarmonçalan bu guşəni ifa etmək üçün bir sıra texniki imkanlara malik olmalıdır. Çünki “Nişibi-fəraz”ın həm enişində (bəmində), həm də yoxuşunda (zilində) ustalıq nümayiş etdirməsi üçün qarmonçalardan yaradıcı qabiliyyət tələb olunur. Eyni sözləri “Dilruba” haqqında da söyləmək olar. Çünki “dilruba” sözünün etimoloji məna çalarlarında könül açan, ürək açan, çox gözəl sima, sevimli anlamı vardır. Guşənin mahiyyətində bu xüsusiyyətləri, əlamətləri andıran nəfəslər, gəzişmə tərzləri, şirin boğazlarla həzin intonasiyalar köülləri açmalı, ürəkaçan zövq aşılmalıdır.

“Bayatı-Şiraz”ın doğurduğu hisslər, aşladığı tərbiyəvi əlamət və keyfiyyətlərin də bənzərsiz faydası vardır:

- “Bayatı-Şiraz” dinləyicilərdə, əsasən, qəmgin hisslər oyatmaqla yanaşı, onları nikbin olmağa təhrik edir.

- “Bayatı-Şiraz”ın yaratdığı nikbin notlar insanları yaşayıb-yaratmağa ruhlandırır.

- “Bayatı-Şiraz”ın doğurduğu hislər dinləyicini ecazkar romantika aləminə aparır.

- “Bayatı-Şiraz” insanlarda xoş əhvali-ruhiyyə, daş ürəklərdə yumşaqlıq və humanistlik doğurur.

- “Bayatı-Şiraz” ən yüksək estetik zövq mənbəyi hesab olunarsa, deməli, bu muğam estetik-bədii tərbiyənin ən mühüm vasitəsi sayılır.

- “Bayatı-Şiraz” həmçinin əxlaqın ən təmiz müsbət təzahürlərini də özündə əks etdirir.

Qarmonda “Şüştər” muğamının ifası

“Şüştər” muğamı qarmon ifaçılığı sənətində çox nadir hallarda ifa olunur. “Şüştər” Azərbaycan qarmon ifaçılığı tarixində yalnız Teyyub Teyyubogludan başqa, heç bir kəs tərəfindən ifa olunmayıb. Doğrudur, ayrı-ayrı qarmonçalarlar tərəfindən lentə köçürülən və bu gün Azərbaycan radiosunun Qızıl fondunda saxlanılan “Hümayun” muğamının tərkibində də “Şüştər” ifa olunub. “Şüştər” yaxın zamanlarda müstəqil muğam dəstgahı kimi formalaşmışdır.

“Şüştər” muğam dəstgahı, tarixən ən az oxunan və qarmon ifaçılığı tarixində nadir hallarda ifa olunan dəstgahlarımızdan biridir. Bunun bir səbəbi vardır. Bu səbəb isə “Şüştər”in ağır muğam olması, ifaçıdan savad-səriştə, ustalıq, yüksək ifaçılıq texnikasına malik olmaq kimi keyfiyyətləri tələb etməsidir. Muğam salnaməsinin səhifələrini vərəqlədikcə,

“Şüştər” muğamının təbliğinə bir o qədər də səy göstərilməyib, bu muğamın müğənni tərəfindən ifasına bir o qədər də maraq olmayıb. Bunun isə əsas səbəbi muğam pərəstişkarlarının, muğam təəssübkeşlərinin “Şüştər” muğamına bir o qədər maraq göstərməməsi kimi izah olunmalıdır.

Görkəmli muğam ifaçıları ilə söhbətlərimiz, apardığımız müsahibələr də fikrimizi sübut edir. Onların fikirlərinə görə, “Şüştər” muğamı toy şənliklərində çox nadir hallarda sifariş olunan muğamdır.

Görkəmli muğam ifaçısı, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Cənəli Əkbərovla söhbətimdən məlum oldu ki, Bakı şəhərinin Nardaran kəndini nəzərə almasaq, “Şüştər” muğamının toy şənliklərində sifariş olunmasına demək olar ki, təsadüf edilmir. Görkəmli xanəndəmizin dediyinə görə, “Rahab”, “Hümayın”, “Şüştər” ən az sifariş olunan muğamlar hesab olunur. Bəzi regionlarımızda hətta “Şüştər” haqqında təsəvvür ya yoxdur, ya da çox azdır. Ustad Xanəndəmiz Cənəli Əkbərovun sözündə böyük bir həqiqət vardır. “Şüştər” muğamı geniş təbliğ olunmadığı üçün ölkəmizin toy şənliklərində, təlim-tərbiyə müəssisələrinin musiqili tədbirlərində, konsertlərdə bu muğama yer ayrılır. Açığını etiraf etməliyik ki, görkəmli tarzənimiz, böyük ziyalımız Baba Salahovun ansamblında ifa olunan “Şüştər rəngi” (solo hissələrini Vəli Qədimovla Aftandil İsrəfilov ifa edirdilər) və Bəhram Nəsimovun “Şüştər

təsnifi” (xalq artisti Niyaməddin Musayev məhz bu mahnının bənzərsiz ifasına görə el içində məşhurlaşmışdır) adlı melodiya və mahnı nümunələri olmasaydı, bu gün “Şüştər”in unudulması ehtimalı daha da artardı. Bu iki musiqi nümunəsi “Şüştər”lə bağlı repertuarların ortaya çıxmasına xüsusi şərait yaratdı. Bunun üçün Baba Salahovla Bəhram Nəsibova xüsusi minnətdarlığımızı bildiririk. “Şüştər” sözünün etimoloji mənasının aydınlaşdırılması məsələsinə də nikbinliklə yanaşa bilmirik.

“Şüştər” sözü heç bir mənbədə türk sözü kimi təqdim edilməyib. Əksər mənbələrdə bu sözün mənşəi araşdırılmadan dünya, kainat mənə çalarlarında göstərilir. Buna heç bir etirazımız yoxdur. Lakin bu sözün ən uğurlu mənə çalarlarını tapıb təqdim etmək daha məqsədəuyğun olardı.

Bizim ehtimalımıza görə, “Şüştər” sözü aydın görünən iki tərəfdən ibarətdir: şüş, tər. “Şüş” sözü bir sıra mənbələrimizdə həm də şiş və şuş kimi verilir. Hər üç mənada ucu şiş, ucu iti, sərt itilənmiş, nazıqlaşdırılmış, kimi başa düşülür. Qasım bəy Zakir “Molla qoyardı başına şiş papaq” deyəndə uzun, ucu şiş papağı nəzərdə tuturdu. Yaxud “Şuşa” sözünün ucu iti dağlar mənasını verməsini də unutmaq olmaz. Onu da unutmaq olmaz ki, Q. Zakir “Fiski-ficur həddən aşıb Şişədə” misrasında “şişə” sözünü məhz Şuşada yox, şişədə kimi işlədib. Bu gün dilimizdə işlətdiyimiz “şaşlıq” sözü də şişlik kimi deyilməlidir. Ona görə ki, ətin çəkildiyi dəmir əşya nazik və ucu

şiş, iti olduğu üçün belə adlanmalıdır. Bütün bunlar deməyə əsas verir ki, “şüştər” sözü şüş tərəfi ucu iti, sərt nazıqlaşmış mənalarını verir. “Şüştər” muğamının daşdığı adla bağlı irəli sürülən bəzi versiyaları da şərh etmək yerinə düşərdi. Bəzi mənbələrdə “Şüştər” dünya, kainat mənasında şərh olunur. Bəzi mənbələrdə Şüştərin İranın qərbində (özü də qərbin cənub hissəsində) bir şəhər olması qeyd olunur. Bir sıra mənbələr Şüştər şəhərini Şıştər kimi, bəziləri isə Şuşa şəhəri kimi göstərirlər. Bir ehtimala görə, “şüştər” deyəndə zirvəsi şiş olan, öz dövrü üçün (yarandığı dövr nəzərdə tutulur) şiş ucları (Cəfər Cabbarlı dağlarımızın zirvəsini belə təsəvvür edib) tərəf olan Qaf dağı nəzərdə tutulur. Qaf dağı isə bəzən Qaf Elbrus kimi təqdim olunur. Xəzərin cənub sahillərindən Gilan ilə Mazandaranın ərazisinə qədər (Gilan ilə Mazandaran bu dağın şimalında qalır) uzanan Elbrus Qaf dağları silsiləsinin ən yüksək silsiləsinə deyilir. Rəvayətə görə, Simurq quşu Rüstəmin atası Zalı, babası Samı, böyük babası Nərimanı bu dağda qoruyub. Bu sözün əsas məna çaları şiş uclu dağlar kimi başa düşülməlidir. (Cəfər Cabbarlının “Şiş ucları buludlarla öpüşür” mısrası nümunə ola bilər). Tərəf isə dağ mənasını verir. “Tərtər” sözündəki “tər” sözü dağdan tər-tər süzülüb gələn anlamında başa düşülürsə, “şüştər” sözü də şişuclu dağ mənasını verir.

“Şüştər” muğamının etimoloji-məna çalarlarından birinə də münasibət bildirmək lazım

gəlir. Bu bizim şəxsi qənaətimiz olduğu üçün bu variantı da gözdən keçirmək yaxşı olardı. Bu variant “Şüştər”in yer adı ilə bağlı olmasıdır. Qaraqoyunlu dövlətini formalaşdıran Qara Yusif dövlətin hüduqlarında yerləşən Təbriz, Marağa, Gəncə, Şüştər şəhərlərini yenidən qurdu (1410-1468). Qaraqoyunlulara qalib gələrək yeni dövlət quruculuğuna nail olan Ağqoyunlular isə Şüştər şəhəri ilə yanaşı, Şiraz, İsfahan şəhərlərini də inkişaf etdirməyə başladılar. “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-İsfahan”la yanaşı, “Şüştər” muğamının da bu dövrdə populyarlaşmasını ehtimal etmək özü bir qanuna uyğunluqdur.

“Şüştər” muğamı təzadlı muğamdır. Çünki qəmgin hisslər doğuran bu muğam insanları, dinləyiciləri nikbin olmağa ruhlandırır. Böyük mütəfəkkirimiz Üzeyir bəy Hacıbəyli bu muğam haqqında danışarkən göstərir ki, bədii-ruhi təsir cəhətdən “Şüştər” dinləyicidə dərin kədər hissi oyadır. Dinləyici sanki dərini bölüşməyə, qüssəsinin hərarətini soyutmağa adam və ya yer axtarır. Bu zaman, şübhəsiz, dağa getmək, şiş uclu zirvələrə tamaşa etmək, dağlarla danışib-söhbət etmək, dərdləri dağlara söyləmək çox təbii haldır.

Vaxtilə “Şüştər” muğamının aparıcı şöbələrindən biri olan “Şüştərək” sözünün mənə çalarlarından birinin məhz dağın iki zirvəsinin müştərək ucu anlamında olması da fikrimizin doğru olduğuna dəlalət edir.

“Şüştər” bir dəstgah olaraq, əsasən, 5 şöbə və guşədən ibarət olmaqla çalınır və oxunur. Burada “Feili” istisna olmaqla 4 əsas şöbə vardır. Feili guşəsi isə ritmik guşə hesab olunur. Əvvəlcə yavaş-yavaş başlanan ritmik gəzişmələr sonradan dinamik hal alır. Yeri gəlmişkən “feili” sözünə də münasibət bildirmək yaxşı olarda. “Feili” sözü “feil” sözündən yaranıb. Çoxmənalı söz olan feilini biz 2 əsas mənada işlədirik. Birincisi, nitq hissəsi kimi hal-hərəkət bildirən söz kimi istifadə edirik. İkincisi isə “fitnə-fel” kimi başa düşürük. Yəni fitnəkarlıq hərəkəti, aldatmaq, aldadıb yola gətirmək, bıcılıq işlədib niyyətini həyata keçirmək anlamında işlədilir və başa düşülür.

“Şüştər” muğamının müasir variantda aşağıdakı sistemi mövcuddur:

1. “Bərdaşt” - şöbədir (“Əmiri” “Bərdaşt” rolunu oynayır).

2. “Maye”-“şüştər” – şöbədir

3. Feili-guşədir.

4. “Tərkib” – şöbədir, bəzən guşə kimi təqdim olunur.

5. Zil-şüştər və Şüştərə ayaq – şöbədir.

Hazırkı variantda qədər “Şüştər”də “Şüştərək”, “Sarəng” (Sarənc), “Məsnəvi”, “Mənəvi”, “Əfşari”, “Heydəri”, “Osman-Gərayi”, “Qara kürd”, “Mani”, “Keşişoğlu” kimi şöbələr olmuşdur. Onların əksəriyyəti ritmik muğam şəklində ifa olunmuşdur. Bir muğamın tərkibində bu qədər, yəni 6 zərb-muğamın oxunması heç də təəccüb doğurmamalıdır.

Çünki vaxtilə 30-dan artıq zərb-muğamımız olmuş və onlardan yalnız bir neçəsi mövcuddur. Qalanların isə bir qismi demək olar ki, unudularaq xalqımızın təxəyyül yaddaşından silinmişdir. Vaxtilə “Şüştər”in tərkibində ifa olunan “Sarənc”dən savayı, zərb-muğamların heç birinə bu gün müraciət olunmur. Yalnız Alim Qasimov kimi ustad sənətkarlar nadir hallarda “Osmanlı-Mani” (və ya “Mani-Osmanlı”) zərb muğamı ifa edirlər.

Qədim “Şüştər”in tərkibindəki zərb-muğamlar xüsusi adlar, şəxs adları, tayfa adları ilə ona görə adlandırılır ki, onların yaradıcıları Əfşar (Əfşarı) və Osmanlı tayfalarının (Osmanlı-Gərayı) yaratdıqları və xanəndə Gərayın bənzərsiz oxuduğu nümunələr Heydər, Keşişoğlu, Qara Kürd təxəllüslü şəxslərin (Heydəri, Keşişoğlu, Qara kürd) ən yaxşı ifa etdikləri ritmik muğamlar, Mani isə Uyğur və Tatar tayfalarının ifa etdikləri nümunələr kimi qeydə alınmışdır. “Mani” sözü bizim dilimizdəki mahnı sözünə daha çox uyğun olsa da, uyğurlar və tatarlar muğam parçasına “Mani” deyirlər. “Şüştər” muğamına daxil olan şöbə və guşələrin adlarından yalnız “Tərkib”in etimoloji mənasının aydınlaşdırılmasına ehtiyac duyulur. Əslində, “tərkib” sözü sırf Azərbaycan türklərinə məxsus söz olduğu üçün (bir elementin, predmetin, prosesin tərkibi başa düşülür) bu sözün muğamda daşdığı məna çalarını aydınlaşdırmaq lazım gəlir. “Tərkib” “Feili”dən sonra “Şüştərin” tərkibindən bir qədər kənarlaşıb, başqa bir

tərkibdə yekunlaşdırma işi kimi həyata keçirilir. Burada ifa olunan tonallığın bir qədər yüksəldilməsi, səsin ucaldılması zəruri hesab olunur. “Hümayun” muğamının ifası zamanı da belə bir tendensiyanı müşahidə etmək mümkündür. Bu muğamın ifasında “Sözü-güdaz”dan sonra “Tərkib”in ifası “Hümayun” adından kənarlaşaraq, şəddə yüksəlir, səs ucalır və beləliklə, kodensiyaya hazırlıq işi görülməsi nəzərə çatdırılır. “Şüştər” elə muğamdır ki, bu muğam “Hümayun”la qohumluğunu, doğmalığını bir neçə cəhətlə, bir neçə əlamətlə özündə təcəssüm etdirir. Birinci cəhət və əlamət lad qohumluğudursa, ikinci cəhət və əlamət bu muğamların eyniadlı şöbə və guşələrə məxsus olmasıdır. Hər iki muğamın “Feili”, “Tərkib”, “Məsnəvi” “Möləvi” adlı şöbələri var. “Möləvi”nin “Mənəvi” ilə eyniləşdirilməsi faktları ilə tez-tez qarşılaşıırıq.

Qarmon ifaçılığında “Şüştər” muğamındakı “Sözü-güdaz” ifa olunmur. Əslində isə ifa olunsayaxşı olar. Çünki bu guşədə söz deyilmir. Müğənnilər bu guşəni ona görə “Sözü-güdaz” adlandırırlar ki, burada sözü ixtisara salmaq (sözü güdaza vermək) zərurəti yaranır. (İfaçılar, bəzi pedaqoqlar, muğam biliciləri bu hissəni “Süzi” və “Süzi-güdaz” adlandırırlar. Bu, düzgün deyildir.). “Tərkib” də qarmon ifaçılığında geniş yer tutur.

Qarmon ifaçılığında “Hümayun” muğamı

“Hümayun” muğamı qarmon ifaçılığında xüsusi yeri olan muğamdır. İlk dəfə olaraq görkəmli qarmon ifaçısı İsfəndiyar Coşqun “Hümayun” muğamının lent yazısına nail olmaqla, onu öz xalqına və xüsusilə qarmon ifaçılarına sevdirmişdir.

“Hümayun” sözü ən qədim türk sözü olmaqla türkün mifik düşüncə tərzində hələ eramızdan əvvəl mövcud olmuşdur. Hümay adlı ilahi qüvvə kimi göyün qatlarının birində yerləşən xatuna bu gün də türk tayfalarının bəziləri tərəfindən sitayiş olunur.

Türk xaqanları Hümayı “xatun anam” deyər xatırlar, özlərini Hümayın övladı hesab edər və onun soyundan olmaları ilə qürur duyurdular. Qədim türklərin inamına görə, Hümayın nəfəsi dəyən yerlərdə həmişə ruzi, bərəkət bol olar. İnsanlar torpağa dən səpəndə Hümay adına dualar oxuyar, “dən məndən, bərəkət səndən” deyər dilər. Bolluq, məhsuldarlıq simvolu olan Hümay ana ənənəvi olaraq maldarlıq təsərrüfatı ilə məşğul olan türk həyatında heyvanların artımında, quzulamasında da yardımçı rolunu oynayır. Bol məhsul əldə etmək, çoxlu ağartı yığmaq istəyi ilə Hümayın şərəfinə qurbanlar kəsilərdi. Kəsilən qurbanlıq heyvanlar isə ancaq ağ rəngdə ola bilərdi. Qadın və kişi başlanğıcını birləşdirən Ülgenlə Hümay yenicə ailə quranların himayəçisi kimi ad olunardı. Bəylə gəlinin girəcəyi otaqda öncə Hümayla Ülgenin ruhuna dualar oxunar, qurulacaq yeni ailənin bəd ruhlardan qorunması üçün

onlara yalvarırdılar. Xüsusən də Hüməy gənc ailələrin himayəçisi kimi yaddaşlara yazılıb (49, səh. 29).

Ona görə Hüməy, Hüməyun adları bu gün də türk xalqları tərəfindən müqəddəs adlar kimi sevilir. Muğamlardan birinə “Hüməyun” adının verilməsi də məhz bu baxımdan təqdirəlayiq hal kimi qiymətləndirilməlidir. Qarmonun tədrisi zamanı muğam öyrənənlərə bu muğamın tarixi, onun etimoloji məna çalarları haqqında da məlumat verilməsi vacibdir.

Azərbaycan muğam dəstgahlarının təsnifatında “Hüməyun” muğamı sonuncu-yeddinci sıradadır. “Hüməyun” bir muğam adı olaraq müvafiq etimoloji məna çalarlarına malikdir. Bu günümüzə qədər “Hüməyun”un cənnət quş, şahlıq quşu, uğurlu, səadətli kimi məna çalarlarının olması fikirləri irəli sürülür. Belə yanaşmalarda öz əksini tapan məna çalarlarının ziddinə getməyi məqbul saymadığımız kimi, bu sözün etimoloji məna çalarlarının bir qədər də aydınlaşdırılmasını məqsədəuyğun hesab edirik.

“Hüməyun” bir anlayış olaraq hüma sözündən əmələ gəlmişdir. Əski astroloji fikir tarixində hüma cənnət quşu kimi təqdim olunur. Qədim türk hökmdarları övladlarına Hüma, Hüməy (Ay+xan sözlərində olduğu kimi, Hüma+ay sözlərindən də əmələ gəlmiş xüsusi isimlər mövcuddur) Hüməyun adları qoymuşlar. Moğollar imperiyası dövründə Hüməyun adlı bir neçə hökmdar olmuş və onlardan ən populyarı I Təhmasibin dövründə yaşamış və onun

yaxın dostu olmuş Hümeyun çox nüfuzlu hökmdar kimi tanınmışdır. Hətta Qəndəharı I Şah Təhmasibə güzəştə gedən Hümeyun xanın Azərbaycan dövlətçiliyinə dərin hörmət və ehtiramı olması faktları mənbələrdə diqqəti cəlb edir.

“Hümeyun” sözü başqa bir mənada uğurlu, uduşlu, qazançılı, səadətli, xoşbəxt olan çarları da daşıyır. “Hümeyun” muğamı dinləyicidə dərin kədər hissi aşılayır. Hansı ki, bu kədər hissi aşıqla-məşuqun qəmli-kədərli günlərini özündə ehtiva edir. İstər aşıqə, istərsə də məşuqəyə mane olan tərəflər onların daxili hissini və hər cür əndişələrə qarşı yönələn emosiyalarını coşdurur. Beləliklə, məhəbbət dramatizminin dinamik inkişafı şəddə yüksəlir. Belə bir şəraitdə aşıqla məşuq nəinki fikirlərindən dönmür, hətta ölümün gözünə dik baxırlar.

Bütün bunlar deməyə əsas verir ki, “Hümeyun” muğamı lirik-dramatik xarakteri etibarilə dərin-romantik bir süjet xəttinə malikdir.

“Hümeyun” muğamı vaxtilə 18-20, 17-19, 14-16, 10-12 şöbə və guşədən ibarət olmaqla çalınıb oxunmuşdur.

Ramiz Zöhrabov “Muğam” monoqrafiyasında “Hümeyun” muğamının bir neçə variantını vermiş və təhlil etmişdir. R. Zöhrabovun adı çəkilən monoqrafiyasında klassik tarzənlərimizdən sayılan Mirzə Fərəcin cədvəllərindəki “Hümeyun” dəstgahı (Nəva-Nişapur, Hümeyun, Bayatı-füli, Sözü-güdaz, Tərkib, Bidad, Bəxtiyari, Üzzal, Novruzı, Günəş,

Rəvəndə, Məsnəvi, Pəhləvi, Möləvi, Müəlif,) xanəndə Əlizöhrabın ifaçılıq təcrübəsində 11 (on bir) şöbə və guşədən ibarət (Hümayun, Feili, Tərkib, Bəxtiyari, Bidad, Məsnəvi, Möləvi, Pəhləvi, Baba Tahir, Cidai, Şüştər) olmaqla təqdim edilir (58, səh. 156). Hər iki təqdimatda adı çəkilən şöbə və guşə adları bir sıra etimoloji məna çalarlarına malikdir. Hansı ki, onların demək olar ki, hamısının elmi araşdırmalara ehtiyacı var. Çünki belə araşdırmalar nəticəsində muğamın yaşını, keçdiyi tarixi yolu düzgün müəyyənləşdirmək olur. Bununla yanaşı, həmin etimoloji məna çaları Azərbaycan xalqına məxsus olan müvafiq tarix, dövrlər haqqında konkret və obyektiv fikir söyləməyə imkan verir. Nəva, Nişapur, Pəhləvi, Bayat yer adları kimi (Pəhləvi və Bayat həm də nəsil, tayfa adı kimi); Hümayun, Bəxtiyar, Baba Tahir, Mölə şəxs adları kimi; feili (hal-hərəkət), sözü-güdaz (qəmin güdaza getməsi), bidad (dad, haray eləmək) hal-hərəkət, əlamət, keyfiyyət kimi mənaları verir. Novruz el bayramı, Günəş səma cismi haqqında anlayışları formalaşdırır. Böyük mütəfəkkir Üzeyir Hacıbəyovun müdir işlədiyi musiqi texnikumunda məşhur tarzənlərdən Əhməd Bakıxanov və Kamil Əhmədov “Hümayun” muğamını tədris edərkən onun şöbə və guşələrini müasir tələblərə müvafiq olaraq sistemə salmışlar. Bu barədə professor Ramiz Zöhrabovun “Muğam” monoqrafiyasında daha ətraflı, daha müfəssəl məlumat verilir:

30-cu illərdə Ə. Bakıxanov Ü. Hacıbəyovun müdir olduğu musiqi texnikumuna dəvət olunur. Onun muğam ifası Ü. Hacıbəyovun diqqətini cəlb edir. Ə. Bakıxanov “Hümayun” muğamını kök sim qrupu – re bemol, si bemol, fa pərdələri ilə ifa etməyə başlayır. Bu, təsadüfi deyildi. Çünki si-bemol mayəsi ilə “Hümayun” daha dolğun səslənirdi.

“Hümayun” dəstgahının şöbə və guşələrindən söz açarkən, hər şeydən əvvəl, onu demək lazımdır ki, başqa muğam dəstgahlarından fərqlənərək “Hümayun”da “Bərdaşt” olmamışdır. Bunu bir “Hümayun”un tərkib hissələrindən ibarət siyahılarda açıq-aydın görürük. Əvvəllər xanəndə və qarmonçalanın ifasının bu hissəsində müəyyənlik var. Birbaşa “Mayeyi-Hümayun”u oxumağa və ya çalmağa başlayırdı.

Lakin hazırda “Hümayun” dəstgahı “Bərdaşt”la başlanır. Bu barədə K. Əhmədov deyir: “Mən muğam sinfində müəllimlik etdiyim dövrdə həmişə tələbələr məndən soruşurdular ki, nə üçün bütün muğam dəstgahlarında “Bərdaşt” var, ancaq “Hümayun”da yox? Mən hələ 30-40 il bundan əvvəl “Hümayun” mayəsini təkrar etməmək şərti ilə bir “Bərdaşt” düzəltdim. Öz müəllimlərim olan Mirzə Mənsur Mənsurova və Əhməd Bakıxanova onu çaldım. Bu “Bərdaşt” onların xoşuna gəldi. “Hümayun” üçün həmin “Bərdaşt” qəbul edildi və A. Zeynallı adına Bakı Orta İxtisas Musiqi məktəbinin dərs proqramına daxil oldu. Hazırda respublikamızın başqa orta ixtisas

musiqi məktəblərində də, həmçinin konsert ifaçılığında da “Hümayun” “Bərdaşt”la başlanır (Bax. Ramiz Zöhrabov, “Muğam” səh. 158). “Hümayun” muğamı, adətən, “Nəva-Nişapur”la başlayır. Biz “Nəva”dan danışarkən onun həm də “Şur”un “Bərdaşt”ı yerində işlənilməsini qeyd etmişdik.

Nəva (Nəvo) sözü bir sıra mənbələrdə uca melodiya, səda, avaz, səs, nəğmə kimi təqdim edilsə də, bu, muğamda yer, şəhər adı kimi nəzərdə tutulur (Özbəkistanın Nəva şəhəri). Nəva vaxtilə Mavənnəhrin (indiki Özbəkistanın) Buxara vilayətində Zərəfşan çayının sahilində kiçik bir əyalət olmuş, sonralar orta əsrlərdə yaşamış görkəmli özbək mütəfəkkiri, alim-filosofu, şairi, rəssamı, musiqişünası, xəttatı Əlişir Nəvainin şərəfinə Nəva şəhəri adlandırılmışdır.

Haşiyə. Nizaməddin Mir Əlişir (Əlişir Nəvai) 1441-ci ilin sentyabrında Heratda (indiki Əfqanıstanda) anadan olmuş, 1501-ci ilin yanvarında orada vəfat etmişdir. Atası Heratda təhsil almış və ailəsi ilə bir müddət orada yaşamış və Nizaməddin Mir Əlişir də burada anadan olmuşdur. Atası Qiyasəddin oğluna dərin bilik vermək məqsədi ilə onun Məşhəddə, Heratda, Səmərqənddə təhsil almasına xüsusi səy göstərmişdir. Yeniyetmə yaşlarında ikən uşaqlıq dostu Hüseyn Baykara hakimiyyət başına gəlmiş və onu əvvəlcə möhürdar, sonra isə vəzir vəzifəsinə irəli çəkmişdir. Əlişir Nəvai fəlsəfə, məntiqlə bağlı əsərlər yazmış, təzkirələr

yaratmış və “Xəmsə” müəllifi olmuşdur. O, “Mühakimət ül-lügəteyn” əsərində fars və türk dillərinin müqayisəli təhlilini verməyə müvəffəq olmuşdur.

Əlişir Nəvai musiqiyə, xüsusilə muğama böyük maraq göstərmişdir. Bir çox musiqi əsərlərinin müəllifi olan Əlişir Nəvai bir sıra əsərlərində muğamların tarixi, mahiyyəti, şöbələri, guşələri, rəngləri və s. haqqında fikirlər söyləmişdir.

Nizami Gəncəvidən sonra ikinci “Xəmsə” yazan Əlişir Nəvai bu əsəri dostu Ə. Caminin xahişi ilə Nizamiyə hörmət əlaməti olaraq, bir növ, cavab kimi yazmışdır.

Nəva həm də özbək şəşməkomlarından biridir. Tarixi mənbələrə istinad edərək onu da bildirməliyik ki, özbək musiqiçiləri şəşməkomları sistemə salana qədər muğama məkom yox, nəva demişlər.

“Hümayun” muğamının “Nəva-Nişapur” şöbəsidəki Nişapur adı da yer adıdır. İran ərazisində yerləşən Nişapur vilayətində eyniadlı şəhər vardır. İranın şimali-şərqində yerləşən Nişapurun muğam adı kimi şöhrət tapması “Hümayun”un Nişapurda çox məharətlə və dərin məhəbbətlə oxunub-çalınması ilə bağlıdır. Sadəcə olaraq Özbəkistanın Buxara vilayətindəki Nəva ərazisinin adının seçilməsi şərti xarakter daşısa da, Azərbaycan, Özbəkistan və İran muğamlarının vəhdətindən, başqa sözlə desək, bu üç xalqın beynəlmiləl xarakterindən doğan bu muğam

şöbəsi min illər boyu bu adla yaşamış və bundan sonra da bu adla yaşayacaqdır.

“Hümayun” muğamında adı çəkilən “Feili”, “Suzi-güdaz” “Bidad” guşələri barədə də bir neçə söz demək yerinə düşərdi.

“Feili”. “Feili” sözü “feil” sözündən olub, əsas mənası hal-hərəkət deməkdir. Feil sözünün daha bir mənası da vardır: biclik, çəm, fitnə mənə çarları da daşıyır.

Təəssüf ki, orta ümumtəhsil məktəbləri üçün hazırlanmış “Azərbaycan dili” və ali məktəblər üçün tərtib edilmiş “Müasir Azərbaycan dili” dərsliklərinin “Nitq hissələri” bölməsində feilin tədrisi üçün nəzərdə tutulmuş mövzularda feil yalnız hal-hərəkət bildirən söz kimi təqdim edilir, onun ikinci mənası barədə şərh verilmir. “Hümayun”dakı “Feili”, doğrudan da, hərəkətli dinamik çarları ilə diqqəti cəlb edir. “Maye-Hümayun” şöbəsində lirik, iniltili melodiya birdən-birə hərəkətə gəlməyə başlayır və nəhayət, dinamik bir xarakter alır. “Feili”dən sonra “Suzi-güdaz” (Sözü-güdaz) gəlir. “Suz” qüssə mənasını verir, güdaz isə itmama yetmək, ömrünü sona çatdırmaq, kütə getmək, nəyi isə itirmək mənalarında başa düşülür. “Feili”dən sonra nisbətən nikbin əhvali-ruhiyyə yaradan melodiya gəldiyi üçün onu “Qüssədən azad edən” (“Suzi-güdaz”) kimi adlandırıblar.

“Tərkib” guşəsi “Bidad”a yol açır. Vəhdət təşkil etdiyi üçün onların adlandırılmasında da bəzən

eyniyyət özünü göstərmişdir. “Dəsti”, “Bayatı-kürd” “Tərkib” bəzən “Bidad” adlandırılır. Hətta eyni cür çalınır və oxunur.

Bəzən isə “Sözü-güdaz” kimi də verilir. Yəni sözü təxirə salmaqla melodiyanı sona çatdırmaq. Qarmon ifaçıları üçün bu guşə daha böyük maraq doğurur.

Hal-hazırda instrumental ifaçılar, xüsusilə qarmon ifaçıları “Hümayun”u ifa edərkən aşağıdakı şöbə və guşələrin, mütləq mənada, ifasını zəruri sayırlar.

1. Bərdaşt (Başlangıç)
2. Maye-Hümayun (Humayunun mayəsi)
3. Feili (Bayatı-Feili də deyilir)
4. Şüştər (bəm və zil eləməklə)
5. Tərkib (“Bidad”la birgə)
6. Üzzal (epizodik ifa olunur)
7. Kiçik məsnəvi (melodiya xarakterli olduğu üçün ifaçı bunu nəzərə alır)
8. Hümayuna ayaq (kodensiya)

Qeyd olunan şöbə və guşələr əsasında ifa olunan “Hümayun” dinləyicidə bir sıra dəyərli hisslər oyadır:

- “Bərdaşt” dinləyicini qəm dəryasına dalmağa hazırlayır. Lakin dinləyici qəm dəryasına qərq olmaq üçün yox, nikbinliyə qovuşmaq üçün cəhd göstərir.

- “Maye-Hümayun”da qüssədən, qəmdən, həsrətdən bezmiş ürək əsl təşnə ürəkdir. “Hümayun” lirikası təşnə ürəyi sərinləşdirir.

- Sakitləşən, sərinləşən ürək “Feili”dən güc alır, rahat döyünür. “Feili” oynaq duyğuların yaranmasında katalizator rolunu oynayır.

- “Şüştər” kədəri qovur, kədərdən uzaq dayanmağın konservativ məzmun kəsb etməsinə şərait yaradır.

- “Tərkib” insanı kədərdən tamam uzaqlaşdırır.

- “Üzzal” xoşhallığın bünövrəsini qoyur. “Məsnəvi”nin mahnıvar gəzişməsi nikbin ruhlu qəzəlin təsir qüvvəsini artırır.

- “Zil-Hümayun”un harayı bütün mətləblərin açılmasına, tədricən bəmə düşməklə mədəni istirahətin itməməsi təsəvvürünü gerçəkləşdirir və şərait yaradır.

Qarmonu tədris edən pedaqoqlar həm də “Hümayun” muğamının insanda doğurduğu hisslər haqqında da muğam öyrənənlərə məlumat verilməlidirlər. Həmin məlumatlar isə dinləyicilərin musiqi duyumunu axtarır, estetik cəhətdən formalaşmasına kömək edir.

Qarmonda muğamın tədrisi zamanı kiçikhəcmli muğamların öyrədilməsi

Qarmon ifaçılığında kiçikhəcmli muğamlardan da istifadə edilir. Ali və orta ixtisas məktəblərində qarmonun tədrisi prosesində kiçikhəcmli muğamlar da öyrədilir. Kiçikhəcmli muğamların öyrədilməsi zamanı əvvəlcə əsas muğamların, sonra isə

kiçikhəcmli muğamların sistemi verilir. Daha sonra zərbi-muğamlar barədə müdavimlərə məlumat çatdırılır. Həmin məlumatların sisteminin aşağıdakı şəkildə olması tövsiyə edilir.

Kiçikhəcmli muğamlar

Kiçikhəcmli muğamlar ifadəsini, bizim fikrimizcə, şərti şəkildə işlətmək lazımdır. Çünki muğam dəstgahlarını təsnif edərkən biz kiçikhəcmli muğamları həmin təsnifata daxil etməmişik. Eyni zamanda, zərbi muğamları da bu təsnifat sisteminə qatmamışıq. Ona görə də yeri gəlmişkən bir muğam tədqiqatçısı və ifaçısı olaraq muğamların təsnifatını aşağıdakı şəkildə sistemləşdirə bilərik.

I. Əsas muğamlar

1. Rast (“Rast” ailəsinə daxil olan muğamlar da var).
2. Şur (“Şur” ailəsinə daxil olan bir neçə muğam var).
3. Segah (“Segah” özlüyündə növlərə bölünür).
4. Bayatı-Şiraz (həcmcə böyük olan 5-ci muğamdır).
5. Çahargah (4 əsas şöbədən, bir neçə guşə və nəfəsdən ibarətdir).
6. Şüştər (həcmcə kiçik muğamdır).

7. Hümeyun (bəzən “Şüştər”lə birləşdirilir).

II. Həcmcə kiçik muğamlar

1. Mahur (“Rast” ailəsinə daxildir).
2. Orta mahur (“Rast” ailəsinə daxildir).
3. Mahur-hindi (“Rast” ailəsinə daxildir).
4. Bayatı-Qacar (Bayatlar və Qacarlar tayfalarının adı ilə bağlıdır).
5. Dügah (“dü” iki, “gah” isə hissə deməkdir).
6. Dəşti (farslar “Dəsti”yə “Avaz”da deyirlər).
7. Qatar (Səfəvilər dövründə Azərbaycanın tərkibində olan kiçik dövlət).
8. Rahab (sevinc bəxş edən mənasını verir).
9. Şahnaz (“Şur”un ikinci şöbəsi hesab olunur).
10. Bayatı-kürd (bayat və kürd tayfalarının birliyinin rəmzi kimi başa düşülməlidir).

III. Zərbi – muğamlar

1. Heyratı (Heratda, indiki Əfqanıstanda yarandığı üçün belə adlanır).
2. Arazbarı (Araz çayının adı ilə bağlıdır).
3. Mənsuriyyə (“Çahargah”ın şöbəsidir).
4. Osmanlı (Osmanlı-türk imperiyasının adı ilə bağlıdır).
5. Mani (bəzi türk etnikləri, tatarlar muğama “Mani” deyirlər).
6. Osmanlı-Mani və ya Mani-Osmanlı.

7. Ovşarı (“Avşarı”da deyilir, Ovşar tayfalarının adı ilə bağlıdır).

8. Simayi-Şəms (günəşin siması mənasını verir).

9. Heydəri (unudulmuş zərbi-muğamdır).

10. Qarabağ şikəstəsi (əsasən, Qarabağda ifa olunub).

11. Şirvan şikəstəsi (əsasən, Şirvanda ifa olunur. Hazırda Şirvan aşığıları tərəfindən aşiq mahnısı kimi ifa olunur).

12. Kərəm şikəstəsi (Kərəmin adı altında aşiq mahnısı kimi təqdim olunur).

13. Kəsmə şikəstə (buna “Fatma şikəstəsi”də demək olar. Çünki “Kəsmə şikəstə”ni Fatma Mehralıyeva bənzərsiz şəkildə oxumuşdur).

Unudulmuş zərbi – muğamlar

“Ovşarı”, “Heydəri”, “Mani”, “Mani-Osmanlı”, “Osmanlı-Mani”, “Osmani-Gərayi”, “Qəribi”, “Qara Kürd”, “Bayatı”, “Osmanlı”, “Cığatayı” (Mavərnənnəhrə gələrək məskən salmış cığatay tayfalarının adı ilə bağlıdır. Cığatay Çingiz Xanın oğludur). “Şikəsteyi-fars” (hazırda ritmik muğam kimi yox, ritmin müşayiəti olmadan bir neçə muğam dəstgahlarının tərkibində ifa olunur), “Əşiran” (bu ritmik muğam da “Şikəsteyi-fars” kimi funksiyasını dəyişmişdir. Bəzən “Rast”ın tərkibində guşə kimi oxunur. Belə ifa isə yalnız ustad sənətkarlara məxsusdur), “Keşişoğlu” (ən çox İrəvan xanəndələri

oxuyurmuşlar), “Aşığı”, “Aşıqqeysəri”, “Bağlama-qıfərbənd”, “Qaraqafiyə”, “Güllüqafiyə” (əsasən, Şirvan bölgəsində ifa olunmuşdur) və s. unudulmuş muğamlardandır. İstər kiçikhəcmli muğamlar, istərsə də dəstgahlar Azərbaycanın yalnız bir neçə bölgəsində daha çox populyarlığı ilə seçilmişdir. Muğam fanatları ilə zəngin olan kəndlər hətta bütün Azərbaycanda məşhur olmuşdur. Məsələn, Bakının Nardaran kəndinə hər müğənni qorxusundan gəlməzmiş. Yaxud Şamaxının Göylər kəndində toy aparən müğənniləri “Əraq-dəngigah”, “Simayi-Şəms”, “Sarəng”, “Mənsuriyyə”, “Qatar”, “Şahnaz”la imtahan dan keçirərmişlər. İmtahandan keçməyənləri isə ağır ittihamlar gözləyirmiş.

Kiçikhəcmli muğamlar içərisində “Qatar” və “Şahnaz” müğənnidən səs imkanı tələb edən muğamlar hesab olunur.

Qarmon ifaçılığı sənətində “Qatar”, “Şahnaz”, “Bayatı-kürd”, “Rahab” və “Dəşti” kimi kiçikhəcmli muğamların öyrədilməsi də vacib məsələlərdəndir. Belə muğamların qarmonda ifası spesifik xarakterə malik olur. “Qatar” və “Şahnaz” muğamlarının öyrədilməsini nümunə götürək. “Qatar” muğamı “Rast” ailəsinə daxil olduğu üçün onu “Rast”dan sonra öyrətmək lazımdır ki, öyrənənlərə həmin doğmalığı və yaxınlığı başa salmaq mümkün olsun. “Şahnaz”ı “Şur” muğamının tərkibində öyrənənlərə də eyni məzmun da izahat vermək lazım gəlir. Kiçikhəcmli muğamların öyrədilməsi zamanı

tələbələrə aşağıdakı məlumatları vermək çox faydalıdır:

Qatar. “Qatar” muğamını “Mahur” muğamının bir qolu hesab etmək olar. “Mahur-Hindi” ifa olunan zaman zil tessituralı, major ahəngli şaqranaqlar, zəngülələr əvəzinə, şirin barmaqlardan istifadə etmək məsləhətdir. Çünki bu, muğamın keçilməz səddi hesab olunur. Bu səddi “Qatar” muğamında da tədris etmək lazım gəlir. Başqa sözlə desək, “Mahur”, “Mahur-Hindi” və “Qatar” muğamlarının sonluqlarının (kadensiyalarının) oxşarlığı onların yaxın qohumluq əlaqələrinə məxsus olmasını isbat edən əlamətlər hesab olunur. “Qatar” muğamının etimoloji mənə çalarları barədə də müxtəlif fikirlər söylənilmişdir. Onlardan biri minik qatarı ilə bağlıdır. Guya zəngülələrin qatar kimi düzülməsi bu adın yaranmasına səbəb olmuşdur. Bu, səhv fikirdir. Çünki “Qatar” muğamı yaranandan bir neçə yüzilliklər sonra minik qatarı yaranmışdır.

İkinci etimoloji mənə çaları tufəngin qatarı ilə, yəni silahın, sursatın yerləşdiyi meşinlə bağlanan hissələr qatarı xatırladır. Bağlanan meşin qatarla əlaqələndirilir. Bu da səhv fikirdir. Ona görə də güllə atan silahların da icad olunması yaxın zamanlara aiddir. Halbuki “Qatar” (“Qətər”) muğamının yaranmasının qədim tarixə malik olması artıq elmi cəhətdən sübuta yetirilib. Bir ehtimal da qədim ərəb dövlətlərindən biri olan Qatarın (Qətər) adı ilə adlandırılması fikridir. Bu ehtimalla, müəyyən

mənada, razılaşımaq olar. Niyə? Birincisi ona görə ki, bizim muğamların adında bir sıra ölkələrin, şəhərlərin, xüsusilə Şərqi ölkə və şəhərlərinin adları (İran, İraq, Bağdad, Əcəm, Nəva, Nişapur, Hindistan, Şiraz, İsfahan, Məvərrənnəhr, Buxara, Türkiyə və s.) öz əksini tapmışdır. İkincisi, Qatar (Qətər) eramızdan əvvəl mövcud olan və uzun illər və əsrlər boyu həm də türkdilli xalqların yaşadığı məmləkət olmuşdur. Üçüncüsü, İpək yolunun üstündə yerləşən, bu ölkədən keçən karvanlar içərisində bizim xalqımıza məxsus olan karvanlar da olmuşdur.

Bir sıra Avropa ölkələrinin, eləcə də sasanilərin, bəhreynlilərin, osmanlıların, səfəvilərin ərazisi olan Qatarda həmişə muğam ifaçılığına böyük hörmət və ehtiramla yanaşılmışdır. Şah İsmayıl Xətayi Herata nəzarət edərkən onun hakimliyini böyük oğlu Təhməsinə həvalə etmişdi. Bu zaman səfəvilər həm də Qatara (Qətərə) nəzarət edirdilər. Orada çoxsaylı azəri türkləri yaşayırdılar. İstər səfəvilərə qədər, istərsə də səfəvilərdən sonra moğollar və osmanlılar dəfələrlə Qatara zəbt etmiş və oranı idarə etmişlər. Bütün hallarda muğam ifaçılığı bu ölkənin mədəni həyatının əsas stimuluna çevrilmişdir.

“Qatar” muğamının “Qatar-bayatı” növü də vardır. Bu instrumental muğam “Qatar” muğamı ilə “Çoban-bayatı” muğamının birləşməsi əsasında yaranmışdır. Əsasən, “Çoban-bayatı” da muğamının aparıcı intonasiyaları üstünlük təşkil etdiyi üçün

“Qatar-bayatı”nın ayağı (yəni kodensiya) da “Çoban-bayatı” ilə yekunlaşır.

“Qatar” muğamı simli və dilçəkli alətlərə nisbətən nəfəsli alətlərdə, ən çox isə zurna, tütək, bir də qarmonda yaxşı səslənir. Qarmonda “Qatar” muğamı aşağıdakı ardıcılıqla öyrədilir: “Qatar bərdaştı” (zildə), “Maye-Qatar” (“Mahur” və ya “Mahur-Hindi”nin uşağı şəklində) “Qatar üzzal”ı, “Qatara ayaq” hissələri.

Qarmonda ifa olunan “Qatar” muğamının doğurduğu hisslər insanın, yəni dinləyicinin fizioloji-psixoloji və tərbiyəvi inkişafında mühüm rol oynayır.

- “Qatar” dinləyicini süstlükdən ayırır, onu yeni bir mübarizə ruhlu aləmə aparır.

- Bu muğam insanda mübarizə ruhunu ortaya çıxarır. Muğamı dinləyən hər kəs öz haqqını tələb etməyə, haqq-ədalət uğrunda mübarizə aparmağa sanki özünü borclu hesab edir.

- Qatarın şəddini dinləyənlər isə canına, qanına təzə güc, qüvvət, ürəyinə sanki yeni təpər verildiyini hiss edir.

- Qatarın şəddindəki təntənəli, şaqraq improvizasyalar və ya gəzişmələr insanı daha da gümrəhləşdirir. İnsan sanki yeni qüvvə toplamaq üçün fiziki ehtiyac hiss edir.

“Sahnaz.” Vaxtilə müstəqil muğam dəstgahı şəklində çalınıb-oxunan, sonralar muğam şöbəsi kimi ifa olunan, hazırda isə qarmon ifaçılığında

kiçikhəcmli muğam kimi təqdim edilən “Şahnaz”, əsasən, 3 hissədən ibarətdir:

1. Şahnaz (“Bərdaşt” əvəzi).
2. Dilkeş (“Dilkəş” də deyilir).
3. Zil-Şahnaz (“Şəddi-Şahnaz” da deyilir).

“Şahnaz” sözünün etimoloji mənası çox maraqlıdır. İki sözdən (“şah” və “naz”) ibarət olan bu sözün, əslində, üzdədir. Başqa sözlə desək, bu sözün şərhinə heç bir ehtiyac yoxdur. Çünki şah sözü də, naz sözü də türk sözləri olmaqla bir şəxs adını özündə ifadə edir. Mənası şahlara məxsus, şahlara yaraşan, ərköyün qızcığaz kimi anlaşılr.

Şahlıq dövrü üçün xarakterik olan bu adın muğam mədəniyyətimizə daxil olması, oradan da sosial məişətimizdə təmsil olunması yaxşı hal kimi qeyd olunmalıdır.

“Şahnaz” muğamının şöbələrinin adındakı “dilkeş” (dilkəş) sözlərinin də etimoloji mənalarının aydınlaşdırılmasına ehtiyac duyulur. Hər şeydən əvvəl, birinci söz “dilkeş” və ya “dilkəş” kimi yazılmaqla hansının düzgün olması üzərində dayanaq. Əvvəla, mənbələrin böyük əksəriyyətində “Dilkeş” kimi yazılmasına baxmayaraq, son dövrlərdə “Dilkəş” kimi təqdim olunur və fars sözü kimi şərh olunur (ürək çəkən, könül cəlb edən). Bizim ehtimalımıza görə, “dil” və “keş” sözlərindən əmələ gəlib şirindilli, gözəl danışığa malik gözəl kimi anlaşılr. Əslində şirindilli və gözəl danışığa, incə-mələhətli səsə malik olan qəşəng xanımlar ürək açan, könül cəlb edən olur.

Bir də ki hər iki söz (“dil” və “keş” sözləri) öz sözümlər olmaqla bütün türk mənbələrində ümumişlək söz kimi diqqəti cəlb edir. “Dil” sözü bu gün ümumişləkdirsə, “keş” sözünün də öz dövrünün ümumişlək sözü olmasına şəkk edə bilmərik. Türk dünyasının bənzərsiz hökmdarlarından biri Əmir Teymurun ata-babasının doğulduğu yerin adı Keş (qədim Türkünstanda) olmuşdur. Keş sözünün mənası işə yaşıllıq deməkdir. Muğam aləmində yaşıllıq anlayışını özündə təcəssüm etdirən bir muğam şöbəsinin adı da olmuşdur: “Səbz-dər-səbz”. Səbz Şərq aləmində yaşıl deməkdir. “Səbz-dər-səbz” isə yamyaşıl (lüğəti mənası “yaşıldan da yaşıl” kimi təsəvvür olunur) son dərəcə gözəl görünən yaşıllıq mənalı kimi başa düşülür. Nizami Gəncəvi, Səfiyyəddin Urməvi, Mir Möhsün Nəvvab, Üzeyir Hacıbəyov da “Səbz-dər-səbz”ə eyni cür yanaşmışlar. Əslində “keş” və “səbz” sözlərini omonim kimi qəbul etmək olar. Bu gün də dilimizdən çıxmayan bu sözlər səbzi, səbzi plov, keşlə, keşniş sözlərində ifadə olunur. Səbzi plovdakı “yaşıllıq” keşnişdəki “yaşıllıq”la eyni mənanı kəsb edir. Keşlə qəsəbəsi də vaxtilə yamyaşıl sahə olmuşdur. Orta Asiya kimi tanıdığımız Türkünstan, əsasən, qumsallıq olduğu üçün müstəsna hal kimi yaşıllığa qərq olunan yerə türkünstanlılar “keş” demişlər. Deməli, bizim ehtimalımızın elmi əsası olduğuna görə bu sözün “Dilkeş” şəklində yazılmasını qəbul etmək daha doğru olardı.

“Şəddi” sözüne gəlincə bu söz, doğrudan da, şəhdi şəklində olmuş, sonradan şəddi formasına düşmüşdür. Hətta tariximizin səhifələrində qızıl səhifə təşkil edən Şəddadilər hökumətinin adı da şəhd sözündəndir. “Şəhd” sözü isə sifətin şiddət dərəcəsini ifadə edən sözdür: son dərəcə şirin, yəni bal. Klassik ədəbiyyatdakı şəhdi-şəkkər sözü son dərəcə şirin mənasını verir. “Şəddad” sözü də şəhdi dad kimi olmuş, sonra assimilyasiyaya uğrayaraq şəddad şəklinə düşmüşdür.

“Şəhdi-Şahnaz” ifadəsi assimilyasiya nəticəsində “Səddi-Şahnaz” şəklində işlənmişdir. “Şəddi-Şahnaz” isə “Şahnaz”ın ən şirin yeri hesab olunur.

Şahnazın “Şahi-Şahnaz”, (şaha layiq “Şahnaz”), “Şuru-Şahnaz” (“Şur”un tərkibindəki “Şahnaz”), “Şəkki-Şahnaz” (adamlarda şəkk doğuran, şübhəli olan Şahnaz), “Kürdü-Şahnaz” (“Kürdü” muğam şöbəsi ilə birgə oxunan Şahnaz) kimi də növləri vardır. “Kürdü”ilə birgə ifa edilən kiçikhəcmli muğamlardan biri də “Bayatı-kürd”dür.

“Bayatı-kürd”. Bayatı-kürd sözü kürd bayatısı mənasını verir. Əslində, bu söz “Bayatı-kürdü” şəklində olmalıdır. Çünki muğam şöbələrində “Kürd” sözü yox, “Kürdü” var. Daha doğrusu, bu kiçikhəcmli muğam “Kürdü” adlı muğam şöbəsiindən yaradılıb. Muğam yaradıcılığında oxşarlıqlar, təkrarlar az da olsa, özünü büruzə verir. Vaxtilə ustad sənətkarlar oxşar muğamları fərqləndirmək üçün onların ifa olunduğu tonallıqlarda dəyişikliklər etmişlər. Adını

“Rast” ailəsinə daxil olan muğamlar qoymaqla “Mahur”, “Orta Mahur”, “Mahur-Hindi” adlı muğam formalaşdırmışlar. Bu, yaxşı hal kimi qiymətləndirilməlidir. Çünki belə münasibəti muğama yaradıcılıqla yanaşmaq, novatorluq edərək muğamı zənginləşdirmək kimi qiymətləndirmək yaxşı olardı. Lakin bir şeyi unutmaq olmaz ki, “Rast” muğamından qoparıb yeni muğam növü yaratmaq üçün tonallığı dəyişmək kifayət deyil. Biz “Rast”ı çalanda sol mayəli “Rast”da ifa etdiyimiz “Üşşaq”, “Hüseyni”, “Vilayəti”, “Şikəsteyi-fars”, “Əraq”, “Qərai” şöbələrini do, mi bemol, fa mayəli “Mahur”, “Mahur-Hindi”, “Orta Mahur” muğamlarında da eyni cürə təkrar edirik. Qarmon ifaçılığında “Orta Mahur”, istərsə də “Mahur-Hindi” muğamlarını biz solmayəli ifa tərzinə yönəltsək, onların heç biri “Rast”dan fərqlənməyəcək. Mənim fikrimcə, yüzilliklər boyu formalaşdırılmış və dövrümüzə qədər gəlib çatmış belə muğamlarımızın struktur quruluşunda biz-kosmos dövrünün adamları olaraq dəyişikliklər etməliyik. Məncə, Üzeyir bəy bəzi muğamlarımızda, Fikrət Əmirov “Şur”da, Niyazi “Rast”da, Süleyman Ələsgərov “Bayatı-Şiraz”da artıq bəzi dəyişiklikləri etmişlər.

Qarmonda muğam öyrədərkən “Rahab”ı da öyrətmək tələb olunur. Ona görə öncə qarmon müəllimi “Rahab” haqqında məlumat verir. Qarmon ifaçılığında da istisnalar ola bilər.

“Rahab”. “Rahab” sözünü bir anlayış olaraq yol, məslək, hava, mahnı, sanballı, ağır hava kimi mənalandırırlar. Lakin bizim yanaşmamıza əsasən bunların heç biri məntiqi cəhətdən “rahab” sözünü səciyyələndirə bilmir. Əslində, bu söz iki sözdən ibarətdir; “rah” və “ab”. “Rah” sözünün bir mənası da sevinc, xoş əyləncə, kef-damaq, eyş-işrət deməkdir. “Ab” isə “əhvalı yaxşılaşdıran su, məst edən su kimi izah olunur. Belə olan təqdirdə “Rahab” muğamının sevinc bəxş edən mənə çalarını nə üçün qəbul etməyəkdir? Özü də Nəsirəddin Tusi “sevinc” sözünü müxtəlif mənalarda: xoş gündən yaranan sevinc, qələbədən yaranan sevinc, Vətənə məhəbbətdən yaranan sevinc, valideynlərə və doğmalara sevgidən yaranan sevinc, vurulduğun adamla ünsiyyətdən yaranan sevinc və s. şərh edirlər. Deməli, sonuncu mənə çaları “Rahab”a daha çox uyğundur. “Rahab” “Əmiri” (“Bərdəşt” əvəzi), “Şikəsteyi-fars” (“Xocəstə”də deyilir), “Əraq”, “Qərai”, “Məsihi” “Rahaba ayaq”dan ibarətdir. Qarmonda “Rahab” məhz belə ardıcılıqla öyrədilir. “Rahab”ın “Əraq” şöbəsinin “İraq” kimi yazılması ilə bağlı fikirlərimizi söylədiyimizdən, “Qərai” və “Məsihi” barədə bir neçə söz deməklə kifayətlənək. Qərai hissə, bölgü, tamın müəyyən hissəsi, ayın, ilin, qərinənin bir hissəsi kimi anlaşılır. “Məsih” sözü itaətlə bağlı olduğu üçün muğamın müəyyən bölgüsündə buna riayət etmək bu hissələrdə çox zəruri sayılır.

“Rahab” muğamı bir qədər təzadlı muğam hesab olunur. “Əmiri” nə qədər dinamik çalarlara malikdirsə, “Xocəstə” (“Şikəsteyi-fars”) bir o qədər lirikdir. Yaxud “Əraq” nə qədər oynaqdırsa, sonrakı guşələr ona nisbətən həzindir və s. “Rahab” muğamı insanlarda sevinc, şadyanalıq hissləri yaradır. “Rahab”ı eşidən adamın əhvalı yaxşılaşır və bu zaman dinləyici nikbinliyə qovuşur.

“Dəsti”. Kiçikhəcmli muğamdır. Vaxtilə əksər muğamların tərkibində ifa olunub. Əvvəllərdə “Rast” muğamının, sonralar isə “Şur”un tərkibində ifa olunan “Dəsti” hazırda müstəqil kiçikhəcmli muğam kimi çalınır və oxunur.

“Dəsti” sözü bəzi mənbələrdə çöl, səhra, xiyaban kimi verilir. Əslində, belə yanaşmaya haqq qazandırmaq da olar. Çünki dəstinin çöl, səhra kimi başa düşülməsi ehtimalı həqiqətin əsasını təşkil edir. Lakin dəsti bütün hallarda çöl, səhra mənasında işləmə bilməz. Bizim düşündüyümüz Dəsti yalnız Dəsti Lüt və Dəsti-Kəbir səhraları arasında yerləşən Qohestan adlı dağ silsiləsinin ətəyindədir.

Görkəmli mütəfəkkirimiz Nəsirəddin Tusi “Əxlaqi-Nasiri” əsərini məhz Dəsti-Kəbirlə Dəsti Lut səhraları arasından uzanıb gedən Qohestan (Dağıstan) adlı dağ silsiləsinin Gülşən adlanan bir vadisində yazmışdır (55, səh. 261).

Ona görə muğamın adını müqəddəsləşdirmək məqsədi ilə bu ada müraciət etmişlər. Başqa bir ehtimal isə Dəsti adlı dağ silsiləsinin arasındakı

səhralığı keçmək çətin olduğu qədər bu muğamı oxumağın da çətin olduğu müqayisə olunur.

70-ci illərdən bəri xalq artisti Əlibaba Məmmədovun tərtib etdiyi “Dəşti” təsnifində ifa olunan “Dəsti” demək olar ki, bu muğamı əhatə edir. Ə. Bədəlbəyli “Dəşti”nin 8 şöbədən (“Dübeyti”, “Gileyi”, “Kəbri”, “Bayatı-kürd”, “Nəhib”, “Qərai”, “Məsnəvi”, “Şah Xətayi”) ibarət olduğunu göstərir. Qarmon ifaçılığında “Dəşti”ni “Maye-Dəşti”, “Dəsti”, “Şah Xətayi”, “Ayaq” sistemi ilə ifa edirlər.

Görkəmli qarmon ifaçıları

Kor Əhəd

Azərbaycan qarmonunu ilk olaraq ölkədə və onun hüdudlarından kənarda məşhurlaşdıran Kor Əhəd adlı sənətçi olmuşdur. Kor Əhədin soy adı Əliyevdir. Əslən bakılı olan Əhəd Əliyev Fərzalı adlı bir kəndlinin, zəhmətkeş insanın ailəsində anadan olmuşdur. Fərzalının oğlu Əhəd sağlam uşaq kimi doğulsa da, 2-3 yaşlarında su çiçəyi xəstəliyinə tutulmuşdur. Təbabətin inkişaf etmədiyi həmin illərdə daha çox xəstəliklərdən əziyyət çəkən ailələrin üzləşdiyi yoluxucu xəstəliklərdən biri də su çiçəyi xəstəliyi idi. Əvvəlcə bir gözü tutulan Əhədə Fərzalı kişi kiçik oyuncaqlar alır. Onların içərisində oyuncaq gitara, kiçik qarmoşka, kiçik dəf də var idi. Musiqi oyuncaqları ilə oynayan kiçik Əhəd mehrini bu alətlərə salmışdı. Kiçik oyuncaq gitaranı saz bilib ona vurulur. Atası ona saz da alır. Beləliklə, kiçik Əhəd

özünün kiçik musiqi dünyasına daxil olur. Fitri istedadı onu bu dünyanın əbədi sakininə çevirir. Tədqiqatçı Əhsən Rəhmanlı yazır:

“Onun nə ailəsində, nə də qohumlarında musiqiçi olmamışdır. Onun musiqiyə gəlişi təsadüfi, özü də faciəli şəkildə olmuşdur. İkiyaşlı Əhəd qəfildən göz xəstəliyinə tutulur. Həkimlərin zəhməti bir nəticə vermir. Üç yaşına çatan Əhədin gözləri tamamilə tutulur. Altı yaşa çatanda fikri dağılsın, darıxmasın deyə ona 7 dilli balaca qarmon alırlar. Buna hədsiz-hüdüdsuz sevinən balaca Əhəd barmaqlarını qarmonun dillərində hərəkət etdirərək ürəyində səslənənləri orada tapmaq istəyir. Qarmon şikəst uşaq üçün yeganə təsəlli, şirin söhbətli dost-sirdaş, əsl yoldaş idi” (35, səh. 41).

Kor Əhədin fitri istedadı onu el məclislərinin ifaçısı kimi tanıdır. Qadın dəfçalanlar kor olduğu üçün kişi qarmonçalardan daha çox istifadə edirdilər. Əsasən, qız toylarında, yəni xınayaxdılarda, paltarkəsdilərdə dəfçalan qadınların dəstələri iştirak edərdi. Dəfçalan qadınlar həm zərb aləti ifaçısı, həm toyun aparıcı xanəndəsi, həm də dəstənin rəhbəri rolunu ifa edirdilər. Belə dəstələrin ən çox Bakıda, Şuşada, Şamaxıda, Lənkəranda olması barədə arxiv materialları da var.

Hasiyə. O zamanlar Lənkəranda bir Sona xanım adında həm dəfçi, həm də xanəndə olan məşhur bir sənətçi var idi. Onun qarmonçalanı Kor Əmin idi. Sona xanımı uzun müddət Kor Əmini müşayiət

etmişdir. Yaxşı yadımdadır. Masallıda anam məni də özü ilə bir xınayaxdıya aparmışdı. Toyu lənkəranlı Sona xanımın dəstəsi idarə edirdi. Toyun şirin yerində qarmonçu Kor Əminin yerində bir dəfçi kişi oturdu. Qadınların hamısı vahiməyə düşdü. Qadınların qışqırığından qulaqlar tutulurdu. Qarabıqlı, qaraqabaqlı kişi əlində dəf mahnını oxuya-oxuya qadınlara yaxınlaşaraq onları öpməyə cəhd göstərirdi. Qadınlar isə onu təhqir edə-edə şapalaqlayırdılar. Məclisdə böyük qalmaql yaranmışdı. Az qalırdı ki, dəfçi kişini öldürsünlər. Birdən dəfçi kişi papağını başından götürdü, saxta bıqları qopardı. Məlum oldu ki, bu, kişi deyilmiş. Kişi paltarı geyərək özünü kişiyyə oxşadan dəfçi Sona xanımın özü imiş. Bu sürprizdən sonra məclis daha da canlandı.

Əhəd Əliyev də cavan vaxtlarından qadın dəfçalanlarla qız toylarına gedirdi. Yəni gənclik dövründə qarmonçalan kimi püxtələşdiyi zamanlarda Əhəd Əliyev, yəni Kor Əhəd Bakı toylarına daha çox dəvət alan dəfçalan Zeynəblə getmişdir. Həm səsi, həm də dəfçalmaq məharəti olan Zeynəb xanım Kor Əhədlə dəstə olduqdan sonra daha da məşhurlaşmışdır. Bu barədə daha müfəssəl məlumat verən Ə.Rəhmanlı yazır: “Kor Əhəd qadın toylarına dəvət alır.

Bu toylarda onun çalğısını Zeynəb adlı dəfçalan qadın, sonralar isə Teyyub adlı uşaq müşayiət etmişdir. Onların getdikləri məclislər Bakı və Abşeron toyları olardı. 20 yaşında qarmonçu Əhəd kişi

toylarına çağrılardı. Az vaxt içərisində sənəti ilə çox sevilən Əhəd Şirvan və Muğan toylarına da dəvət edilirdi. O təkcə qarmonçalan yox, eyni zamanda, saz, tar, tütək, balaban, zurna və piano ifasını bacaran istedadlı bir şəxs idi. Bütün alətlərdə çalmağı o özü öyrənmişdi. Müəllimi olmadan musiqi aləminə gələn Əhəd Əliyev qarmon sənətində mahir ifası ilə tanınmaqla, layiqli peşəsinin təsiri ilə öz ardınca çox qarmonçalanlar gətirmişdi. Onun sənəti əsl məktəb idi” (35, səh. 42-43).

Haşiyə. Arxiv materiallarında Kor Əhədlə sonralar məşhur qarmonçalan olan Teyyub Dəmirovun münasibətləri barədə çox az məlumat var. Bunu nəzərə alaraq biz belə bir haşiyə çıxmağı məqsədəuyğun saydıq. Teyyub Dəmirovun atası neft maqnatlarından biri olmuşdur. Onun neft sisternləri, neft tankerləri olması faktları sübut edir ki, T.Dəmirovun atası Hacı Məmməd kişi çox imkanlı adam olmuşdur. Sovet hökuməti qurulanda digər varlı adamlar kimi, Hacı Məmməd kişinin bütün varı, dövləti əlindən alınır. O müflis olur. 1921-ci ildə isə qəflətən dünyasını dəyişir. Hacı Məmməd kişinin beş övladından biri olan 13 yaşlı Teyyub o zaman Kor Əhədin yanında şagird idi. Böyük istedad sahibi olan Teyyub zərb alətlərində də çalmağı bacarırdı. Atası öləndən sonra ailənin maddi vəziyyətinin pisləşməsinə hiss edən Kor Əhəd şagirdi Teyyubu kənarlaşdırmaq istəmir. Hacı Məmməd kişi sağlığında oğlunun müəllimi olan Kor Əhədə yaxşı təhsil haqqı

ödəməsini, ona çox yaxşılıqlar eləməsini nəzərə alaraq balaca Teyyuba qayğı göstərməyə başlayır. Onu özünə dəfçalan götürür. Teyyub bir dəfçalan kimi Kor Əhədin yanında qadın toylarına, sonra isə kişi məclislərinə gedə-gedə ustadının bütün sirlərinə yiyələnir. Nəhayət, gəncliyinin ilk illərindən başlayaraq Teyyub Dəmirov püxtələşmiş qarmonçalan kimi yetişməyə başlayır.

Kor Əhədin ifasında Azərbaycan radiosunun Qızıl fondunda “Segah”, “Mirzeyi” və bir sıra saz havaları saxlanılır.

Haşiyə. Kor Əhədlə bağlı yazını hazırlayanda bir neçə qarmon ifaçıları ilə əlaqə saxladıq. Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Aftandil İsrailov başda olmaqla bütün qarmon ifaçıları onu qarmon sənətinin banisi adlandırdılar. Biz isə onların Əhəd Əliyevlə bağlı vaxtilə Abutalıb Sadıqovun dediklərini yazıya aldığımız. Görkəmli qarmon ifaçısı olmuş, Azərbaycan Radio və Televiziya Verilişləri Komitəsinin yeganə qarmonçalan solisti vəzifəsində çalışmış Abutalıb Sadıqovun dedikləri: “Mən aşağı siniflərdə oxuyanda əvvəl tar, nağara, sonra isə qarmon çalmağa başladım. O zaman bizim evdə radiomuz yox idi. Evi təzə tikdirmişdik, hələ radio xətti çəkilməmişdi. Qonşumuz Həsənbala Nurullayevin evindəki radioda ifa olunan “Segah”ı eşitdim. O, “Segah”ı çaldı, sonra davamını “Vağzal” ilə bitirdi. Mən “Segah”ı dinləyəndən sonra qarmonun səsinə, avazına, “Segah”ın yangısına vuruldum. Sanki həmin “Segah”ı çalmaq istəyirdim.

Lakin mənim 12 dilli qarmonumda alınmırdı. Həmin “Segah”ı çalmaq üçün qarmon axtarırdım. Həmin günü yaxşı xatırlayıram. Pionerlər Evinə getmişdim. Yeni musuqi alətləri almışdılar. Onların içərisində “Kazan” qarmonu da var idi. Dərnək rəhbərlərinin hər biri həmin qarmonda çalmağa cəhd edirdi. Amma alınmırdı. Mən özümü irəli verdim və: “İcazə verin mən də çalım”, - dedim. Onlar sanki mənə inanmırmışlar kimi yer verdilər. Qarmonu əlimə alan kimi Kor Əhədin ifasında eşitdiyim “Segah”ı və sonra da “Vağzalı”nı yaxşı çalmağa başladım. Hamı əl çaldı. Hamıdan çox Pionerlər Evinin direktoru İbrahim müəllim sevindi. Qarmonu mənə etibar elədi. Yəni evə aparmağa icazə verdi. Tapşırıd ki, evdə çoxlu məşq edim və öz ifamı təkmilləşdirim. Elə də elədim. Evdə o qədər məşq etdim ki, evdəkilərə qarmonu yaxşıca sevdirə bildim. Təzəcə tikdiyimiz evin bir otağı hazır idi. O birisi otaqların qapı-pəncərəsi yox idi. Atam qapı-pəncərə almaq üçün bazara getmişmiş. Bazarda bir nəfər Tulada hazırlanan qarmonunu satmış. Atam qarmonu almaq istəyir. Həmin adamı qarmonla birlikdə evə gətirir. Fikirləşir ki, Abutalibin xoşuna gəlsə, o bu qarmonu çalıb bəyənsə, qapı-pəncərənin pulunu verib bu qarmonu onun üçün alacaq. Mən qara rəngli qarmonu görəndə kimi sevincimdən elə qışqırdım ki, hamı təəccübləndi. Axı mən axtardığımı tapmışdım. Qarmonu əlimə alan kimi acgözlüklə “Segah” muğamını çalmağa başladım. Ardınca “Tərəkəmə” çaldım. Hamı rəqs

elədi. Qarmon satan da oynadı. Xüdafizləşib getmək istəyəndə, qarmonun pulunun ona verilmədiyini söyləyəndə hamı gülüşdü. Onu yola salandan sonra anam ilə atam arasında belə bir dioloq başladı:

- Balakişi, mən səni bazara qapı-pəncərə almağa göndərmişdim, yoxsa qarmon almağa?

- Qapı-pəncərə almağa.

- Bəs sən nə aldın?

- Qarmon.

- Bu nə deməkdir. Bir izah elə, biz də başa düşək. Payız gəlir, yeddi uşağı mən harada yatızdıracağam?!

- Ay arvad, biz belə danışmadıq. Sən dedin ki, bir camış al. Camışın südündən, qatığından, şorundan evdə bolluq yaransın. Artıq südünü, qatığını satırıq. Əlavə gəlirdən qapı-pəncərə alırıq. Əvvəla, camış da qara olur, qarmon da qaradır. Camış da süd verəcək, evə bərəkət gətirəcək, qarmonda havalar çalınacaq, evə əlavə gəlir gətirəcək. Sadəcə olaraq, qara camışdan qara qarmon daha bərəkətli olacaq. İkincisi, qara camışın ölmək təhlükəsi var, qara qarmonun yox.

Beləliklə, həmin qara qarmon mənim bütün arzularımın açarı oldu. El şənliklərinə dəvət olundum. Əvvəlcə qız toyları, xınayaxdırlar, paltarkəsdilər, sonra bəy toyları mənim üçün əsl məktəb oldu. Bu məktəb məni usta qarmonçalan kimi yetişdirdi... İlk müəllimim isə Kor Əhədin ifası oldu...

Göründüyü kimi, görkəmli qarmon ifaçısı Abutalıb Sadıqovun sənəti də Kor Əhədin ifasına istinad olunmaqla püxtələşib. Lakin bu o demək deyil

ki, Azərbaycan qarmon sənətinin banisi Kor Əhəd olmuşdur. Çünki Kor Əhədə qədər Azərbaycanın çox mahir qarmon ifaçıları olmuşlar. Sadəcə olaraq, Kor Əhədin ifası ilk dəfə olaraq qrammofon valına yazıldığı və radioda ilk qarmon ifaçısı kimi çıxış etdiyi üçün məşhurlaşmışdır. Bu o deməkdir ki, Kor Əhədin zamanında Azərbaycanın bütün bölgələrində istedadlı qarmon ifaçıları varmış. Hətta onların içərisində öz ifaları ilə Kor Əhəddən də üstün olanları olmuşdur. Kor Əhədə meydan verilməsi onun dünya işığından məhrum olması ilə bağlı olmuşdur. Hətta Üzeyir bəy Bakıdakı güclü qarmon ifaçılarını yox, məhz Kor Əhədi irəli çəkmiş, onu radioda çıxış etməyə dəvət eləmiş, onun ansamblarda və orkestrlərdə iştirakını təmin etmişdir. Yaxşı hal kimi qeyd etmək lazımdır ki, Kor Əhədin ifaçılıq arenasını yaxşı tədqiq etmişlər. Həmin tədqiqatçılar içərisində sənətsüinaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Əhsən Rəhmanlını xüsusi qeyd etmək lazımdır. Çünki Ə.Rəhmanlı Kor Əhədin həm həyatını, həm yaradıcılığını, həm də ifaçılıq imkanlarını daha geniş şəkildə tədqiq etmişdir.

Maraqlı orasıdır ki, Kor Əhədin ABS-da yaşayan nəticəsi Aleksandra Sultanzadə ulu babası Əhəd Əliyevin sənət dünyası ilə maraqlanır, onun haqqında tədqiqatlar aparılmasına xüsusi diqqət göstərir. 2018-ci ildə Aleksandra Sultanzadənin təşəbbüsü ilə Muğam Mərkəzində Əhəd Əliyevin 125 illik yubiley gecəsi təşkil olunmuş və yüksək səviyyədə keçirilmişdir. Yubiley gecəsində Azərbaycanın

görkəmli mədəniyyət işçiləri ilə yanaşı, ziyalı korpusu da iştirak etmişdir.

Teyyub Dəmirov

Dövrünün ən dəyərli, zəmanəsinin çox görkəmli qarmon ifaçılarından biri, bəlkə də, birincisi Teyyub Hacı Məmməd oğlu Dəmirov olmuşdur. Qeyd etdiyimiz kimi, varlı-dövlətli bir ailənin ərköyün uşağı kimi diqqəti cəlb etmişdir. O zaman Kor Əhəd qarmon sənətində yaxşı ifaçı kimi ad qazanmışdı. O dövrün ustad xanəndələri olan Mir Seyid Mirbabayev, İslam Rəfiyev (Seybətlini İslam), Cabbar Qaryağdıoğlunun dəstələri ilə yanaşı, Kor Əhədin də dəstəsi olardı. Teyyub Dəmirovun atası Hacı Məmməd Kor Əhədin ifasında “Segah”ı çox sevirmiş. Hər dəfə məclislərdə Kor Əhədi görəndə ona “Segah”ı sifariş edərək çaldırar və qızıl pul bağışlayarmış. Bir gün isə Hacı Məmməd Kor Əhəddən xahiş edir ki, musiqi ifaçılığına, zərb alətlərində çalmağa meyil edən, hətta kağızdan qarmon düzəldib özünü qarmonçalan kimi aparan balaca Teyyuba qarmon öyrətsin. Kor Əhəd balaca Teyyubu yoxlayarkən onun fitri istedadını hiss edərək

ona məmmunniyyətlə dərs deməyə razılıq verir. Elə ilk məşğələlərdən Teyyub özünü istedadlı, talantlı şagird kimi göstərməyə başlayır. Hətta yeri gəldikcə müəllimi Kor Əhədin qarmonda ifasını qavalla müşayiət edir. Teyyub Dəmirov müəllimi Kor Əhədin sazda, tarda ifa etdiyi musiqi nümunələrini qavalla müşayiət edərkən saz və tar çalmağı da öyrənir.

Beləliklə, yeniyetmə Teyyub müəllimi Kor Əhədin yanında ustad dərsi ala-ala yetişir. Teyyubun arzusu sayılıb-seçilən musiqçi olmaq idi. Onun düşdüyü mühit isə bu istiqamətdə yetişdirməyə sanki hazır idi. Bu xususta Ə.Rəhmanlı yazır:

“Dünyaya adi insan kimi gələn Teyyubun qəlbinə kiçik yaşlarından sənət eşqi doldu. Bu eşq onu sənətə gətirdi. O, musiqi sənətində bütövləşdi, bərkidi, cəsarətlə addımlamağa başladı. Yaşayaraq yaratdı. Yarada-yarada öz sənət işığından sənət dünyamıza nur yaydı. Çoxlarına bu nurdan pay düşdü. Könüllər işıqlandı. Özündən sonra gələn qarmon sənətçiləri bu sənət işığıyla addımlayaraq insanlığa və musiqi mədəniyyətimizə xidmət etdilər” (35, səh, 51).

Tacir ailəsində anadan olmasına baxmayaraq, Teyyub sanki sənət üçün, qarmon ifaçılığı üçün yaşayırdı. Bir çox sexləri, bakkal dükanları, neft quyuları, neftdaşıyan tankerləri, sisternləri, torpaq sahələri, mal-qarası, kənd təsərrüfatı və sənaye obyektləri olan məhəbbətini gördükdə Hacı Məmməd kişi oğlunun musiqiyə olan hədsiz dərəcədə qurur

duyurdu. Bakı toylarına özü ilə oğlu Teyyubu da aparan Hacı Məmməd kişi toyu aparan musiqiçi dəstəsindən oğlunu da dinləməyi xahiş edirdi. Bakının Cəmbərəkənd məhəlləsində yaşayan Hacı Məmməd kişinin ailəsini Bakı kəndlərində tanımayan yox idi. Bioqrafiyasına diqqət etsək görərik ki, Teyyub Hacı Məmməd oğlu Dəmirov 1908-ci il aprel ayının 25-də Bakının qədim yaşayış məskənlərindən olan Çəmbərəkənddə, tacir ailəsində anadan olub. Hacı geniş imkanlı, varlı-dövlətli, sərvətli olmuş, Xəzər dənizində üzən şəxsi gəmiləri vasitəsilə ətraf yerlərlə böyük ticarət əlaqələri qurmuşdu (35, səh, 51).

Ətraf ölkələrlə geniş ticarət əlaqəsi quran Hacı Məmməd kişi Həcc ziyarətinə də getmişdi. İslam dəyərlərinə hörməti böyük olmuşdur. Məhərrəmlik aylarında məscidlərə getməyi, ianələr paylamağı, Qurban bayramı günlərində qurbanlar kəsib kasib ailələrə paylamağı özünün mənəvi borcu hesab edirmiş.

Övladlarını Azərbaycanndan kənarda, yəni xarici ölkələrdə oxutmaq istəyirmiş Hacı Məmməd kişi. O zaman imkanlı azərbaycanlılar övladlarını İranda, İraqda, Misirdə, Fransada, Almaniyada, Rusiyada, Türkiyədə təhsil almağa göndərərmişlər. Hacı Məmməd kişi də bu arzu ilə yaşayarmış. Beş uşağını, xüsusilə üç uşağını xaricdə oxutmaq istəyib. Lakin buna nəsib olmayıb. Sovet hökuməti qurulan kimi onun bütün var-dövləti əlindən olunur və onu müflüsləşdirilir. Neft quyuları, sexləri, ticarət

şəbəkələri, daşınmaz əmlakı, banklarda olan pulları əlindən alınıb. Özü də bu dərddən xəstələnərək vəfat edib. Ailə pis vəziyyətə düşüb. Hətta gündəlik çörək puluna ehtiyac yaranıb. Kor Əhədin yanına qarmon öyrənməyə gedən yeniyetmə Teyyub Kor Əhədin məsləhəti ilə onun dəfçalanı olub. Dəfdə müəllimini toylarda, el şənliklərində müşayiət edə-edə çörək pulu qazanıb yeniyetmə Teyyub. Demək olar ki, Teyyubun fitri istedadı onların ailəsini aclıqdan xilas edib, Teyyubun gələcək həyat yolunda yardımçı olub.

Teyyub Dəmirov kölgə kimi sakit gəlib-getmədi. Qaynar bulaq kimi çağladı, dağ çayları kimi coşdu, aşıb-daşdı.

Ailənin üçüncü övladı Teyyuba istedad verilmişdi. 10-11 yaşlarında xoş avazla oxuyar, nəğmə deyərdi. Qavalı qıçları arasına qoyaraq çalar, ritmləri səsləndirər, daha da həvəslənərdi. Oxumağı getdikcə daha da yaxşı alınırdı.

Teyyub elə az yaşlarındaca məşhur musiqiçi Əhəd Əliyevin dəf çalanı kimi toylara gedirdi. O, təxminən, 14 yaşına qədər ustad qarmonçunun qaval çalanı olub. Teyyub kor Əhədin saz, qarmon, balaban, tütək çalmağını diqqətlə izlər və öyrənməyə çalışırdı. Özü isə tələb olunan anlarda bildiyi mahnı və təsnifləri, xırda muğam parçalarını oxuyardı. Onun yaxşı oxumaq bacarığı qarmonçu Əhədi də qane edirdi. Çünki qarmonçuların dəstəsindəki dəfçalan həm də oxuyan olmalı idi. O zaman tələbat belə idi. Əhədin ustad çalğısı Teyyubun oxuduqlarını bəzəyər,

zənginləşdirər və tamamlayardı. Onlar birlikdə Bakıda ev şəraitində keçirilən qız toylarında çalıb-çağırar və çox bəyənildilər. Bakıda və onun ətrafındakı qəsəbə və kəndlərdə qadın şadlıq məclislərində həmişə qadın sənətçilər (qarmon, qavalçalan) iştirak edərtilər. Əhədlə Teyyubun birlikdə qız toylarına dəvət olunmasında bir incə mətləb var idi. Teyyubun uşaq, yaşının az olması, Əhədin isə əlilliyi onların qadın şənliklərinə dəvət olunması üçün əsas şərtlərdəndir (35, səh. 51-52).

Kor Əhədin qavalçalanı olan Teyyubun qarmona ömürlük bağlanması da bir tarixçəsi vardır. Həmin tarixçəni ölkəmizdə qarmon və onun ifaçılığı ilə bağlı fundamental tədqiqatlar aparan Əhsən Rəhmanlının “Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi” adlı kitabında görmək mümkündür. Həmin kitabda bu barədə danışan müəllif göstərir ki... “hər gün toy çaldığı üçün yorğunluq hiss edən qarmonçu Əhəd qadın məclislərinin birində xahiş edir ki, onu həyətdə, havaya çıxarsınlar. Bir azdan məclisdəkilərin darıxdığını hiss edən Teyyub ustadın qarmonunu götürüb çalmağa başlayır. Həminin xoşuna gəlir. Əhəd həyətdə əyləşib, çalğını dinləyib məclisə qayıdanda Teyyubun ifasını bəyəndiyini söyləyir və bu işi davam etdirməsini tövsiyə edir.

Həmin vaxtdan Teyyub yalnız qarmon çalmaqla məşğul olur. 16 yaşından sərbəst olaraq toylara getməyə başlayır. O, Bakı və Abşeron toylarına gedirdi. Teyyub saz çalmağı da yaxşı öyrənmişdi. Çox

yerlərdə istifadə edirdi. Dəfçalanı ilə birlikdə getdiyi toylarda Teyyubgili yaxşı qarşılar və çox bəyənərdilər. Ənənəyə uyğun olaraq Teyyubun da dəfçalanı oxuyurdu (35, səh. 52).

Yeniyetmə yaşlarından Azərbaycanda ilk məşhur qarmonçalan olan Kor Əhədin yanında əvvəlcə şagird, sonra ifaçı, sənət yoldaşı kimi çalışan Teyyub Dəmirov ona görə ifaçılıq sənətində zirvələrə yüksəldi ki, o, ustadından demək olar ki, bütün örnəkləri mənimsəməyə ciddi cəhd göstərirdi. “Ciddi cəhd göstərirdi” ifadəsini təsadüfən işlətmirik. Çünki Kor Əhəd dünya ışığından məhrum olduğu üçün bütün marağını, meylini, məhəbbətini musiqiyə yönəltdi. O, yaşadığı dövr üçün aktual olan bütün musiqi alətlərində çalmağa maraq göstərmiş və onların əksəriyyətində qaneedici şəkildə ifa edə bilmişdir. Bu alətlər içərisində Kor Əhəd tütəyi, tarı, sazı və qarmonu böyük ustalıqla ifa edə bilmişdir. Onun tələbəsi Teyyub Dəmirov da Azərbaycan xalq musiqisinin sirlərini öz ustadından öyrəndiyi üçün tarda da, sazda da, qavalda da, nağarada da qaneedici şəkildə ifa edə bilsə də, bütün mehrini qarmona salmışdır. Teyyubun qarmona olan hədsiz məhəbbəti onu ömürlük qarmon sənətinə bağlamışdır. Bu bağlılıq isə ona böyük şöhrət gətirmişdir. Bu şöhrətin qazanılmasında bir neçə cəhət özünü göstərirdi. Birincisi o idi ki, Teyyub Dəmirov ustadı Kor Əhəddən aldığı dərsləri yüksək səviyyədə mənimsədiyi üçün ustadından da bir neçə addım irəli

gedə bilmiş, səriştəli sənətkar kimi seçilib-sayılmışdır. Bakı toyları ilə yanaşı, bir sıra rayonlara dəvət alan Teyyub Dəmirovu sevə-sevə qarşılamışlar. Toylarda, el şənliklərində puxtələşən Teyyub Dəmirov xalqın dərin ehtiramını qazanmağa müvəffəq olmuşdur. İkincisi, Teyyub Dəmirova şöhrət qazandıran onun bəstəçiliyi olmuşdur. Yəni Teyyub Dəmirovun xüsusi, əlahiddə xidmətləri nəticəsində Azərbaycan xalq rəqsləri sırasında yeni rəqslər peyda olmağa başlamışdır. “Qıtqılıda”, “Qazağı”, “Qaytağı”, “Tərəkəmə”, “Mirzeyi”, “Uzundərə”, “İnnabı”, “Qars”, “Tiflisi”, “Altınömrə”, “Ondördü”, “Yüzbiri”, “Dərbəndi”, “Camış bağa girdi”, “Dartma yaxam cırıldı”, “Miganə” kimi qədim rəqsləri məharətlə ifa edən və onları xalqa sevdirən Teyyub Dəmirov ciddi araşdırmalar aparmış, fasiləsiz məşqlər etmiş, gecə-gündüz işləmişdir. Nəticədə xalqımız tərəfindən hədsiz dərəcədə sevilən rəqslər yaratmışdır. Teyyub Dəmirovun bəstəçilik fəaliyyətində rəqslərlə yanaşı, muğam dərämədləri, rəngləri, müqəddimələri də vardır. Çünki qarmon ifaçılığında muğamları böyük məharətlə təqdim edən Teyyub Dəmirov ifa etdiyi muğamlar, muğam parçaları üçün dərämədlər də bəstələmişdir. Məsələn “Bayatı Qacar” muğamı üçün bəstələdiyi “Dərämədi” muğamın müşayiəti üçün bir növ meyar rolunu oynayır. Nəzərə alsaq ki, “dəräməd” fars sözü olub giriş qapısı (“dər”-qapı, “aməd” isə gəlmək, girmək mənasındadır. F.S.) deməkdir. Onu da qeyd etməliyik ki, muğama daxil

olmaq üçün ifa olunan melodiya muğamlara, muğamın mahiyyətinə, hətta strukturuna o qədər uyğun olmalıdır ki, dinləyici həmin ifa olunan muğamın gəlişini hiss etsin, duysun, qavrasın və qiymətləndirə bilsin. T.Dəmirovun dəraməd və rənglərində belə xüsusiyyətləri eşitmək olur. Bu xüsusda Ə.Rəhmanlı belə yazır:

- “Teyyub muğamları, dəraməd və rəngləri, oyun havalarını elə məharətlə çalır ki, hamı heyran olurdu.

Sənətdə özünü təsdiq edəndən sonra ifasını əvvəl qrammofon valına, sonra isə radionun fonduna yazdırıb daha artıq tanınır.

Xanəndə Hacıbaba Hüseynovun onun xalası oğludur. Teyyub Dəmirov məşhurlaşandan sonra özüylə onu toylara nağaraçalan aparıb. Qabiliyyətini duyub tez-tez evinə dəvət edərək ona oxumaq yollarını öyrədib. Teyyubun tövsiyələrindən öyrətdiyi oxuma qaydalarından Hacıbaba xalaoğludan çox şey əxz edib götürür və onunla birlikdə getdiyi toylarda nağara çala-çala oxuyub daha da səriştəli olur” (35, səh. 52).

Hacıbaba Hüseynovla bağlı xatirələrdən bir epizod: “Biz Hacıbaba Hüseynovun pərəstşkarı olaraq onun söhbətlərində və dərslərində çox iştirak etmişik. Dövlət tədbirlərindən birində tanış olduq. Sonra çox görüşlərimiz oldu. Hətta Asəf Zeynallı adına orta ixtisas musiqi məktəbində onun məşğələlərində azad dinləyici kimi iştirak etdik. Bəzən qəzəl janrı ilə

bağlı mübahisələrimiz də olurdu. Söhbətlərimizin birində muğamı yaxşı bilməsinin, onu ifa edəndə xırdalıqlara belə varmasının səbəblərini də etiraf edirdi. Zülfü Adıgözelovdan öyrəndiklərini daha çox təqdir edirdi. Deyirdi ki, muğamın vokal ifaçılığı növü ilə instrumental ifaçılıq növü arasında fərq var. Bunların hər ikisini bilməyin əhəmiyyəti böyükdür. Teyyub Dəmirov belə idi. O hər iki növü əla bilirdi. Muğamı həm oxuyurdu, həm də instrumental musiqi alətlərində ifa edə bilirdi. Özü də həm nəfəsli alətlərdə, həm simli alətlərdə, həm də dilçəkli alətlərdə muğamı məharətlə ifa edirdi. Mən, Nadir Axundov, Fatma Mehrəliyeva və bir çoxları Teyyub Dəmirovdan muğam oxumağın bir çox sirlərini öyrənmişik. Teyyub Dəmirov muğam dəstgahı oxuyanları həmişə öz arxasınca aparardı. Muğam dəstgahlarının şöbələri, guşələri arasında elə rənglər çalardı ki, xanəndəyə şöbədən şöbəyə keçid üçün imkan yaranardı”.

Hacıbaba Hüseynovun dediklərindən aydın olur ki, Teyyub Dəmirov korifey sənətkar olub. Bu barədə Ə. Rəhmanlı yazır:

- “Çox sonralar Hacıbaba sərbəst xanəndə kimi fəaliyyətə başlayır və xeyli müddətdən sonra ustad sənətkara çevrilir və müəllimlik edir.

Ümumiyyətlə, neçə-neçə ifaçının musiqiyə gəlməsində, peşəkar səviyyəyə yüksəlib məşhurlaşmasında T.Dəmirovun xüsusi qayğısı və böyük zəhməti danılmazdı.

T.Dəmirovun musiqi ictimaiyyəti arasında və bütünlikdə cəmiyyətdə dərin nüfuzu olmuşdur. Bütün fəaliyyəti boyu onun sənəti sevilmişdir. O, Əhəd məktəbinin layiqli davamçısı sayılır.

Sənətkarın sənət aləmində yaxın dostları və yoldaşları saysız-hesabsız idi. Bəstəkar Səid Rüstəmov, şair Süleyman Rüstəm, xanəndələrdən: Əbülfət Əliyev, Əlibaba Məmmədov, Mürşid Məmmədov, klarnet ifaçısı Nadir Axundov, tarzənlərdən: Məmmədağa Muradov, Həbib Bayramov və başqalarının adlarını qeyd edə bilərik. Gəclik illərində H.Bayramovun ustad qarmonçu ilə yaxın dostluğu çoxlarına nümunə olmuşdur. Teyyub müəllim cavan tarzəni özüylə konsertlərə və toy məclisinə aparmışdı. Onlar birlikdə əsl sənət nümayiş etdirmişlər” (35, səh. 52).

Haşiyə. Qarmonçalan Abutalıb Sadıqov Teyyub Dəmirov sənətinin vurğunu olub. Onun bütün repertuarını sevə-sevə ifa edib. “Aysadı” rəqsini Teyyub Dəmirovun ifasında ilk dəfə radiodan eşidəndə bu rəqsi çalmaq üçün günlərlə, həftələrlə, hətta aylarla məşq edib.

Yaxşı yadımdadır, mən V, Abutalıb VIII sinfə keçmişdik. Yay tətili vaxtı idi. Eşitdik ki, Teyyub rayonumuzun Şarafa kəndinə (Masallı rayonunun Şarafa kəndi bizim anamız Əfruz Dadaş qızı Şağırlının kəndi idi) toya gələcək. Günləri sayırdıq. Nəhayət, həmin gün gəlib çatdı. Biz nənəmiz Fatı Cabbarqızıgilə getdik. Ertədən toy evinə yollandıq.

Bir qara “Zim” avtomobilində gələn Teyyub Dəmirovun dəstəsi toy evinin həyətinə daxil oldu. Biz ilk dəfə ortaboylu, şərqli kişilərə məxsus siması olan qaraqaşlı, qaragözlü, qara cod saçları olan və sənətinə pərəstiş etdiyimiz Teyyub Dəmirovu gördük. Bizim diqqətimiz onun bütün hərəkətlərini, danışğını, çalğısını müşahidə etdiyimizdən sanki onun dəstəsinin digər üzvlərini görmürdük. Dəstədə yaş fərfinə görə bizdən bir az fərqlənən bir yeniyetmə oğlan da var idi. O, tar çalırdı. Dedilər ki, Teyyub Dəmirovun oğludur, adı da Teyyubbaladır. Biz həsrətlə ona tamaşa edirdik. Onun Teyyub Dəmirovun oğlu olmasına həsəd aparırdıq. Toy başlayandan axıra qədər toya tamaşa etdik. Abutalıb məndən, təxminən, 3 yaşa qədər böyük olduğu üçün o özünü qabaq cərgələrə verə bilmişdi. Mən isə balaca olduğum üçün özümə güclə yer seçə bilirdim. Hətta məni bir neçə dəfə sıradan itələyib çıxartdılar da.

Həmin toy ərzində dəfələrlə oynamaq üçün “Ayşadı” rəqsini sifariş verirdilər. Yaxşı yadımdadır, rəqsin lirik hissəsində isə cəld rəqs hərəkətləri ilə özlərinin məharətlərini göstərirdilər. Toydan sonra Abutalıb hər gün “Ayşadı” rəqsini sevə-sevə ifa etməyə başladı. Maraqlıdır ki, “Ayşadı” rəqsini Abutalıb Bakıya gələndən sonra Azərbaycan Radiosunun Qızıl fondunda yazdırdı. İki “Ayşadı” var: birincisi, Teyyub Dəmirovun ifasında, ikincisi, Abutalıb Sadıqovun ifasında. Teyyub Dəmirovun çoxşaxəli xidmətlərindən biri içərisində bir çox

ifaçıları yetişdirərək əndazəyə gətirməsi olmuşdursa, bir xidməti də qarmon alətini, necə deyərlər, bir qədər də milliləşdirməsi olmuşdur. Ə.Rəhmanlının təbirincə desək, məşhur xanəndə Fatma Mehrəliyeva ilə yoldaşlıq edən T.Dəmirov onun sənətdə özünü tapmasına çox kömək etmişdir. Fatma xanımın ifasında səslənən, fonda yazılan, bu gün də hamı tərəfindən sevilən və həqiqi sənət nümunəsi olan “Kəsmə şikəstə”nin hazırlanıb başa gəlməsində ustad qarmonçalanın xidməti olub. T.Dəmirov qarmonda çalaraq və həm də oxuyaraq ulularımızın bizə yadigar qoyduğu, nadir sənət incisi “Kəsmə şikəstə”ni cümlə-cümlə, bənd-bənd bütün incə nəfəslərinə qədər F.Mehrəliyevaya öyrətmişdir (35, səh. 52).

Fatma Mehrəliyevanın Radionun Qızıl fondunda saxlanılan “Kəsmə şikəstə”si hələ də öz tərəvətini saxlamaqdadır.

Haşiyə. Mən lap kiçik yaşlarımdan anamın muğamlara qulaq asmasını izləyirdim. Çox xoşuma gəlirdi ki, anam xoşuna gələn muğamları dinləyə-dinləyə, başını bulaya-bulaya ləzzət aldığını ifadə edir. Özü də həmişə Fatma Mehrəliyeva “Kəsmə şikəstə”ni oxumağa başlayanda hamını sakit olmağa çağırırdı. - Dayanın, səs salmayın, Fatma Mehrəliyeva “Kəsmə şikəstə” oxuyur, - deyərək tam sakitlik yaradar məftunluqla şikəstəni dinləyirdi.

İş elə gətirdi ki, 70-ci illərin əvvəllərində Azərbaycan Konsert Birliyində çalışan qardaşım Abutalıb Sadıqov böyük bir kollektivlə Cənub

bölgəsinə qastrola gəldi. Əsas solist müğənni Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Fatma Mehrəliyeva idi. Həmin vaxt atam anamın xahişi və tələbi ilə Fatma xanımı qonaq çağırdı. Süfrədə Cənub bölgəsinin bir sıra nemətləri, o cümlədən gərək ləvəngisi, qasqaldaqdan pulovaltı, çöl ördəyindən döşəmə plov, kütüm balığından təndir ləvəngisi və sair var idi. Fatma xanım bu nemətlərin səsinə təsir edəcəyindən qorxa-qorxa, ehtiyat edə-edə yeyirdi. Yeməkdən sonra çay içə-içə söhbət edir, anamın maraqlı suallarını cavablandırırdı. Söhbət zamanı görkəmli qarmonçu Teyyub Dəmirovun onun sənət müəllimi olmasından danışdı. Deyirdi ki, mənim uşaqlıqdan qarmona məhəbbətim var idi. İstəyirdim ki, Qulu Əsgərov sayaqı mən də bir alətdə özüm çalacağa oxuyum. Ona görə Teyyub Dəmirovdan qarmon dərsi almaq niyyətinə düşdüm. Qarmonu yaxşı öyrənmə bilmədim, miyanə öyrəndim. Amma güclü, möhtəşəm muğam məktəbi keçərək. “Kəsmə-şikəstə”yə möhür vurdum.

Sonra cavan övladlarını itirdiyi üçün səhnədə və toylarda az-az göründüyünü dilə gətirdi, ağladı. Anam da ona qoşuldu.

Xatirədən göründüyü kimi, “Kəsmə-şikəstə”nin Fatma xanıma Teyyub Dəmirov tərəfindən öyrədilməsi faktı təsdiqini tapır. Bu onu göstərir ki, Teyyub Dəmirov çox adamların sənətdə puxtələşməsinə kömək etmişdir. Yenə həmin mənbəyə müraciət edək:

- T.Dəmirovun musiqimizə dərindən bələd olması onu həmişə sənətçilərə gərəkli etmişdir. Xanəndələr: Şövkət Ələkbərova, Sara Qədimova, Rübabə Muradova, Gülxar Həsənova, Həqiqət Rzayeva, Tövhe Əliyeva və digərləri tez-tez onun evinə gələr, müntəzəm məşqlər edər, çalğısını dinlər, tövsiyə və söhbətlərindən çox şey öyrənərdilər.

Qarmonumuzun bir alət kimi ifasının daha mükəmməl, genişimkanlı olması üçün T.Dəmirov həmişə düşünmüş və axtarışlar aparmışdır. Bu alətin tembrinin milli musiqimizə daha uyarlı və uyğun olması üçün Bakıda yaşayan, qarmon düzəldən ustaların hamısı ilə tez-tez görüşüb söhbətlər aparmış və onlara dəyərli təkliflər verərmişdir. Karpuşkin, Juravlev, Flippov, Qorbunov, Zverev, Valentin kimi ustalar Teyyubun əsaslı və dəyərli fikirləri ilə hesablaşmış və qarmon düzəlttikləri zaman onun dediklərini nəzərə almışlar. Qarmonun səs tembrini daha incə, zərif edən, üstünə dilçəklər düzülmüş mis tənəkələrdən (tirlərdən, plankalardan) birini “Skripsiçkaya planka” adlandırırlar. (Burada qarmonun içərisindəki “do” və “sol” səsə aid dilçiklərin birlikdə səslənməsi üçün köklənməsi nəzərdə tutulur).

Bilirik ki, bəzi simli alətlərin kvinta köklənməsi vardır ki, bu, ifa zamanı mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Teyyub sazda çaldığı, simlərin səslənməsinə yaxşı bələd olduğu üçün, görünür, belə səs çalarını, həmahəngliyi qarmon tembrinə gətirib (35, səh. 52).

Teyyub Dəmirovu o dövrün bütün qarmonçaları korifey bir sənətkar kimi qəbul etmişlər. Qarmona hörmət qazandıran, bu alətə şöhrət gətirən, dəbə salan, səslənməsini, akustik imkanlarını - bir sözlə, qarmonun forma və məzmununu dövrün bütün tələblərinə uyğunlaşdıran Teyyub Dəmirov daha bir yeniliyə imza ataraq ölkəmizin tarixində ilk dəfə olaraq qarmonçalar ansamblı yaratmışdır.

1938-ci ildə T.Dəmirov Bakıda və onun ətrafında yaşayan ən yaxşı qarmonçaları öz ətrafına toplayaraq qarmonçalar ansamblı təşkil etmişdir. Bu ansambl Zaqafqaziya və Şərqdə analoqu olmayan bir kollektiv idi. Teyyub müəllim ciddi məşqlər apararaq yaxşı səslənməyə nail olmuş, repertuara xalq musiqisi nümunələrini, dərəməd, rəng, diringi və oyun havalarını daxil etmişdi. Bu ansambl bir sıra dövlət tədbirlərində və keçirilən müxtəlif konsertlərdə çıxışlar edərdi. Teyyubun belə bir ansambl yaratması onun yaradıcılıq məhsulu, sənətə sevgisi idisə, digər tərəfdən qarmon ifaçılığının inkişafına və sevilməsinə həqiqi xidməti idi. Ansambl Bakıdan kənarda da konsertlərə getmiş, rayonlarımızın əksəriyyətində, həmçinin Lənkəran, Salyan, Şəki və Gəncə şəhərində də olduqca maraqlı çıxışlar etmişdir. Repertuarda ansambl şəklində çalğı ilə bərabər, ayrı-ayrı solo hissələr də var idi. Bəzi musiqi əsərlərində unison çalğıdan başqa, çoxsəsli əsərlər də vardı. Zərb alətləri iki dəf, bir nağara və bir qoşa nağaradan ibarət olmuşdur. T.Dəmirov ansambla rəqqaslar da dəvət

etmişdir. Repertuara “Çobanlar rəqsi”, “Tərəkəmə”, “Naz eləmə”, “Qaytağı” rəqsləri daxil idi. 1941-ci ildə sovet-alman müharibəsi başlayana qədər qarmonçular ansamblı fəaliyyət göstərüb (35, səh. 52-53).

Təəssüf ki, Teyyub Dəmirovdan sonra bu ənənəni davam etdirən olmamışdır. Lakin bu sətirlərin müəllifi 80-cı illərdə orta ümumtəhsil məktəblərində qarmonçalanlar ansamblını yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

Bakı şəhərinin 18 və 31 saylı orta məktəblərində yaradılan belə ansambl uzun müddət fəaliyyət göstərmişdir. Bu gün isə belə ansambları yaradılmasına zəruri ehtiyac var.

Teyyub Dəmirov ölkəmizdə yaradılan və Azərbaycan Radiosu və Televiziyasının nəzdində yaradılan xalq çalğı ansamblının da ilk qarmonçalan solisti olmuşdur.

1941-ci ildə böyük bəstəkar Ü. Hacıbəylinin göstərişi və birbaşa nəzarəti ilə ilk dəfə çalğı alətləri ansamblı yaradılır və rəhbərlik tarzən-pedaqoq Əhməd Bakıxanova tapşırılır. Əslində, bu, 1927-ci ildə Azərbaycan radiosunda Ə.Bakıxanovun yaratdığı və 1937-ci ilə qədər fəaliyyətdə olan ansamblın bərpası idi. Əhməd müəllim özünün yaratdıqlarından başqa, Teyyubun bəstələdiyi dərəməd və rənglərdən də ansamblın repertuarında istifadə etmişdir. Ansamblın qarmonçalanı Teyyub idi.

T.Dəmirov bütün ömrü boyu öz sənətinə və yaradıcılıq işlərinə ciddi yanaşmışdır. İstər

ansambların tərkibində, istərsə də solist kimi ən mühüm dövlət tədbirlərində və müxtəlif səpgili konsertlərdə çıxışlar etmişdir (35, səh. 54).

Teyyub Dəmirov öz dövrünün bənzərsiz sənətkarı ona görə olmuşdur ki, o həm öz sənətinə, həm öz şəxsiyyətinə, həm qazandığı nüfuzuna hörmətlə yanaşmış, necə deyərlər, öz çəkisini saxlayan bir sənətçi olmuşdur. Dövlət rəhbərləri onu bir sənətkar kimi təqdim edmişlər. Vaxtilə milyonçu oğlu olmasına baxmayaraq, sənətinin aliliyi ona böyük hörmət və ehtiram qazandırmışdır. Ona görə ən məsul dövlət tədbirlərinə dəvət olunmuşdur.

Teyyub müəllim 1938-ci ildə Moskva şəhərində keçirilən “Dekada”da iştirak etmişdir. O, ansamblın tərkibində həm də solist kimi şəhərin mədəniyyət müəssisələrində, fabrik və zavodlarda konsertlərdə olmuş, Kremlə xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibində çıxış edərək “Üzzal” çalmışdır.

Sənətkar 1959-cu ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənət ongünlüyündə də iştirak edərək əsl sənət göstərmişdir.

Sənətdə işlədiyi bütün dövr ərzində Bakının və rayonların ən nüfuzlu şəxslərinin toy məclislərinə dəvət alan sənətkarımız qarmonun ecəzkar səsinə hamıya sevdirmiş, xalq musiqimizi və özünün bəstələdiyi melodiyaları yüksək səviyyədə xalqa çatdırmışdır. O, gözəl xanəndə, incəzövqlü, kövrək və nadir səsləli Fatma Mehrəliyeva ilə uzun illər sənət yoldaşlığı edərək onunla konsertlərə getmiş, özü ilə

toylara aparmışdır. O dövrlərdə oğlan toylarına qadın muğənnilərin dəvət olunması qəbul olunmurdu. T.Dəmirov qadın muğənnini kişi toyuna aparan ilk musiqiçi idi. Fatma xanım arxayınlıqla, böyük həvəslə Teyyubla birlikdə oğlan toylarına gedirdi. Bu, T.Dəmirovun el-obada, xalq arasında olan hörmət-izzətindən irəli gəlirdi (35, səh. 54-55).

Teyyub Dəmirovun Bülbül ilə də sənət əlaqələri, əməkdaşlığı və dostluğu olmuşdur.

Haşiyə. Azərbaycan Radiosu və Telefiziyası Komitəsi tərəfindən vaxtilə lentə alınan və Qızıl fondada qorunan bir lent yazısında Bülbül “Gülə-gülə” mahnısını oxuyur. Bu zaman Bülbül Teyyub Dəmirovla yanaşı dayanır və ona fərdi ünsiyyət göstərə-göstərə oxuyur. Seyrcilər Bülbülün Teyyuba olan isti münasibətini duyurlar. Əslində, ansamblı ifaçıların düzülüşü qaydasına görə qarmonçalan arxa sırada əyləşməlidir. Başqa mahnıların görüntüsündə Teyyub Dəmirovun arxada oturduğu bəlli olur. Lakin Bülbül xalq mahnısı oxuyanda onun Teyyub Dəmirovla yanaşı dayanaraq oxuması ona olan dərin ehtiramının təcəssümüdür. İkinci bir tərəfdən Əhməd xan Bakıxanovun Teyyub Dəmirovu ansamblı dəvət etməsinin başlıca səbəbi Teyyub Dəmirovun həm simli alətlərin, həm diçəkli alətlərin, həm zərb alətlərinin ifasını və sirlərini dərinlən bilməsi, Azərbaycan muğamlarına yaxından bələd olması və bir bəstəci kimi dərəmədlərin, rənglərin, müqəddimələrin, diringələrin, hətta bir sıra mahnıların

bəstəçisi olması idi. Bütün bunları o zamanın musiqi korifeyləri və onların başında dayanan Şərqdə ilk operanın müəllifi, müəllim, pedaqoq, proqramnəvis, dərsliknəvis, bələdçi, ifaçı, ixtimai xadim, dövlət xadimi, millət vəkili Üzeyirbəy Hacıbəyli yüksək səviyyədə dəyərləndiridi.

Teyyub Dəmirovun sənəti o zamankı MK-nın ən qorxulu katibi hesab olunan Mir Cəfər Bağirovu da maraqlandırıb. Deyirlər ki, Teyyub Dəmirovun sənəti Mir Cəfər Bağirovun çox xoşuna gəlirmiş. Ona görə də radioda Teyyub Dəmirovun konsertlərini mütəmadi verirdilər.

Cəmiyyətdə böyük hörməti olan T.Dəmirovun yüksək rütbəli şəxslərin, dövlət xadimlərinin yanında da böyük nüfuzu olmuşdur.

Məşhur, əfsanəvi usta, düzəltdiyi qarmonların bənzəri, əvəzi olmayan Axiy Karpuşkin həbs olunub Bayıl xəstəxanasına düşərkən T.Dəmirov onu buraxdırmışdır. Teyyub Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasına konserə gələn Azərbaycanın odövrdəki rəhbəri Mir Cəfər Bağirova cəsarət edərək yaxınlaşıb söhbətləşmiş, usta Karpuşkinin həbsdə qalmasının qarmon sənətinə ağır zərbə olacağını söyləmişdir. Beləliklə, A.Karpuşkin həbsdən azad olunaraq ömrünün qalan hissəsində elə nadir, nümunəvi qarmonlar düzəldir ki, həmin alətləri, gözəl, məlahətli diləkləri bu gün ən yaxşı nümunələr kimi peşəkar ifaçılar işlədirlər. Tanınan qarmonçuların əksəriyyəti onun düzəltdiyi alətlərlə öz ifalarını

qrammofon vollarına və radionun fonduna yazdırmışlar (35, səh. 54).

Göründüyü kimi, Teyyub Dəmirovun yaradıcılığı instrumental ifa imkanları ilə məhdudlaşmır. Böyük sənətkarın həyatı boyu gördüyü dəyərli işləri onun fəaliyyətini daha məşhur etmişdir. Sonda Teyyub Dəmirovun ifa etdiyi musiqi nümunələri barədə şəxsi mülahizələrimizi də bildirmək istərdik.

Bəri başdan qeyd edək ki, Teyyub Dəmirovun öz dövrü üçün əlçatmaz mövqe tutması onun fitri istedadının çox yüksək olduğunu sübut edir. Çünki o, zərb alətləri ifaçılığı sənəti üçün də ideal hesab olunan qavalı ifa edib. Eyni sözləri nəfəsli və simli alətlərdəki ifası ilə bağlı da demək olur. Əgər Teyyub Dəmirov dəfçalan olsa idi, bir o qədər mövqe qazana bilməyəcəkdi. Çünki ona qədər saysız-hesabsız zərb alətləri ifaçıları olmuş və onun öz dövründə də kifayət qədər bu alətin peşəkar ifaçıları var idi. Tar çalsa idi, yenə bu dərəcədə populyarlıq qazana bilməzdi. Çünki qədim xalq çalğı alətimiz olan tarın min ildən artıq yaşı var idi. Lakin qeyd etdiyimiz kimi, Teyyub Dəmirovun zamanında qarmon yenidən xalq çalğı alətləri ailəsinə daxil olmuşdu. Yəni qarmonun Azərbaycan xalq çalğı alətləri sırasına daxil olmasının bir yaşı təzə tamam olmuşdu. Teyyub Dəmirova qədər adamlar qarmonun ilk ən yaxşı ifasını Kor Əhədin “Segah” nda dinləmişdilər. Hansı ki, Kor Əhəd muğamın sonunu “Vağzalı-“Mirzəyi” ilə bitirir. Bu, birinci amildir. İkinci amil odur ki, Kor Əhəd fiziki

cəhətdən xəstə, çəlimsiz, dünya işığından məhrum bir insan olduğu üçün çalğı alətlərinə fizioloji və iqtisadi imkansızlıqdan məcbur olaraq meyil salmışdır. Onun bütün imkanları patifon valına bu iki meladiyanı yazdırmışdır. Kor Əhəddən fərqli olaraq, Teyyub Dəmirovu musiqiyə, çalğı alətlərinə bağlayan onun fitri istedadı olmuşdur. Oturduğu yerdə stolun, stulun üstünü döyəcləyən, dişinə paltar rəfini tutub melodiya yaradan, soğan qabığını piləyərək diqqəti cəlb edən, musiqili ahəng yaradan kiçik Teyyubun bu fitri istedadını, ifaçılığa olan dərin məhəbbətini, musiqi alətlərinə olan maraq-meylini görən valideynləri onun musiqi alətində, özü də Azərbaycanda yenicə peyda olan qarmonda melodiya ifa etməyini istədilər.

Teyyub Dəmirovun atası Hacı Məmməd kişi oğlunu əsla peşəkar musiqiçi görmək istəmirdi. O, oğlunu xarici ölkələrdə təhsilə göndərməyi arzu edirdi. Lakin arzusu ürəyində qaldı.. Nə isə..

Demək istəyirik ki, Teyyub Dəmirov məhz nə simli, nə nəfəsli, nə də zərb alətlərində ifa etməyi özünə peşə kimi seçmədi. Qarmona üstünlük verdi. Özü də səhv etmədi. Musiqisevərlər Kor Əhəddən sonra daha sanballı, daha istedadlı, daha səriştəli, daha yaraşqlı və daha zəngin ifaçılıq qabiliyyətinə malik olan cavan bir qarmonçunun ifasına, sənətinə vuruldular. Özü də ürəkdən çalınan “Segah”dakı liriklik, ürəyədəyimlilik, ətürpədicilik və həm də səmimilik dinləyiciləri heyran etdi. İnsanlar radio dalğalarından “Segah-Zabul”, “Zabul-Dəravədi”,

“Bayatı-Şiraz”, “Dəramədi”, “Solmazı”, “Teyyubu”, “Qaytağı”, “Ayşadı”, “Bayatı-Qaçar” dərəmədi eşitdilər, məmnun qaldılar, təkrar dinləmək istədilər...

Hasiyə. “Bayat-Qaçar” müstəqil muğam dəstgahı deyil, “Rast” muğamından törəmədir. Vaxtilə “Rast”ın tərkibində, sonra isə “Şur”un tərkibində şöbə kimi ifa olunmuşdur. “Bayatı-Qacar” muğam şöbəsi vaxtilə “Bayatı-türk” adlanmışdır. Türkçülüyn simvolu kimi ideya-siyasi tərbiyə elementləri aşladığı üçün bu muğam parçasında əzəmət, qürur hissi, məğlubedilməzlik, əyilməzlik, ciddilik, kübarlıq elementləri vardır. Bütün türk dünyasının rəsmi məclislərində, siyasi tədbirlərində daha çox ifa olunduğu üçün “Bayatı-türk” adlandırılıb. Orta əsrlərdə, yəni Səfəvilər dövründə bu muğamı dünyada ikinci möhtəşəm türk dövləti yaradaraq ona inamla rəhbərlik edən ən cavan siyasi xadimin şərəfinə “Şah Xətai” adlandırmışdılar. Məhz Şah İsmayıl Xətəinin zamanında bu muğam şöbəsini müstəqil muğam kimi ifa etmişlər. Özü də hər məclisdə “Şah Xətai” muğamına müraciət etməyə ifaçıların cürətləri çatmamış. Bütün Səfəvilər dövründə ən populyar muğam olmuşdur. Hətta aşqlar sazın müşayiəti ilə “Şah Xətai”ni ifa etmiş, qəsidəçilər qissələri “Şah Xətai” üstündə oxuyarmışlar. Peyğəmbərlərə, imamlara həsr olunan qissələri “Şah Xətai” üstündə oxuyan rövzəxanları, müğənniləri barmaqla göstərərmişlər. Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Həbil Əliyev bu muğamı iki hissədən ibarət

(“Bərdaşt”, “Maye”) muğam kimi ifa etdiyi üçün onun “Dügah” adlandırıldı. “Dügah” sözü fars sözü (“dü”-2, “gah”- hissə, yəni ikihissəli muğam) olduğu üçün muğamşünaslar bu sözü bir o qədər təhlilə cəlb etməirlər.

Ağa Məhəmməd Şah Qacarın dövründə yeni bir türk övladının dövlət yaratması münasibəti ilə bu muğam “Bayatı-Qacar” adlandırılmışdır.

Teyyub Dəmirovun bəstələdiyi rəqslər içərisində el şənliklərində daha çox sevilən “Ayşadı” və “Solmazı” rəqsləridir. “Ayşadı” rəqsi daha çox kişi məclislərində sifariş olunan rəqsdır. Vaxtiylə azərbaycanlılar özlərinə oyun havası seçərdilər. Hərənin öz rəqsi olardı. Məsələn, Masallıda Bığ İzzət adında birisi (həm də məlahətli səsi olub) “Ayşadı” havasını oynayarmış. Hansı məclisdə bu rəqsi çala bilməyən çalğıcı olardısı, İzzətin ən acı məzəmmətinə tuş gələrdi. Hətta onun qorxusundan “Ayşadı”-nı çala bilməyənləri toylara dəvət etməzlərmiş. Bığ İzzət rəqsi sifariş verəndən sonra lirik hissəsində yavaş-yavaş rəqs hərəkətləri edə-edə şabaş yığarmış, iti, yəni cəld hissəsində milli rəqs elementləri nümayiş etdirərmış.

“Solmaz”-ını daha çox qadınlar oynayardılar. Rəsmi tədbirlərin konsertlərində ifaçıların repertuarında olardı.

Hasiyə. Mən, yəni bu sətirlərin müəllifi böyük qardaşım Abutalıbın qarmon çalmasından ruhlanaraq qarmonu sevə-sevə ifa etmiş və bu günə qədər də ifa

edirəm. “Solmaz” rəqsi ən çox sevdiyim melodiya olub. Məktəb tədbirlərində, rayon mədəniyyət evindəki konsertlərdə həmişə “Solmaz” rəqsini ifa etmişəm. Yaxşı yadımdadır, 1966-cı il mart ayının 8-də (ADPU-nun I kurs tələbəsi olarkən) bizim universitetin xanım tələbələri üçün Xan Şuşinskinin dəstəsi gəlmişdi. Bizim özfəaliyyətdən də bir-iki nömrəyə icazə verdilər. O zamanlar tələbələr içərisində musiqi alətlərində ifa edənlər nadir hallarda olardı. Mən həmin konsertdə “Solmaz”. Teyyub Dəmirov sayağı “Şur” ilə başladım, “Şur”a ayaq verdim, sonra rəqsi çaldım. Məni sürəkli alqışlara qərq etdilər. On ildən sonra, yəni Elmi-Tədqiqat Pedaqoji Elmlər İnstitutunun elmi işçisi işləyərkən, bizim institutun xanımları üçün “Lalə qızlar ansamblu” konsert proqramı ilə çıxış etməyə gəlmişdi. Elmi işçilər məndən bir musiqi nömrəsi istədilər. Yenə “Şur” üstündə muğam başlayıb Teyyub Dəmirov sayağı “Solmazı” rəqsini ifa etdim. Yenə sürəkli alqışlar...

Qarmonçalan Abutalib Sadıqov Teyyub Dəmirovun vurğunu olduğu üçün onun şərəfinə “Ayşadı”nı lentə aldirmışdır. Teyyub Dəmirovun “Ayşadı”sını bircə dəfə müşayiət edib. Yəni qarmonda çalanı yalnız dəfçalan müşayiət edib. Teyyub Dəmirovun barmaqlarından qopan ləzzətli məqamlar dinləyicinin duyğularına sanki qol-qanad verir. Rəqsin lirik hissəsi dinləyicini ruhlandırır, iti hissəsi onu yerindən oynadır.

Abutalib Sadıqovun “Ayşadı”sını isə üç alət yəni nağara, qoşa nağara və fortepiano müşayiət edirdi. Bu zaman lirik hissə dinləyicinin ruhunu oxşayır, iti, becid hissə onu yorulana qədər oynamağa sövq edir....

Teyyub Dəmirovun oğlu Teyyub Teyyuboglu – Teyyubbala 70-80 cı illərdə qarmon sənətinin zirvəsində dayanan bir sənətkar olub. Teyyubbalanın Əşrəf Əşrəfzadə ilə dueti böyük rəğbətlə qarşılanıb. Təəssüf ki, bu böyük sənətkar Teyyub Dəmirovun sənətini axıra qədər davam etdirmədi. O, əvvəlcə atasının, sonra babası Hacı Məmmədin yolunu davam etdirmişdir. Hazırda Teyyubbala iş adamı kimi fəaliyyət göstərir.

Ağaməmməd Abdullayev

Yeniyyətmiş çağlarından qarmoçalan kimi tanınan Ağaməmməd Bakı toylarında hörmətlə qarşılanırdı. O, toy məclisi müddətində yaxşı, məharətli çalğıçı ilə yanaşı, nümunəvi, əxlaqı və örnək xarakterli ədəb-ərkanı ilə də seçilirdi. Orta məktəbdə oxuyanda da, texnikumda təhsil alanda da, ali məktəbdə oxuyanda da istəklili qormonu ona həmdəm olmuşdur. Sonra elm aləminə gəlmişdir. Metodist, elmi işçi, elmlər namizədi, pedaqoji elmlər doktoru, professor, kafedra müdiri, prorektor və rektor vəzifələrinə qədər yüksəlmişdir. Bu, Ağaməmməd Abdullayevin kredosudur. Maraqlı cəhət odur ki, Ağaməmmədin həyatına oxşar ikinci bir həyat kredosu da var. Bu da

mənim, yəni Sadıqov Fərahim Balakişi oğlunun həyat kredosudur.

Mən də orta məktəb illərində sevimli qormonumla həmdəm olmuşam. Ali məktəb həyatım da qarmonsuz olmayıb. Bakıda, Moskvada, Ukraynada keçirilən bədii yaradıcılıq festivallarında qarmonumla iştirak etdim. Sonra xalq maarif şöbəsində müəllim, rayon xalq maarif şöbəsində metodist, Elmi-tədqiqat Pedaqoji Elmlər İnstitutunda elmi işçi, ali məktəblərdə müəllim, kafedra müdiri, prorektor və nəhayət, rektor vəzifələrində çalışmışam. Necə də oxşar talelərdir.

Mən Ağaməmməd Abdullayevi ilk dəfə 1965-ci ildə Azərbaycan Dövlət Pedaqoji İnstitutunda qəbul imtahanı verərəkən görmüşəm.

Hasiyə. Mən Masallı rayon 2 nömrəli orta məktəbin XI sinfində oxuyanda rayon miqyasında bir yeniyetmə qarmonçalan kimi məşhur idim. Orta məktəbi əla qiymətlərlə başa vuranda ali təhsil almaq üçün ciddi hazırlaşdım. Atam məni böyük qardaşım Abutalib kimi qarmonçalan görmək istəyirdisə, anam ali təhsilli görmək istəyirdi. Ona görə Bakiya gəlib sənədləri Azərbaycan Dövlət Pedaqoji İnstitutunun filologiya fakültəsinə verdim. Ədəbiyyat yazıdan yüksək qiymət alandan sonra şifahi imtahana girdim. İndiyə kimi yadımdadır. Biletin birinci sualı Nəcəf bəy Vəzirovun “Müsibəti- Fəxrəddin” əsərində Fəxrəddin və Səadət xanım sürətlərinin təhlili idi. Sualın cavabını elə ətraflı danışdım ki, qəbul imtahanı

götürən müəllimlərdən biri mənim əlimdəki qeydləri alıb baxdı və cırdı. Yanımdakına müraciət edərək dedi ki, professor, hamısı kitab cümləsidir. Yəqin köcürüb, qoy yenidən yazsın. Mən yenidən qeydlər edib vərəqi cıran müəllim professoru verdim. O dedi: “Ağaməmməd müəllim, bu zalım oğlu kitabı əzbər bilir. Ağaməmməd müəllim isə dedi ki, lap yaxşı, deməli, hazırlıqlı oğlandır, gələcəyi yaxşı olacaq, ona görə də yüksək qiymət verək.. Bəli, bu müəllim pedaqoji elmlər doktoru, professor Ağaməmməd Abdullayev idi. O Ağaməmməd Abdullayev ki, qarmonçuluqdan müəllimliyə, ordan elmə, pedaqoji mühitə, metodistliyə, alimliyin pillələrinə, kafedra müdirliyi və prorektorluğa və nəhayət, rektorluğa yüksəlmiş görkəmli bir alim bir qarmonçudan da qəbul imtahanı götürərək, ona yüksək qiymət verərək müəllimliyə gətirəcək, o da müəllimlikdən elmə, pedaqoji mühitə, metodistliyə, alimliyin pillələrinə, kafedra müdirliyinə, prorektorluğa və nəhayət, rektorluğa qədər yüksələcəkdir. İki oxşar tale, iki insanın oxşar həyat kredoları bax belədir.

Əslində, bu oxşar taleli insanların həyat kredoları barədə çox yazılıb, lakin belə müqayisələr aparılmayıb. Əhsən Rəhmanlı “Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi” kitabını hazırlayıb mənə ön söz yazmaq üçün müraciət edəndə məmnunniyyətlə həmin kitabı oxudum və müəllifə Ağaməmməd Abdullayev haqqında bildiklərimi dedim. Doğrusu, bu barədə ilk dəfə özüm yazmaq

istəyirdim. Lakin iş elə gətirmişdi ki, Əhsən müəllimin bu kitabında Ağaməmməd Abdullayev haqqında ilk dəfə yazmaq üçün ən real vəziyyət yaranmışdı. Ona görə Əhsən müəllim Ağaməmməd Abdullayev haqqında, onun qarmon ifaçısı olması haqqında tədqiqat apararaq adı çəkilən kitaba daxil etdi. Kitabda onun tərcümeyi-halı haqqında yazılmış ilk fraqmentə diqqət edək:

- Ağaməmməd Səməd oğlu Abdullayev 1909-cu ildə Bakının Novxanı kəndində anadan olub. Kiçik ikən ata-anasını itirdiyi üçün Bakıda böyük qardaşının himayəsində böyüyüb. Əvvəl texnikum təhsili alıb. Sonra isə Azərbaycan Dövlət Pedaqoji İnstitutunu bitirib. Valideynlərinin itkisi ilə qarşılaşan balaca Ağaməmmədin fikri dağılsın deyər böyük qardaşı ona o dövrdə istifadə olunan diatonik qarmon almışdı. O, az müddətdə bu alətə isinişmiş, onunla dil tapmış və alətin imkanlarına uyğun xalq havalarını çalmağı öyrənmişdi. Gənclik illərində özünə sənətkar qarmonu almış və ifaçılıq səviyyəsini mükəmməlləşdirmişdi (35, səh. 88).

Əslində, Ağaməmməd Abdullayev Azərbaycanın ilk populyar qarmonçalarılarından biri olub. Onun müəllimi isə Azərbaycan qarmonunu xalqa tanıdan, Kor Əhəd adı ilə məşhurlaşan Əhəd Əliyev olub. Maraqlıdır ki, yeniyetmə Ağaməmməd qarmon öyrənməyə Teyyub Dəmirovgilə gedib. Görünür, Ağaməmməd müəllim elmə getməsə idi, o da Teyyub

Dəmirov kimi çox məşhur bir qarmonçalan olacaqdı. Ə. Rəhmanlı bu haqda belə deyir:

- Ağaməmməd Abdullayev ustad qarmonçu Əhəd Əliyevin ən istedadlı və sevimli tələbələrindən biri olub. Dərs almağa gedərkən yaşdı və həmkarı Teyyub Dəmirovla tanışlığı da o dövrdə yaranmışdı. Bu tanışlıq, yaxşı münasibət onlar arasında sonralar dostluğa çevrilmişdi (35, səh. 88).

Əslində, hər bir insanın yüksəlişinə səbəb olan bir amil olur. Məsələn, Qara Qarayevin valideynləri onu həkim görmək istəyirdilər. Ona görə onu tibb universitetinə qoyurlar. Lakin gənc Qara tibb universitetindəki təhsilini yarımçıq qoyub, başqa sözlə desək, tibb təhsilini buraxıb musiqi təhsili almağa üstünlük verib. Musiqi Ağaməmməd müəllimin də həyatında ilkin amil kimi çox rol oynayıb. Bütün anlarda o, qarmona olan ehtiramını bütövlükdə saxlayıb.

Ağaməmməd qohumları, tanışları, qonşuları, tələbə yoldaşları arasında yaxşı qarmonçalan və yüksək mədəniyyətə malik gənc kimi tanınırdı. O zamanlar nişan və toy məclisləri otaq şəraitində, həyəti evlərdə və bağ yerlərində keçirilirdi. Ən məşhur sənətkarlarımızı da belə yerlərə dəvət edirdilər. Ağaməmməd də gənclik illərində dostların, qohumların, tələbə yoldaşlarının toy-nişanında çalmış, yaxşı rəğbət qazanmışdı. Onun məqsədi belə tədbirlərdən qazanc əldə etmək deyil, ona çox yaxın və doğma olan insanların işinə yaramaq, onları

sevindirmək və şənliklərinə şirinlik qatmaq idi. Həm də musiqi onun gənclik enerjisi kimi aşırıb-daşırdı axı... Bu enerji candan çıxmalı idi. Qarmonunun səsi təkcə onun özünün deyil, dinləyənlərin də canına yağ kimi yayılırdı. Təhsil aldığı illərdə o, tədris müəsisələrində verilən konsertlərdə çıxış etmişdi. Bu istedadlı və savadlı gənci elm daha çox maraqlandırırırdı (35, səh 88).

Ağaməmməd Abdullayevin elmi fəaliyyəti haqqında yazanların sayı onun ölümündən sonra azalıb. Doxsanıncı illərin əvvəllərində professor Əliheydər Həşimovla mən “Pedaqogika tarixi” kitabına Ağaməmməd Abdullayev haqqında oçerk daxil etdik. Həmin oçerkdən bəzi fraqmentlərə diqqət edək:

- Görkəmli, məhsuldar alim, pedaqoji elmlər doktoru, professor A.S.Abdullayev 1909-cu ildə Bakıda doğulmuşdur. 1926-cı ildə Bakı Pedaqoji Texnikumunu, 1930-cu ildə isə Azərbaycan Dövlət Pedaqoji İnstitutunu (ADPU-nu) bitirmişdir. Müəllimlik fəaliyyətinə 1926-cı ildən başlayaraq 53 il səmərəli pedaqoji və elmi fəaliyyət yolu keçmişdir. O, 1926-cı ildən 1930-cu ilədək orta məktəb və texnikumda müəllimlik etmişdir. Pedaqoji institutu fərqlənmə diplomu ilə bitirdikdən sonra 1931-1939-cu illərdə Azərbaycan K/b/P MK nəzdində komfuzda kafedra müdiri və müəllimi, 1939-1941-ci illərdə keçmiş V.İ.Lenin adına API-də (indiki ADPU-da) Azərbaycan dili və ədəbiyyat fakültəsinin dekanı

vəzifəsində, 1942-1944-cü illərdə keçmiş M.F.Axundov adına Rus dili və ədəbiyyatı institutunda rektor vəzifəsində çalışmışdır.

A.S.Abdullayevin əsas əmək və elmi fəaliyyəti V.İ.Lenin adına API ilə bağlıdır. O, 1945-ci ildən ömrünün sonunadək həmin ali təhsil ocağında əvvəlcə dosent, sonra professor, kafedra müdürü, elmi işlər üzrə prorektor vəzifələrində çalışmışdır.

O, API-də (ADPU-da) fəaliyyət göstərən Azərbaycan dili və onun tədrisi metodikası kafedrasının yaradıcısıdır. A.S.Abdullayev ömrünün sonunadək bu kafedraya rəhbərlik etmişdir. Kafedrada fəaliyyət göstərən hazırkı alimlərin əksəriyyəti də onun yetişdirmələridir.

A.Abdullayev Azərbaycan dili və onun tədrisi metodikası kafedrasına rəhbərlik etməklə bərabər, 1968-1970-ci illərdə Azərbaycan Dillər Universiteti rektor vəzifəsində işləmişdir.

A.S.Abdullayev Azərbaycan dilinin tədrisi metodikası üzrə respublikada ilk elmlər doktoru, professor olduğu üçün və qayğıkeşliyinə görə bu sahə üzrə alimlər dəstəsinin yetişməsi onun adı ilə çox bağlıdır. Onun “Azərbaycan dilinin tədrisinə dair” adlı doktorluq əsəri gərgin əməyin, böyük tədqiqatçılıq fəaliyyətinin nəticəsi olduğu üçündür ki, bu tədqiqatın nəticələri qiymətli monoqrafiya halında iki dəfə nəşr edilmişdir.

Pedaqoji elmlər doktoru, professor A.S.Abdullayev elmi fəaliyyətə də gənc yaşlarından

başlamışdır. Onun 1936-cı ildə nəşr etdirdiyi ilk dərslik elmi fəaliyyətinin başlanğıcı kimi qiymətləndirilə bilər. Ömrünün sonunadək 776 çap vərəqi həcmində 83 kitab, habelə 80 jurnal və 72 qəzet məqaləsi nəşr etdirmişdir.

Onun yazdığı kitablar uzun müddət orta məktəbdə dərslik kimi istifadə edilir. Bu dərslik üç dəfə müəllif tərəfindən yenidən işlənib nəşr etdirilmişdir. Hazırkı Azərbaycan dili metodistlərinin hamısı ilk qidasını məhz həmin dərslikdən almışdır.

A.Abdullayevin orta məktəbin həm Azərbaycan, həm rus bölmələri üçün, hətta yaşlılar üçün də dərslikləri vardır. Habelə o, Azərbaycan dilinin tədrisinə, üslubiyyat məşğələlərinin metodikasına, nitq mədəniyyəti və nəqlik məharətinə dair bir sıra qiymətli əsər və monoqrafiyaların, o cümlədən “İbtidai məktəbdə Azərbaycan dilinin tədrisi metodikası”, “Üslubiyyatın tədrisi metodikası”, “Rus məktəbində Azərbaycan dilinin tədrisi metodikası”, “Müəllimin nitq mədəniyyəti”, “Nitq mədəniyyəti və nəqlik sənəti haqqında” adlı əsərlərin müəllifidir.

Bütün ömrü boyu xeyirxah insan kimi tanınan A.Abdullayev kadr yetişdirmək sahəsində də əvəzsiz alim olmuşdur. O, 25 nəfər elmlər namizədinin elmi rəhbəri, iki nəfər elmlər doktorunun elmi məsləhətçisi, 50-dən çox namizədlik və doktorluq dissertasiyasının rəsmi opponenti olmuşdur.

Azərbaycanda dil metodikası üzrə tədqiqat nəticələrinin praktikaya tətbiqi sahəsində də professor

A.S.Abdullayevin fəaliyyəti təqdirəlayiqdır. O, respublikada Azərbaycan dili üzrə tədqiqat nəticələrinin yayılmasında böyük əhəmiyyət kəsb edən “Azərbaycan dili və ədəbiyyat tədrisi” məcmuəsinin (“Azərbaycan məktəbi” jurnalına əlavə) 17 il fasiləsiz redaktoru olmaqla respublikada dil-ədəbiyyat müəllimlərinin tədqiqat nəticələrinin müzakirə və tətbiqində fəallığın təmin edilməsində mühüm rol oynamışdır. Ağaməmməd müəllim uzun müddət sovet dövründə Azərbaycan SSR Maarif Nazirliyində elmi-metodik şuranın sədri, respublika “Bilik” cəmiyyətinin şöbə müdiri və respublika pedaqoji cəmiyyəti rəyasət heyətinin üzvü olmuşdur. 1978-ci ildə vəfat etmişdir.

A.Abdullayevin elmi və pedaqoji fəaliyyəti Azərbaycanda pedaqoji fikrin inkişafında böyük rol oynamışdır.

Göründüyü kimi, qarmon ifaçılığından elmə, elmdən onun bütün pillələrinə yüksəlmə, elmlər doktoru, professor olma və nəhayət, rektorluq səviyyəsinə yüksəlmə hər adama nəsib olmur. Bu, doğma Azərbaycanımızda ilk dəfə Ağaməmməd Səməd oğlu Abdullayevə və sonra isə Fərahim Balakışi oğlu Sadıqova nəsib olmuşdur.

Məmmədağa Ağayev

Məmmədağa Ağayev Kor Əhəd və Teyyub Dəmirov məktəbi keçsə də, onun ilk müəllimi anası

Umuxanım olmuşdur. Umuxanım qarmonda el havalarını, muğamları yaxşı çalmaqla kifayətlənməmiş, onu öz övladına da öyrətməyi məqsədəuyğun hesab etmişdir.

Qeyd etmişik ki, müxtəlif ticarət əlaqələri sayəsində Azərbaycana gətirilən qarmonları əvvəlcə qadınlar və kor kişilər çalmağa maraq göstərmişlər. Ona görə ki, qadın toylarında ifaçılar tütək, tar, kamança, saz, dəf, nağara çalan kor kişilər olduğundan qarmonçalan qadınların meydana gəlməsi bu ənənənin yenisi ilə daha mütərəqqi, daha sivil ənənə ilə əvəzlənməsinə səbəb oldu.

Böyük ədib Əbulhəsən Ələkbərzadə “Dünya qopur” əsərində XX əsrin ilk onilliklərində baş verən siyasi hadisələrlə yanaşı, həmin illərdə Şirvanda toy şənliklərini idarə edən qarmonçalan Minayə obrazını yaratması barədə məlumat vermişdir. Bu məlumatın isə əsas məqsədi qarmonun ilk ifaçılarının qadınlar olmasını sübut edən tarixi faktları qabartmaq olmuşdur. Belə faktlar təkcə bədii ədəbiyyatda yox, tədqiqat materiallarında, hətta monoqrafiyalarda da yer alır. Professor Seyfəddin Qəniyev “Sənətdə yaşayan ömür” adlı monoqrafiyasında XIX əsrin axırı, XX əsrin əvvəllərində Şirvan elində qarmonçalan qadın Sahibə Vahidqızı haqqında məlumat verərək yazır ki, ...Vayid qızı (yəqin ki, Vahid qızı) Sahibə Şamaxıda musiqiçilər ailəsində doğulub. Uşaqlıqdan qarmon çalmağı öyrənmiş, 30 ilə yaxın Şirvanın qadın toylarında çalıb-oxumuşdur (29, səh. 13). Bu onu

göstərir ki, doğrudan da, qarmon Azərbaycana gətirildikdən sonra onu, əsasən, qadınlar ifa etmişlər. Hansı ki, onlardan da biri haqqında söhbət açdığımız görkəmli qarmonçu Məmmədağa Ağayevin anası Umuxanım olmuşdur. Məmmədağa Ağayevin qardaşı, polkovnik M.Ağayevin və digərlərinin dediyinə görə, Məmmədağa Ağayevin babası seyid nəslindən olsa da, mütərəqqi dünyagörüşə məxsus ailə başçısı kimi Seyid Əhməd övladlarına dünyəvi təhsil verməyə, onların musiqi alətlərində ifa etməsinə maraq göstərmiş və ona da nail olmuşdur. Çar hökuməti tərəfindən açılan musiqi məktəblərində kübar ailələrində ovladların musiqi, xarici dillər öyrənmək ənənələri Bakı şəhərində dəb almışdı. Seyid Əhmədin qızı Umuxanımın da qarmon öyrənməsi, guman ki, həmin ənənəyə əsaslanan amillərlə bağlıdır. Umuxanımın valideynlərinin ona aldığı qarmon sonra ailə qurduğu evə gətirilmiş və həmin ailədə onun qarmon ifaçılığı rəğbətlə qarşılanmışdır. Məmmədağada da kiçik yaşlardan etibarən qarmona olan marağı anası Umuxanım yaratmışdır. Kiçik Məmmədağanın anasından eşitdiyi nəğmələri qüsursuz ifa etməsi valideynlərin diqqətindən yayınmamış və evdəki qarmonu ona bağışlamışlar.

Məmmədağa Ağayev barədə ilk tədqiqat aparan Əhsən Rəhmanlı olduğu üçün onun tərcümeyi-halı haqqında məlumatı da Ə.Rəhmanlı vermişdir.

- Məmmədağa Əkbər oğlu Ağayev 1919-cu il dekabrın 20-də Bakıda anadan olub. Əkbər Ağayev

ticarətçi idi. Evini, ailəsini kifayət qədər dolandırırdı. O, tanınmış seyid nəslindən olan Seyid Əhmədin qızı Umuxanımla ailə qurmuşdu. Onların 2 oğlu, bir qızı var idi (35, səh. 89).

Oğlanlardan biri musiqiçi olmaqla yanaşı, sənaye institutunu (indiki sənaye universitetini) bitirmişdi. İkincisi isə hərbiçi olaraq polkovnik rütbəsinə yüksəlmişdi.

M.Ağayev sənaye inistitunu bitirsə də, bu sahədə epizodik olaraq fəaliyyət göstərmişdir. O, bütün həyatını qarmona həsr etdiyi üçün görkəmli bir qarmonçalan kimi də şöhrət tapmışdır. Çünki gözünü açan andan etibarən qarmonun səmindən zövq almış onun ifasına hədsiz sevgi göstərmişdir. Qarmonun sirlərini ilk dəfə anası Umuxanımdan öyrənən Məmmədağa sonradan ustad sənətkar Əhəd Əliyevin yanına getmişdir. Ə.Rəhmanlı bu xüsusda yazır:

- Umuxanım əla qarmon çalırdı. Seyid ailəsindən olduğu üçün toylara getməmişdi. Boş vaxtlarında uşaqlarını başına toplayıb sevimli qarmonunu həvəslə dilləndirirdi. Məmmədağa kiçik yaşlarından qarmona maraq göstərirdi. O, qarmon çalmağı anasından öyrənmişdi (35, səh. 89).

Bu xüsusda yazan Əhsən Rəhmanlı adı çəkilən kitabında Məmmədağa Ağayevin ailədə anası tərəfindən qarmon çalmağa istiqamətləndirilməsini, sonra dövrünün ilk görkəmli qarmon ifaçısı Kor Əhəd ismi ilə tanınan Əhəd Əliyevin yanına gedərək ondan dərslər almasını göstərərək onun böyük istedadının

olmasını, gərgin məşqlər sayəsində tez bir zamanda püxtələşməsinə və hətta radio verilişlərində birbaşa ifaları ilə çıxış etməsinə şərh edərək yazır:

- Sənəti daha mükəmməl öyrənsin deyərək Məmmədəğa Əhəd Əliyevdən də müəyyən qədər dərs alıb. Ustad sənətkar Məmmədəğanın istedadını duyub, onu həmişə tərifləyərmiş.

Məmmədəğa yetkinlik yaşlarından toylara çağrılır. Get-gedə tanınmağa başlayır. Sənət aləminə daxil olandan sonra dost-tanışı artıb-çoxalır. İfaçılıq dairəsi də genişlənir. Tam peşəkar kimi qəbul olunandan sonra Məmmədəğa radionun canlı konsertlərinə dəvət olunur. Oyun havalarını şəhər, oynaq səpgidə çalan Məmmədəğa geniş miqyasda tanınır.

Tamlıq və bütövlük Azərbaycan adamı üçün əsas cəhətlərdən sayılır. Ulularımız və böyüklərimiz bütöv və tam insan olmuşlar (35, səh. 90).

Əslində, Teyyub Dəmirov dünyasını dəyişəndən sonra hamının məyus olması, T.Dəmirovun böyük itki olması, Teyyubu əvəz edəcək bir sənətkarın olmaması kimi söhbətlərin səngimədiyi vaxtlarda Məmmədəğa Ağayev ortalığa çıxdı. Bu fikri görkəmli sənət adamlarının dilindən də eşitmək olar.

Abutalıb Sadıqovun dediklərindən. - Biz həmişə Teyyub Dəmirova qibtə edirdik. Qarmon çalanda onun barmaqlarını olduğu kimi təkrar etməyə cəhd edirdik. Teyyub Dəmirovun çaldığı muğamları cümlə-cümlə öyrənir, o cümlələrdən kənarda heç bir musiqi

cümləsi işlətməyə cürət etmirdik. Biz qarmonda ilk improvizasiya üslubunu Məmmədağa Ağayevdən öyrəndik. Onu Teyyub Dəmirovun məktəbini təkmilləşdirən novator qarmonçalan hesab etdik. Teyyub Dəmirov becid çalğısında da bir lirizm var idi. Məsələn “Ayşadı”nın birinci hissəsi onsuz da tam lirik hissədir. İkinci hissədə də iti çalğının lirik ahəngi qulağa hakim kəsilir. Lakin Məmmədağa Ağayev cəld barmaqlarla, şaqraq kompozisiyalarla, iti çalğının dinamikası ilə improvizasiyaları yerli-yerində eləməsi ilə yeniliklər gətirdi sənətə. “Xançobanı”, “Köhnə Tbilisi”, “Təzə Tbilisi”, “Qaytağı”, “Kintovu”, “Keçi məməsi”, “Qars” kimi rəqsləri iti və cəld barmaqları, güclü təxəyyülü ilə biri-birinin ardınca elə ifa elədi ki, elə bil çalğıda inqilab yaratdı.

Abutalıb Sadıqovun xatirələrindən göründüyü kimi, Teyyub Dəmirovdan sonra fərqlənmək, hay-küy salmaq, inqilab eləmək sənətkardan böyük istedad, dərin musiqi intuisiyası, çevik təxəyyül tərz, zəngin qabiliyyət çalarları ilə yanaşı, gərgin məşqlər, ciddi işgüzarlıq, saatlarla yeniliklər axtarışında olmaq kimi keyfiyyətlər tələb edirdi. Məmmədağa Ağayev bütün bunların öhdəsindən bacarıqla gəlidiyi üçün təkcə xalqın yox, bütün musiqi kollektivlərinin diqqətini cəlb etdi. Öz adı ilə toylara dəvət olunurdu. Hətta görkəmli müğənnilərlə yanaşı, Məmmədağa Ağayevi də öz dəstəsi ilə birlikdə həmin toy məclisinə dəvət edirlər və həmin toyda o, çoxsaylı sifarişlər alardı.

Böyük sənətkarlar, xanəndələr, tarzənlər, kamançaçalanlar, balaban və klarnet ifaçıları ilə daim sənət ünsiyyətində olan Məmmədağa sənətdə pillə-pillə, addım-addım irəliləmiş, peşəkar ifaçılıqda özünə yol açaraq dəst-xət yaratmışdır. Məmmədağanın dəst-xətti ondan ibarətdir ki, o, qarmon ifaçılığına cəld, çevik, sürətli çalğı, iti barmaqlar gətirmişdir. M.Ağayev xalqımızın cəld rəqs havalarından “Qazağı”, “Tiflisi” və s. melodiyları coşqun ruhla, öz ifa tərzii, öz xalları ilə məharətlə çalmışdır. İfaçılıq texnikasını nəzərə alıb onu 1939-cu ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının, Mahnı və Rəqs Ansamblına musiqiçi dəvət edirlər. Bir neçə il burada çalışdıqdan sonra o, Dövlət Filarmoniyasında solist qarmonçalan kimi fəaliyyətini davam etdirir (35, səh. 90).

Məmmədağa Ağayevin dövlət mahnı və rəqs ansamblının inkişafı və təşəkkülündə xüsusi xidmətləri olmuşdur. Məlum olduğu kimi, mahnı və rəqs ansamblında təkcə rəqqaslar üçün deyil, müşayətçi musiqiçilər üçün də ağır məşq rejimi mövcuddur. Ara vermədən çalmaq, dəfələrlə təkar etmək, səhsiz ifa etmək, musiqili əvəzlənmələrə riayət etmək, faktlar arasındakı bölgünü gözləmək, ritmik ahəngi saxlamağa çalışmaq çox vacib olduğu qədər də çətinidir. Belə ağırlıq və çətinliklərdən qorxmayan sənətkara daim bu kollektivlərdə ehtiyac duyulmuşdur.

Hörmətli sənətkarımız 1978-ci ilə qədər filarmoniyada solist işləmişdir. Bu dövr ərzində o, bir

neçə dəfə yenidən Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblına qarmonçalan dəvət olunmuş, 1950-1951, 1956-cı ildə bu kollektivdə çalışmışdır.

1978-ci ildə Azərbaycan Dövlət Qastrol Konsert Birliyi yaranarkən filarmoniyanın bütün solistləri ilə birlikdə M.Ağayev də adı çəkilən müəssisəyə keçirilmişdir (35, səh. 91).

Məmmədağa Ağayevin sənətindəki improvizasil texniki imkanların milli koloritin imkanları ilə vəhdətdə götürülməsini də xüsusi qeyd etmək lazımdır. O, hansı bir melodiyanı və ya rəqsi hansı tempdə, hansı cəldlikdə hansı itilikdə çalırsa-çalsın, imkan taparaq muğam haşiyələri nümayiş etdirməyi böyük ustalıqla bacarırdı. Məsələn, o sevdiyi və gənclik illərində ifa etdiyi “Azərbaycan” rəqsinin arasında “do-major” ladında, “Rast” muğamı üstündə səslənən “Bayatı-Qacar” muğam parçasını elə ifa edir ki, rəqs vətənpərvərlik üslubuna qəti xələl gətirmir. Əksinə “Bayatı-Qacar”ın qoçaqlıq, qəhrəmanlıq, mübarizə əzmi, dözümlülük kimi təsir gücü qulağa dəyir. Dinləyici elə bir rəqsin arasında sanki muğama enməyi və muğamdan qalxmağı hiss edir, duyur, qavrayır və qiymətləndirir. Yaxud “Şalaxo” rəqsini çalanda rəqsdəki oynaqlığa bürünmüş yumor elementlərini eşitmək olur. Çünki “Şalaxo” rəqsinin mayasındadır bu yumor. Məlum olduğu kimi, bu qədim rəqs vaxtilə “Sələküm, mələküm” adlanırdı. Böyük klassikimiz Nəcəf bəy Vəzirovun “Vay şələküm-mələküm” əsərinin adı bu rəqsə ithaf olunub.

Vaxtilə ayı oynadan mütrüblər (indiki dildə desək artistlər, oyunbazlar) ayıları bu rəqsin müşahidələri ilə oynadarmışlar. “Vay şələküm, mələküm”. “Bir atım, bir eşşəyim, bir də ayım vardı mənim...” kimi sözləri oxuyanda ayı mayallaq aşarmış. Ayının mayallaq aşması tamaşaçını heyran etdiyi üçün onlar ayı oynadana pul bağışlayarmışlar. Bu günə qədər həmin rəqsin melodiyasında sanki belə elementləri hiss etmək olur. Xüsusilə arakəsmədə şən əhvali-ruhiyyə yaradan yumoristik avazlanma dinləyiciləri, xüsusilə bu rəqsi oynayanları ruhlandırırlar.

Məmmədağa Ağayev sənətdə intizamı, məşqetmə məqamlarını, məşqin vaxt ölçülərini, texniki imkanları həmişə nəzərə almışdır. Yaşadığı evin bir otağını məşq otağı kimi ayırmışdır.

O özü üçün fərdi məşq saatları ayırmaqla yanaşı, sənət yoldaşlarını da məşq otağına dəvət edirdi.

Məmmədağa Ağayev həm bir solist kimi, həm mahnı və rəqs ansamblının müşayiətçisi kimi, həm xalq çalğı alətləri ansamblının üzvü kimi görkəmli bir sənət fədaisi idi. Bütün müğənnilər onun müşayiətindən nəinki razı qalır, həm də zövq alırdılar.

İçərişəhərdə ailə üzvləri ilə birgə yaşadığı üçmərtəbəli mülkün birinci mərtəbəsində M.Ağayev özünə xüsusi musiqi otağı ayırmışdı, burada tez-tez məşq edər, sənət dostlarını oraya toplardı. Hamı ilə səmimi ünsiyyət yaradan Məmmədağanın evinə bütün sənət dostları, o cümlədən Əbulfət Əliyev, Qulu Əsgərov, Eynulla Cəbrayılov, Əliyar Əmirov, Rübabə

Muradova, Şövkət Ələkbərova, Sara Qədimova, Bəhram Mənsurov, Hacı Məmmədov, Tələt Bakıxanov, Səfərəli Vəzirov və b. gəlirdilər (35, səh. 91).

Əvəzcan Xankişiyevin dedikləri: Məmmədəğa Ağayevlə çox el şənlikləri aparmışam. Onun qarmonunun səsi çox aydın, cingiltili və şirin idi. Adamı elə müşayiət edirdi ki, heç ruhu incimirdi. Müğənnini müşayiət edəndə həmişə onu gözləyirdi. Özünü gözə soxmaq istəməzdi. Əksinə, elə müşayiət edərdi ki, müğənni həm yorulmasın, həm inciməsin, həm əsəbiləşməsin. O, yaxşı bilirdi ki, müğənniyə bu sadalananlar çox pis təsir edir. Müşayiət zamanı gözünü, diqqətini müğənniyə yönəldərdi.

Xatirələrdən göründüyü kimi, böyük sənətkar həm də məsuliyyətli, təvazökar bir insan olmuşdur. Bu böyüklüyü onu tarixə də saldırmışdır.

1960-ci ildə Respublika Xalq Yaradıcılığı Evi M.Ağayevin “10 rəqs” adlı monoqrafiyasını Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı tərəfindən buraxdırmışdır. Burada toplanan və ustad qarmonçumuzun bəstələdiyi rəqs melodiylarının 10 ədədi bəstəkar T.Quliyev tərəfindən fortopiano üçün işlənərək nota salınmışdır. Rəqs havalarının adları aşağıdakılardır: “Gənclik rəqsi”, “Mahnı rəqsi”, “Yeni rəqs”, “Qaytağı”, “Baharı”, “Naz elə”, “Rövşəni”, “Şamaxı rəqsi”, “Ağır rəqs”, “Nuxa rəqsi” (35, səh. 91).

Məmmədağa Ağayev məxsusi tələbə hazırlığı ilə məşğul olmasa da, onun ifa tərzindən çox qarmonçalanlar pay götürmüşlər. Onun mahnı və rəqs ansambllarındakı fəaliyyəti zamanı əldə etdiyi səriştəsi bir məktəb kimi təqdir olunmalıdır. Vaxtilə Sumqayıt şəhərində mahnı və rəqs ansamblında çalışarkən onun iş təcrübəsindən, müşayiətçilik maneralarından görkəmli qarmonçalanlardan Aftandil İsrailov və Zakir Mirzəyev də bəhrələnmişlər. Bu barədə Ə. Rəhmanlı yazır:

- M.Ağayev 1948-1950-ci illərdə Sumqayıt şəhərindəki kimyaçıların mədəniyyət sarayında ansambl rəhbəri işləyib. O, 1956-cı ildən 1964-cü ilə qədər Səttarxan adına (keçmiş adı leytenant Şmidt) zavodun mədəniyyət və texnika sarayındakı “Coşqun” rəqs ansamblında müşayiətçi-qarmonçalan kimi çalışmış, Azərbaycanın hər yerində və Sovet dövlətinin əksər respublikalarında konsertlərdə olmuşdur. 1961-62-ci illərdə qarmonçalanlardan Zakir Mirzəyev, 1963-1964-cü illərdə Aftandil İsrailov da həmin rəqs kollektivində M.Ağayevlə çiyin-çiyinə çalışaraq ustad sənətkardan rəqs quruluşlarının və kompozisiyaların müşayiətini öyrənmişlər (35, səh. 92).

Görkəmli qarmon ifaçısı Məmmədağa Ağayevin məktəbi özünə ölməzlik qazandırdığı üçün əsrlər boyu yaşayacaqdır.

Azərbaycan Radiosu və Televiziyası Komitəsinin ilk qarmonçalan solisti olmuş Abutalıb Sadıqov

Görkəmli qarmon ustası Abutalıb Balakişi oğlu Sadıqov haqqında yazılan bu kitabın səbəbkarı bizik. Yəni mən, Abutalıbın doğulub-böyüdüüyü Balakişi ocağının ortancıl oğlu professor Fərahim Sadıqov, fəlsəfə doktorları: qızım Təranə Mövsümova, oğlum Rahim Sadıqov, ailənin sonbeşiyi, DTK-nın mayoru Rasim Sadıqov və həyat yoldaşım Suriyyə xanımdır.

63 yaşında dünyasını dəyişən qardaşım Abutalıbın 50 illik yubileyini Müslüm Maqomayev adına Dövlət Filarmoniyasında təntənəli surətdə keçirsək də, dörd il sonra ağır xəstələndi. Sonrakı yubileyləri keçirə bilmədik. Ailəliklə qərara aldığımız ki, 70 illik yubileyini qeyd edək. Bunun üçün qərara aldığımız ki, onun 70 illik yubileyi münasibətilə bir kitab da çıxaraq. Beləcə hamının ürəyincə olan xatirə kitabını hazırlamağa başladığımız. Maraqlı bir kitab alındı. Kitaba ön sözü Abutalıbın Bakı şəhərində ilk iş yeri olan Bakı Mədəni-Maarif Texnikumunun (indiki Humanitar Kollecin) direktoru, fəlsəfə doktoru İlqar Mahmudov, ilk sözü isə mən yazmalı oldum. Şablonu sevməyən Abutalıb haqqında yazılan kitabın ilk sözü də şablonlardan uzaq olmalı idi. Belə də etdim. 1945-ci ilin mart ayında dünyaya gələn Abutalıbın yubiley kitabını da düz yetmiş ildən sonra mart ayında ərsəyə gətirdik.

Əslində, Abutalıb fevral ayının 22-də doğulub, sadəcə olaraq, onun yaş kağızı mart ayında alınıb. Yaş kağızında da 22 mart yazılıb. Özü ad günlərini həmişə fevral ayında edərdi. Rəsmi dairələrdə isə onu həmişə martın 22-də təbrik edərdilər.

63 il yaşadı Abutalıb. 63 yaş müqəddəs yaş hesab olunur. Kim 63 yaşında dünyasını dəyişirsə, cənnət-məkan olur həmin şəxs. Ona görə ki, Məhəmməd peyğəmbər həzrətləri 63 yaşında dünyasını dəyişib. Maraqlı cəhət odur ki, qarmon ifaçılığında eyni üslubda çalan, ifa maneraları oxşar olan Teyyub Dəmirov, Məmmədağa Ağayev, Səfərəli Vəzirov, İsfəndiyar Coşqun və Abutalıb Sadıqov 63 yaşında dünyalarını dəyişiblər.

Abutalıb Sadıqovun sənətə gəlməsinin çox qərribə tarixçəsi var. Qərribə burasıdır ki, Abutalıb ilk dəfə olaraq zərb alətlərinin və simli alətlərin ifaçısı olub. Yaxşı yadımdadır, qonşuluqda olan toylara zurnaçılar dəstəsi gəlirdi. Ən tanınmış zurnaçılar dəstəsi ərivanlı Nəcəfəli və Məmmədəli Şiriyev qardaşlarının dəstəsi idi. O zamanlar, yəni 50-ci illərin ortaları və sonlarında qızılağacılı Şahnəzərin, səmidxanlı Əzizullanın və dəfçi İsrailin (göylənli İsrail Səfərov nəzərdə tutulur) dəstələri Masallıda daha tanınmış olmuşlar. Qızılağacılı xanəndə Bağının, tarzən Kor Xəlinin, yeddoymaqlı müğənni Kərim Həsənovun da sanballı dəstələri olub. Bütün bunları stimullaşdıran isə təkcə Masallıda, Cənub bölgəsində yox, Şərq ölkələrində tanınan seybətinli Mirislam

olmuşdur. Seybətlinli Mirislam Rəfili çox görkəmli muğam ifaçısı kimi şöhrət tapan sənətkar idi. O zamanlar Masallıda ən yaxşı zərb alətləri ifaçısı isə Ağacavad Əzizulla oğlu olmuşdur. Ona səmidxanlı Ağacavad da deyirdilər. Ağacavadın məlahətli səsi vardı. Abutalıb Ağacavad sənətinin vurğunu idi. Gecə-gündüz əlinə keçən idiofonlu alətləri Ağacavad kimi çalmağa cəhd göstərirdi. Bunu görən atamız Balakişi Xələfbəyli bir çəpiş aldı. Çəpişi kəsib ətini istifadə etdikdən sonra onun dərisini çox köhnə bir dəfin sağanağına çəkərək oyuncaq bir qaval düzəltdi. Həmin qədim və köhnə dəfin sağanağını isə anam vaxtilə doğulduğu kənddə “Halay” deyən rəfiqələrindən alıb gətirmişdi. O vaxtlar biz hələ məktəbə getməyəndə anam bizi nənəmizgilə, yəni Masallının Şərəfə kəndinə-Dadaş bəyin həyat yoldaşı “Fatı xala” ləqəbi ilə tanınan Fatı Cabbarqızıgilə gəzməyə göndərirdi. Nənəmiz Məmmədalı oğlu Dadaş bəyin həyat yoldaşı olmuş və 3 övlad tərbiyə etmiş çox zəngin dünyagörüşlü bir xatun idi. Atası Cabbar hazır cavab bir ziyalı adam olduğu üçün Fatı, Mahı və Abı adlı üç övladını da ziyalı kimi böyütmüş, onlara ərəb-fars dillərini, “Quran”ı mütaliə etməyi öyrətmişdi. Bu nəsil həm də hərtərəfli istedad sahibləri kimi ad çıxarmışlar. Aralarında çalıb-oxuyan çox olduğu üçün onlara “Aşıqlı tayfası”da deyərmişlər. Görünür, Abutalıbın musiqi istedadının bir tərəfi “Aşıqlı tayfası”ndan gəlir. Bir tərəfi isə ata tərəfdən peyda olub. Atamızın çox yaxşı səsi olub. O

həm də nəfəsli alətlərin mahir ifaçısı olub. Dövlət qulluğunda çalışdığı üçün heç zaman el şənliklərinə getməyib. Əmimiz Firudunun isə çox məlahətli səsi olub. O, bütün muğamları böyük ustalıqla ifa edirmiş. O da dövlət qulluqçusu olduğu üçün el şənliklərində yox, yalnız toy-düyünün iştirakçılarının xahişi ilə, necə deyərlər, hərdənbir “bir ağız deyib”. Deməli, irsən ata və ana tərəfdən gələn istedad elementləri Abutalıbı musiqi aləminə gətirib.

Abutalıbı biz ibtidai sinifdə oxuyanda rəsmi olaraq Masallı Rayon Pionerlər Evində fəaliyyət göstərən tar dərnəyinə yazılmışdıq. Bizim musiqi öyrənməyə ilk addımlarımız Mirzə Salmanın rəhbərlik etdiyi tar dərnəyindən başlayıb. İlk məşğələdə “Suliko”, ikinci məşğələdə “Arşın mal alan”, üçüncü məşğələdə “Sudan gələn sürməli qız”, dördüncü məşğələdə isə “Yüz biri”ni öyrəndik. Tarı, qavalı yaxşı mənimsəyən Abutalıba valideynlərimiz nağara da aldılar. İlkin olaraq toylara nağaraçı qismində gedən Abutalıb Masallının çox mahir müğənni-ifaçısı, Kor Xəlil kimi tanınan qızılağacılı Xəlil Dadaşın dəstəsində zərb aləti ifaçısı kimi çalışmışdır.

Sonralar isə Abutalıbın qarmona meyil etməsi belə olub: Bir gün Masallı Rayon Pionerlər Evinə Bakıdan təlim qarmonları göndərilər. Dərnək rəhbərlərindən heç biri qarmonu “dilləndirə” bilməyib. Abutalıb isə qarmonu götürən kimi tarda bildikləri melodiyların bir neçəsini qarmonda ifa etməyə başlayıb. Bunu görən dərnək rəhbərləri

qarmonun birini Abutalıba iki günlüyə etibar ediblər. Qarmonu iki günlüyə evə gətirən Abutalıb iki gün demək olar ki, qarmondan ayrılmayıb. Səhərdən axşama qədər qarmon çalan Abutalıb onu yatanda da yatağına yaxın qoyub. Bir sözlə, bütün canı, qanı ilə qarmona vurulan Abutalıb bütün taleyini bax həmin iki gündən etibarən qarmonla bağlayıb. Abutalıbın qarmonla toya getməsinin də çox maraqlı bir tarixi var. Bir gün Abutalıbın anasının (Əfruz xanımın) kəndində, yəni Şərəfədə olacaq xınayaxdıya Lənkərandan dəvət olunmuş Sona xanımın dəstəsi müəyyən səbəb üzündən gələ bilməyəcəyini bildirib. Məəttəl qalan şərəfəلیلər həmişə kəndin toylarına dəstə danışmağa gedən Sidqəlidən kömək umublar. Əli heç yerə çatmayan Sidqəli vəziyyətdən çıxmaq üçün istedadlı uşaqlar axtara-axtara Masallı Pionerlər Evinə gəlib. Bu zaman Sidqəli iki uşağın qarmonda və qavalda yaxşı çalıb-oxuduqlarını görüb sevinir. Sevincini gizlədə bilməyən Sidqəli uca səslə deyir:

- Ay bala, bir saxla görüm e... Mən axtardığımı tapmışam. Bala, sən nə yaxşı qarmon çalırsan, kimin oğlusan?

- Mən dadvalı kassir Balakişi Sadıqovun oğluyam.

- Sən dövlət bankında kassir işləyən Balakişi Sadıqovun, Əfruz xanımın oğlusan?

- Bəli!

- Bala, sən mənim bacım oğlusan ki?! Bəs çalmağı kimdən öyrənmisən? Bəlkə, lənkəranlı Mahmud xalaoğlu öyrədib səni?

- Yox, əmi, məni heç kim öyrətməyib. Mən özüm öyrənmişəm qarmonda çalmağı.

Sevincindən yerə-göyə sığmayan şərəfəli Sıdqəli üzünü dəfçalan yeniyetmə uşağa tutub soruşur:

- Bala, bəs, sən kimin oğlusan?

- Mən iskəndərli qənnadçı Nuru Niftiyevin oğluyam.

- Elə isə düşün qabağıma. Mən sizi Şərəfə kəndinə xınayaxdıya aparacağam. Şərəfə kəndinə qarmonçalan kimi toya gedən Abutalıbı kənddə çox yaxşı qarşılayırlar. Beləliklə, xınayaxdılarda, paltarkəsdilərdə “bişən” Abutalıb rayonun və bölgənin ən görkəmli qarmon ifaçısına çevrilir.

Haşiyə. Abutalıbı qavalda müşayiət edən Ələşrəf Niftiyevin həm də yaxşı, məlahətli səsi vardı. Abutalıbıla həmyaşd olan Ələşrəf Niftiyevin valideynləri o vaxtlar bənzərsiz muğam ifaçısı Qulu Əsgərova məktub yazaraq istedadlı Ələşrəfi dinləməyi və ona köməklik göstərməyi xahiş edirlər. Doğrudan da, o vaxtlar Ələşrəf Niftiyevin tezliklə Qulu Əsgərov tərəfindən Bakıya aparılacağı barədə söz-söhbət Niftiyevlər ailəsini çox populyar etmişdi. Təəssüf ki, yeniyetməlik yaşının mutasiya dövrü Ələşrəfin səsini batırdı. Ələşrəf sonralar ali təhsilli yerli kadr kimi Masallıda əvvəlcə Masallı Rayon Komsomol Komitəsinin I katibi, sonra Masallı Rayon Partiya

Komitəsinin katibi, müstəqillik dövründə isə təqaüdə çıxana qədər Masallı Rayon İcra Hakimiyyəti başçısının müavini vəzifəsində çalışmışdır. Abutalıb isə ömrünün sonuna qədər Ələşrəflə dost, qardaş və sirdaş olmuşdur.

Abutalıbın Bakıya gəlməsinin də qəribə və maraqlı tarixi var. Bir gün (yəni, təxminən, 60-cı illərin sonu) Abutalıb Masallının mərkəzində toy məclisini bir ifaçı olaraq aparırmış. Toyda da Bakıdan xeyli qonaqlar iştirak edirmişlər. Qonaqlara Abutalıbın çaldığı rəqslər çox yaxşı təsir bağışlayır. Sən demə qonaqlardan biri Bakı Mədəni Maarif Texnikumunun direktor müavini Ağalar müəllim imiş. Məclisin sonunda Ağalar müəllim Abutalıbı yanına çağırıb ona təşəkkür edir. Onun şagirdlərinin, tələbələrinin olub-olmadığını soruşanda Abutalıb “hələ heç kəsi öyrətməmişəm” deyir. Bu zaman Ağalar müəllim onu təkidlə texnikuma dəvət edərək deyir:

- Abutalıb, sən çox möhtəşəm sənətin var. Bu sənəti rayon miqyası ilə məhdudlaşdırmaq olmaz. Sən təkcə Masallıya yox, bütün xalqa lazımsan. Sənin bu bənzərsiz sənətinin davamçıları isə hökmən lazımdır. Ona görə təcili olaraq sənədlərini gətir və bizim texnikuma gəl.

Beləliklə, Abutalıb 1969-cu ildən etibarən Bakı Mədəni Maarif Texnikumunda qarmon müəllimi kimi çalışmağa başlayır və təxminən, 30 il burada fəaliyyət göstərir.

Abutalıb Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının Mahnı və Rəqs Ansamblına və Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının xalq çalğı alətləri ansamblına dəvət alır. Azərbaycan Opera və Balet Teatrının xalq çalğı alətləri ansamblında isə aparıcı solist kimi çalışırdı. Burada o, Rübaba Muradova, Arif Babayev, Cənəli Əkbərov, Baba Mirzəyev, Rəsmiyyə Sadıqova, Qulu Əsgərov kimi korifey sənətkarları müşayiət etmişdir. Həmin ansamblın rəhbəri əvvəlcə Bəhram Mansurov, sonra isə Əlikram Məmmədov idi. Yaxşı yadımdadır, bir dəfə Opera və Balet Teatrında Rübabə Muradovanın konserti idi. Ansamblın rəhbəri Əlikram Məmmədov başda olmaqla ansamblın heyəti səhnəyə daxil olurdu. Düz səhnənin ortasında Əlikram Məmmədovun ayağı mikrofonların naqillərinə ilişdi və o, üzü üstə yerə dəydi. Hələ konsert başlamamış baş verən bu qeyri-adi hadisədən tamaşaçılar çox məyus oldular. Ansamblın üzvləri özlərini itirdilər, nə edəcəklərini bilmədilər. Aparıcı da çıxışa gecikirdi. Bunu görən Abutalıb tez mikrofonu götürüb tamaşaçılara müraciətlə dedi:

- Salam, hər vaxtınız xeyir, xoş gördük hamınızı. Dünyanın ən görkəmli siyasi xadimlərindən, dövlət rəhbərlərindən biri olan Çörçil deyib ki, “bir dənizə gedəndə, bir evlənəndə, bir də döyüşə gedəndə tələsmə”. Lakin böyük bir iclas zalının tribunasına çıxışa gələrkən, təsadüfən, Çörçil büdrəyib yıxılır.

Zaldakılar məyus olurlar. Ayağa qalxan Çörçil isə deyir:

- Heç kəs məyus olmasın. Mən həmişə demişəm ki, “bir dənizə gedəndə, bir evlənəndə, bir də döyüşə gedəndə tələsmə. Sən demə, çıxışa gedəndə də tələsmək lazım deyilmiş”.

Bunları söylədikdən sonra tamaşaçılar sanki heç bir şey olmamış kimi ansamblın üzvlərini sürəkli alqışladılar. Açığını deyək ki, Abutalıb çox hazırcavab adam idi. Güman edirəm ki, onun hazırcavablığı, məntiqli danışığı, gülməcələri, maraqlı söhbətləri, parodiya etmək qabiliyyəti onun istedadının ayrı-aryı komponentləri idi.

Qastrolda, konsertlərdə, gecələrdə, müxtəlif kütləvi tədbirlərdə müşayiət etdiyi müğənnilərdən saatlarla maraqlı söhbətlər edərdi. Lakin yazıb saxlamadıq onların heç birini, heç birini tarixə salmadıq. Təəssüf!!!

O, Fatma Mehrəliyeva, Sara Qədimova, İslam Rzayev, Tükəzban İsmayılova, Rəsmiyyə Sadıqova, Qulu Əsgərov, Mirzə Babayev, Mais Salmanov, Mais Məmmədov, Rusif Məmmədov, Sabir Mirzəyev, Yaqub Məmmədov, Rübabə Muradova kimi uzman sənətkarlardan xatirələr danışanda söhbətlərindən doymaq olmurdu. İncəsənət Universitetinin Mədəni Maarif fakültəsini bitirsə də, rejissorluq və aktyorluq fənlərindən “əla” qiymət almışdı. Çox sevirdi aktyorluq və rejissorluq sənətini. Yəqin bunun nəticəsi idi ki, 70-80-ci illərdə Azərbaycan televiziyasında bir

neçə televiziya tamaşasının quruluşçu rejissoru olmuşdur. Televiziyanın quruluşçu rejissoru Əmirhüseyn Məcidov ona dəfələrlə rejissor assistenti, rejissor köməkçisi vəzifələrini təklif etmiş və maaşdan əlavə mükafat alacağına da söz vermişdi. Abutalıb onun təkliflərini qəbul etməyərək demişdi: “Mənim ən böyük mükafatım tamaşaçı alqışdır. Mən onların alqışını heç nəyə dəyişmərəm”. Doğrudan da, Abutalıb istər el şənliklərində, istər konsert salonlarında ifa etdiyi muğamları, muğam şöbələrini öz intibalar qabında, təxəyyül məkanında dinləyicinin bədii zövqünə uyğun olan elə bir tərzdə “bişirib” onlara təqdim edirdi ki, tamaşaçı sanki ovsunlanırdı. Abutalıbın ifaçılıq manerası tamaşaçıları elə bir tərzdə ovsunlayırdı ki, onlar ifaçını nəinki sürəkli alqışlayırdı hətta onlar ifaçıya cıblərini boşaldırdılar. Abutalıb, sözün əsl mənasında, belə sənətkar idi. Lənkəranlı Seyidhacağa, astaralı Kamal, masallılı İslam Əbiloğlu, Ramiz İslamoğlu, Bəllə Sabir, boradigahlı Sahib, Rəfael Mirfəyazov, ərkişanlı Əli, gəncəli İmamzadə Məmed, şəmkişli Vinzavod Saşa, yevlaxlı Oqtay, şəkili Mirzə, qaxlı Bayram Abutalıbın fanatları idi. Bakının kəndləri, xüsusilə Maşıtağa, Nardaran, Hövsan, Buzovna, Təzə Suraxanı, Köhnə Suraxanı çox sevirdi Abutalıbın sənətini. Masallı, Lənkəran, Astara, Cəlilabad camaatı əksər toylarına Abutalıbın dəstəsini çağırırdı. Şirvan, Mil və Muğan toylarında da Abutalıbı çox arzu edirdilər. Xüsusilə Şamaxının Göylər və Çarhan kəndlərinə dəvət olunan

müğənnilərin müşayiətçisi qarmonçalanının Abutalıb olmasını qarşıya şərt kimi qoyurdular.

Bütün yaxşı muğam oxuyanlar Abutalıbı arzu edirdilər. AbutalıbAzərbayca Dövlət Opera və Balet Teatrının ansamblında işləyəndə Rübaba Muradova ilə çox yaxın olmuşdur. Rübabə xanım Abutalıbın xətrini, necə deyərlər, dünyalar qədər istəyirdi. O, Abutalıba “həmyerlim”, “həmşərim” deyərdi. Axı Abutalıbın da ulu babaları ərdəbillidirlər. Əslində, Rübaba Muradovanın ailəsi də 1946-cı ildə Ərdəbildən, yəni İran Azərbaycanın Ərdəbil şəhərindən Sovet Azərbaycanının Masallı rayonununundakı Dadva kəndinə gəlmişdir. Nədənə Rübaba xanım öz tərcümeyi-halına həyatının Masallı ilə bağlı hissəsini daxil etməyib. Niyə? Niyəsini isə o, Abutalıba danışib. Deyib ki, 1946-cı ildə Pişəvəri hökumətinə qarşı təzyiqlər başlayanda qaçaq düşdü. Məlum tarixi hadisələrin, siyasi münafişələrin bütün zərbə-zəngi Azərbaycanın ziyanına olduğu kimi, bu siyasi çəkişmələr də bizim teleyi kəm xalqımızın payına düşdü.

Rübabənin atası Mirzə Xəlil Ərdəbildə orta tibb işçisi ixtisasına yiyələnsə də, molla məktəbini bitirdiyi üçün ərəb-fars dillərini yaxşı bilib. Məhz ona görə də Masallıda, Salyanda, Sabirabadda mollalıq edərək islam dinini mükəmməl bilən, “Qurani-kərim”i yüksək səviyyədə təhlil etməyi bacaran din xadimi kimi məşhurlaşib. Ən mötəbər hüzür məclislərinə dəvət edilən Molla Xəlilin həm də çox məlahətli səsi

olub. Abutalıb söyləyirdi ki, onun apardığı hüüzür məclislərində avazla, yanıqlı səslə oxuduğu qissələr, rövzələr daşürəkli adamların da gözlərindən yaş çıxarmağa qadir imiş. Rübabə xanımın atası Xəlil kişi də, babası Kərbəlayi Murad da ney çalmağı bacarıblar. Atası ney çalanda Rübabə həsrətlə qulaq asardı. Babası ney çalanda isə o qədər həzin, o qədər şirin çalardı ki, elə bil təşnə ürəklərə su səpirdi, Rübabə də göz yaşlarını saxlaya bilməzdi. Ömrü boyu Ərdəbili görmək, bir də həmin neyin yanıqlı səsini eşitmək həsrəti ilə yaşayırdı.

Bəlkə, ona görə professor Rəfael Hüseynov Rübabə xanımla bağlı yazdığı bir məqaləsində göstərir ki, "... ney səsi Rübabə xanım üçün Ərdəbil xatirəsi demək idi və bəlkə, elə bunun üçün son anında heç olmazsa, xəyalındakı Ərdəbilə qovuşmaq üçün neydə çalınan bir muğam altında yerdən götürülməsini vəsiyyət etdi".

Abutalıb Rübabə xanımın bacıları Tahirə xanım və Mahrux xanım haqqında da belə maraqlı xatirələr danışdı. Rübabə xanımdan sonra Abutalıb Mahrux xanımla ünsiyyət qurdu. "Mahrux xanımla mən həmişə görüşəndə deyərdi ki, Rübabə xanım mənə tapşırıb, Mahrux, qastrola və yaxud el şənliklərinə, toylara çalış Abutalıbı get. O həm qeyri-adi qarmonçalan, həm qeyri-adi müşayiətçi, həm də qeyri-adi insandır". Rübabədən sonra Abutalıb Mahrux Muradovaya, doğrudan da, çox böyük qayğı göstərdi. Onu maddi çətinlik çəkməyə qoymadı. Həm

qastrol səfərlərində onun zəngin konsertlərə salınmasına kömək etdi, həm də tez-tez toy şənliklərinə apararaq maddi çətinliyə düşməsinə yol vermədi.

Abutalıb Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, muğam ifaçılığında özünəməxsus xüsusi dəst-xətti olan xanəndə Yaqub Məmmədovla da ailəli dost idi. Yaqub dünyasını dəyişəndə Abutalıb ağır xəstə idi. Çox məyus oldu. Dedi ki, “Mirzə Hüseyn Segahı”nı, “Şur”u, “Bayatı-Şiraz”ı kim oxuyacaq. “Mənsuriyyə”ni Sabir Mirzəyev də oxudu, Yaqub da, o birilərini daha kim oxuyacaq. Əgər ömrü çatsa idi, o birilərini də oxuyardı”.

Abutalıb kədərlənməyi də, sevinməyi də yaxşı bacarardı. Hazırcavablığı da var idi, məntiqi danışmağı da. Yeri gələndə neçə saat ərzində istənilən qədər gülməcə ilə hamını güldürərdi. Bəzən başına gələn hadisələri gülməcə şəklinə salıb danışardı. Qastrollarda rastlaşdığı hadisələri gülməcə şəklinə salar və şirin-şirin nəql edərdi.

Haşiyə. Bir dəfə sənət dostu müğənni Rusif Məmmədovla Vyetnama qastrol səfərinə gedəndə DTK-nin nəzarətindən və sorğusundan sonra bir-birilərinə sirr verməkdən çəkinirlər. Hər ikisi Vyetnama qastrol səfərinə bir neçə çamadanlıq pal-paltar aparır. Bir aylıq qatrol səfəri zamanı Abutalıbın bütün çamadanları boşalır. Yəni ehtiyat üçün apardığı kostyumları, köynəkləri, ayaqqabıları, hətta alt paltarlarını satıb pula çevirir. Sən demə, ehtiyat

paltarlarını, dəyişək adı ilə aparılan pal-paltarlarını ansamblın bütün üzvləri satmaq üçün özləri ilə aparırlarmış. Abutalıb isə onlardan daha tez öz əşyalarını satır və o zaman valyuta hesab olunan dollar qismində pul əldə edir. Bunu görən Rusif öz sirrini Abutalıba açmağa məcbur olur və deyir:

- Qadan alım, Abutalıb, mən də bir neçə çamadanlıq pal-paltar gətirmişəm, kömək elə, mənimkiləri də xırıda edək.

Abutalıb gülərək deyir:

- Ay zalım balası, sən bu sirri Bakıda mənə açmalıydın. Əgər Bakıda açsaydın, onda deyərdim ki, burada, yəni Vyetnamda sənin razmerində adam yoxdur. Buradakı adamların ən böyüyü mənim razmerimdədir. Yəni burada 44-46 razmerdən yuxarı paltar geyən yoxdur. Sənin paltarların isə 58-60 razmerdir. Bu razmerdə isə Vyetnamda adam yoxdur. Saxla, gələn il Bolqariyaya gedəndə orada satarsan...

Respublikamızın rayonlarına qastrol səfərləri zamanı da başına gələn əhvalatları gülməcə şəklinə salıb danışardı. Onlardan birini yenə haşiyə kimi yazıya daxil edək.

Haşiyə. Mirzə Babayev konsertlərdə “Kəpənək” mahnısını oxuyarkən “Qaçdım sənin dalınca mən, dalınca mən, gördüm yoxsan!” deyəndə gəlib Abutalıbın başından, qarmonun körüyündən, hətta boynunun arxasından kəpənəyi axtarırmış kimi jestlər edirmiş, camaat da gülürmüş. Bu isə Abutalıbın acığına gəlir. Növbəti qastrol səfəri Astara rayonuna

idilər. Acığına gəlsə də, bürüzə verməyən Abutalıb Mirzə Babayevi bu hərəkətlərdən çəkindirən yollar axtarırmış. Nəhayət, bir dəfə Azərbaycan rayonlarına 2 aylıq qastrol səfəri zamanı Mirzə Babayev dəfələrlə bu hərəkəti etdikdən sonra Abutalıb təngə gəlir. Astara rayonunun kəndlərinin birində yazın gül bülbülü, bülbül gülü çağıran bir zamanında, kəpənəklərin pöhrə verdiyi vaxtda, yoldaşları ilə gəzməyə gedən Abutalıb xeyli kəpənək tutur. Tutduğu bir torba kəpənəyi Abutalıb qarmonun futlyarında səhnəyə gətirərək yanında qoyur. Elə ki, “Kəpənək” mahnısının oxumaq məqamı gəlir, Mirzə Abutalıbın yanında peyda olur. O, əvvəlcə Abutalıbın başında, sonra qarmonunun üstündə və boynunda kəpənək axtarırmış kimi hərəkətlər edərək camaatı güldürür, “Gəzdim sənin dalınca mən, gördüm yoxsan” deyərək səhnənin önünə sarı gedərkən Abutalıb qarmonun futlyarındakı bir torba kəpənəyi onun arxasınca səhnəyə buraxır. Camaat ayağa qalxaraq əl çalır. Sürəkli fit səsləri qulaq batırır. Mirzə Babayev səhnədə uçan kəpənəkləri görəndə çaşıb qalır. Əvvəlcə özünü itirir. Sonra kəpənəklərin dalınca qaça-qaça “... uçan, qaçan kəpənəklər” sözlərini təkrar edir. Nə qədər təkrar edirsə də, camaatın qışqırıq, fit səslərinin, ayaqlarının tappılısının sədaları kəsilmir. Konsert pozulur. Nəhayət, camaatı, yəni tamaşaçıları bir təhər sakitləşdirərək Mirzə Babayev deyir: “Mən bilirdim ki, qarmonçalanın başında kəpənək tutmaq öz başıma oyun açacaq”.

Abutalıb Sadıqov Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblında da, Azərbaycan Dövlət Konsert birliyində də, Bakı Mədəni-Maarif Texnikumunda da, Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda da, Azərbaycan Radiosu və Televiziya Komitəsində işləyəndə də bir idealı vardı: “Mən xalqıma necə xidmət etməliyəm?”. Azərbaycan Radio və Televiziya Komitəsinin yeganə qarmonçalan solisti idi. Azərbaycan Dövlət Konsert Birliyinin solisti kimi ölkəmizdə ən çox qastrol səfərlərində iştirak edən qarmonçalan solist idi. Abutalıbın həyatı beynəlxalq qastrol səfərləri ilə daha zəngin idi. O öz qamonu ilə dünya xalqlarının da ürəklərini fəth etməyi bacarırdı. Hətta Avropa, Asiya və Afrika ölkələrinə dəfələrlə səfər edərək Azərbaycan musiqi mədəniyyətini böyük müvəffəqiyyətlə təmsil edirdi.

Abutalıb Azərbaycan rəqs sənətinin zənginləşməsində və muğam mədəniyyətimizin inkişafında da xeyli əmək, zəhmət sərf etmişdir. Onun bəstələdiyi və Azərbaycan radiosunun Qızıl fondunda saxlanılan “Aybəniz”, “Təranə”, “Rahimi”, “İlkini”, “Nəzrini” kimi oyun havaları rəqs həvəskarları tərəfindən həmişə sevilib, bəyənilib. “Qars”, “Qaytağı”, “Tiflisi”, “Ayşadı” (görməli qarmon ifaçısı Teyyub Dəmirov tərəfindən bəstələnən bu rəqsin lirik tərəfi də var) kimi yüksək ifaçılıq texnikası tələb edən rəqslər isə ona başucalığı gətirib, həm də əbədilik qazandırıb.

Odur ki, canımdan artıq sevdiyim Abutalıbba bağlı xatirələrım mən yaşadıqda yaşayacaq, heç vaxt unudulmayacaq, həmişə şirin bir xatirətək anılacaq.

Abutalıb haqqında ayrı-ayrı sənət adamları da fikirlərini söyləyiblər. Onlardan bəzilərinə diqqət edək.

Canəli Əkbərov- Xalq artisti, “Şöhrət” ordenli professor. - Sadəliyi, təvazökarlığı, islam dəyərlərinə məhəbbəti ilə seçilən və bütün insani keyfiyyətlər toplusundan qidalanan, Azərbaycanın Cənub regionu Masallının bənzərsiz nağılvariliyini, peyzajla dolu təbiətinin incəvarı naxışlarını qarmonun şirmayı dilləri ilə qaynaqlayıb heyramız incəliklərlə, məsuliyyətlə, eşqlə qoruyub xalq malı kimi ona çatdıran, köçürən Abutalıb Sadıqov həm Cənub bölgəsinə, həm də Azərbaycanımıza başıucalığı gətirən görkəmli sənətkardır. Kor Əhəd, Teyyub Dəmirov, Məmmədağa Ağayev, Abbas Abbasov məktəbinin layiqli davamçısı olan Abutalıb Sadıqov, əlbəttə ki, bütün bu deyilənlərə layiqdir. Mən onu bir eloğlu və yerli kimi hələ Masallıda olanda tanıyırdım. Lənkəranın, Masallının toy şənlikləri demək olar ki, onsuz ötüşmürdü. O, günü-gündən inkişaf edib Azərbaycanın musiqi həyatına demək olar ki, nəhənglər meydanına daxil oldu. Bu meydan onun gələcək inkişafına sanki böyük bir təkan verdi. Belə ki, o, böyük sənətkarlarla çiyin-çiyinə işləmək hüququnu qazanaraq tanınmağa başladı. Ayrı-ayrı ansamblarla ünsiyyət mədəniyyəti qurub, müğənniləri

müşayiət etməyə başladı. Radio dalğalarında ifaları eşidildi. Sonralar görkəmli sənətkarlarla Azərbaycanın rayonlarına qastrol səfərlərinə çıxdı. Sürətli inkişaf onun həyatında möhtəşəm rol oynadı. Belə ki, o, efirlərə çıxdı. Tanınmış xanəndələri müşayiət iqtidarında oldu. Çalğısındakı saflıq, bitkinliklə hamının rəğbətini qazandı. Belə ki, o, çaldığı muğam və rəqslərə heç bir lazımsız əlavələr, məzmunuz ritmlər, əcnəbi xalqların musiqilərini əlavə etmədən saf sənət işlədi, bununla da nüfuzuna nüfuz qatdı. Sənətə gəldiyi gündən ömrünün sonuna qədər nəslinə, kökünə layəqət gətirən bir ailə başçısı kimi öz nüfuzunu qorudu. O vaxt bir toyda qonaq idim. Məndən oxumaq xahiş olundu. Mən onunla səmimi görüşüb öpüşdüm. Mən təbii ki, bir “Segah” oxudum. Sizi inandırım, rəhmətlik Abutalıb nə təhər coşdusa, bir də gördüm su butulkasını boşaldıb. Müşayiət edəndə coşqun rəngləri qarmonun şirmayi dillərində ehtirasla çalaraq məni coşdurur. Çox ehtiraslı və coşqun enerjili çalğı üslubu vardı Abutalıb Sadıqovun.

Sadiq Zərbəliyevin xatirələri Çox təəssüf ki, Azərbaycan musiqisinə ağır itki üz verdi. Əziz dostumuz, gözəl qarmon ustası Abutalıb Sadıqovu vaxtsız itirdik. Abutalıb Sadıqovla el şənliklərində illərlə bir yerdə işləmişik. Abutalıb, sözün həqiq mənasında, öz sənətinə görə mükəmməl sənətkar idi. Xüsusilə toy məclislərində möcüzə yaradan, hamını özünə cəlb edən qeyri-adi bir sənətkar idi. Çox təəssüf ki, həm gözəl insan və istedadlı sənətkarı tez itirdik.

Mən Abutalıbgilin bütün ailəsinə dərin hömət bəslıyirdim. Atası Balakışiyə dayı deyirdim. Üzünurlu anası Əfruz xanıma isə Əfruz xala deyirdim. Abutalıbla Cənub bölgəsinə gedəndə hökmən Əfruz xalanın südlü boranı plovunu ləzzətlə yeyirdik. Bir dəfə adını çəkmək istəmədiyim xalq artistlərindən biri südlü boranı plovu ləzzətlə yeyib qurtardı və Əfruz xalaya belə bir təşəkkür etdi: “Əfruz xala, indiyə qədər belə bir markov plov yeməmişəm”. Mən bərkdən güldüm və dedim ki, rəhmətliyin oğlu, bu, yerkökü deyil, boranıdır. Məclisdə oturanlar gülməkdən uğundular. Abutalıbgilin bütün doğmalarının şənliklərində iştirak etmişəm, həmişə onların ailəsindəki doğmalığa, mehribançılığa heyran qalmışam. Abutalıbın da, qardaşı professor Fərahim Sadıqovun da övladlarının toy məclislərində iştirak etmişəm. Əksər məclisləri Xalq artisti Aftandil İsrailovla çalmışıq. Abutalıbgilin ailələri Aftandili və Sadığı, yəni məni qardaş kimi dəyərləndirdikləri üçün bütün şənliklərini həmişə biz aparmışıq. Hətta mənim oğlum Rüstəm, Aftandilin qızı Nigar orta məktəbi bitirəndə Abutalıb onları professor qardaşımızın rektor olduğu “Naxçıvan” Universitetinə istiqamətləndirdi. Uşaqlar universiteti müvəffəqiyyətlə bitirdilər. Mənim 60 illik yubileyimi Muğam Teatrında professor qardaşımız Fərahim Sadıqov apardı. Hər dəfə Abutalıbı xatırlayanda sürəkli alqışlar zalı lərzəyə gətirirdi. Hər alqışı eşidəndə Abutalıbı xatırlayaraq kövrəlirdim. Elə

bildim ki, heç ölməyib. Abutalıb, doğrudan da, ölməzlik qazanan, həmişəyaşar adına layiq olan bir qardaşımız, sirdaşımız və sənət dostumuz idi. Allah ona qəni-qəni rəhmət eləsin!

Fərhad Hüseynov Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti, Abutalıbın sənət dostu. Təxminən, 60-cı illər idi. Masallı rayonunda böyük qardaşım klarnet ifacısı Nadir Hüseynovla toy çalırdım. O vaxt bacım ailəsi ilə Masallı rayonunda yaşayırdı və məktəbdə rus dili fənnindən dərs deyirdi. Bacımın yoldaşı həkim idi. Ona Masallıda doktor Eyvazov deyirdilər. Biz qardaşlara, yəni böyük qardaşım Nadirə, kiçik qardaşım Tahirə və mənə hörmət əlaməti olaraq Eyvazovun qayınları deyirdilər. Bir gün biz toyda olarkən qardaşımdan xahiş etdilər ki, Abutalıb qarmonda bir rəqs çalsın. Qardaşım canla-basla razılıq verdi. Dedi ki, gəlsin, çalsın. Abutalıb öz qarmonu ilə gəlib oturdu və qəşəng bir rəqs çaldı. Hamının xosuna gəldi. O saat bilindi ki, gələcəkdə mahir qarmon ifacısı olacaq. Bir necə vaxt keçdi. Mən Abutalıbı Bakıda gördüm. Görüb hal-əhval tutdum. Dedi ki, mən Bakıya ailəm ilə gəlmişəm. Yasamalda əmimgildə hələlik qalıram. Cox söhbətdən sonra mən yasadığım ünvanı ona dedim və: “Nə vaxt istəsən, bizim evə qonaq gələ bilərsən”, - dedim. Sonralar biz tez-tez görüşdük. Mehribançılığımız ailəvi dostluğa çevrildi. O vaxt mən klarnet ifacısı kimi günəşırı toylar çalırdım.

Həmin toylara Abutalıbı da dəvət etdim və bir yerdə demək olar ki, həm Bakıda, həm də Azərbaycanın bütün rayonlarında konsertlər verir və toylar calırdıq. Abutalıbın calğısı gündən-günə püxtələsirdi. Abutalıb rəqsləri, mahnıları, muğamları çox gözəl ifa edirdi. Ona Azərbaycan radiosunda bir necə rəqs lentə yazmağı təklif etdim. Padio komitəsində Abutalıbın çalğısına qulaq asdılar və ona rəqslərini lentə yazmağa icazə verdilər. Abutalıb rəqsləri lentə yazdırdan sonra Azərbaycanın padiosunda tez-tez efirdə səslənirdi. Hətta Azərbaycanın televiziya ekranlarında konsertlər ifa edirdik. Abutalıb demək olar ki, Azərbaycanın ən gözəl sənətkarlarından biri oldu.

Nizami Mirzəyev - Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti. - Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin görkəmli qarmon ustasını, bu sənətdə öz dəst-xətti olan, daim sənətin yüksək zirvəsində dayanan, bir çox rəqslərin müəllifi kimi tanınan məşhur sənətkar Abutalıb Sadıqovu çox tez itirdik.

Hər şey göz qabağında idi. Onun qarmonda gözəl ifaçılıq qabiliyyəti görkəmli sənətkarlar tərəfindən bəyənilirdi. Uzun illər məşhur tarzənlər, Xalq artistləri Hacı Məmmədov və Ağasi Məmmədbəyovun rəhbərlik etdiyi ansambl da işləmiş və dünyanın bir çox ölkələrində qastrol səfərlərində olmuşdur. Qarmon ifaçılığında öz dəst-xətti olan istedadlı sənətkar idi. Uzun illər onunla konsertlərdə, toy şənliklərində iştirak etmişəm.

İllər keçəcək, ancaq Abutalibin sənət dünyası onun sənətini sevənlərin həmişə qəlbində yaşayacaqdır.

Əslində, onunla bir məclisdə olmaq çox xoş idi. Daha doğrusu, onunla istər ifaçı kimi, istər tamaşaçı kimi bir məclisdə iştirak etmək bir neçə cəhətdən əlamətdar idi. Birincisi, Abutalib kimi görkəmli bir sənətkarın zəngin ifaçılıq sənətini yaxından izləmək, dinləmək və zövq almaq imkanı qazanırsan. İkincisi, müğənnilərin müşayiəti zamanı müşayiətə nəinki kömək edir, hətta elə improvizasiyalara, elə melodik sual-cavablara nail olurdu ki, adam həm heyran qalırdı, həm də estetik-bədii zövq alırdı. Üçüncüsü, Abutalib olan məclisdə elə xoş ab-hava yaranırdı ki, hamı razı qalırdı.

Abutalib Sadıqovun qarmon ifaçılığı sənətində ən uğurlu cəhəti onun özünəməxsus ifaçılıq məktəbi yaratması idi. O, iştirak etdiyi məclislərin həmişə, necə deyərlər, leykomativinə, liderinə çevirilərdi. Bütün məclis boyu ayaq üstə çalardı. Azərbaycan qarmon ifaçılığı tarixində heç kəs onun kimi solo ifaçılığı məktəbi yarada bilməyib. O, yeganə qarmonçalan idi ki, məclislərdə solo çalmağa sifariş alardı. Çünki məclis başlayan kimi elə bir solo nömrə ifa edirdi ki, camaatı, bir növ ram edirdi. Sonra məclis boyu onun ifasında solo çalmaq üçün sifarişlər gəlirdi. Sifarişlərin hamısını lirik melodiya ilə başlayırdı, muğama keçəndə xüsusi görünüşə malik olurdu. Gözlərini yumur, melodiyanın ruhu ilə yaşaya-yaşaya

nəğməni ifa edirdi. Özü də o, sola çalanda məclisdə tam sakitlik hökm sürür və sonda da sürəkli alqışlar sədası qulaqları cingildədirdi. Onun ifasında mənim daha çox xoşuma gələn Tahir Əkbərin “Amin” mahnısıdır. Abutalıb Sadıqov həmin mahnını ifa edəndə inanın ki, “Amin, amin, İlahi amin” sözlərini sanki qarmonun şirmayı pərdələri dil açıb aydın-açıq söyləyirdi. Bax əsl sənətkar sənətinin qüdrətindən yararır belə ifalar.

Keçmiş SSRİ Xalq artisti, Millət vəkili, “Şöhrət” və “Şərəf” ordenli Zeynəb xanım Xanlarova da onun sənətini çox bəyəndirdi.

Növbəti məşqlərin birində Zeynəb xanım belə bir söhbət etdi. Dedi ki, bir dəfə evdə uşaqlarla məşq edərkən fasilə vaxtı gördüm bir nəfər qarmonda gözəl rəqs və muğam çalır. Soruşdum ki, bu kimdir, qəşəng qarmon çalır. Dedilər ki, Masallıdandır, adı Abutalıb Sadıqovdur. Sonra məni yanına çağırdı və aramızda belə bir dialoq oldu:

- Nizami, Masallıdan olan qarmonçalan Abutalıbı tanıyırsan?

-Bəli, Zeynəb xanım, tanıyırsan nədir, o, mənim qohumumdur. Onu uşaqlıqdan tanıyıram. Uşaqlıqdan onun sənətini izləmişəm. O qədər toylarda onun ifasına həsrətlə tamaşa eləmişəmki...

- Deməli, Masallıdan da yaxşı sənətkarlar yetişirlər. Çox xoşuma gəldi. Çünki özünəməxsus üslublarla çalır. Çalğısı onun özünəməxsus ifa

tərzidir. Özü də yaxşı ürəyi var bu sənətkarın. Ansamblarda işləyib Abutalıb?

-Bəli, bir müddət Filarmoniyanın mahnı və rəqs ansamblında, sonra isə Xalq artisti Hacı Məmmədovun ansamblında çalışıb. Hazırda Asəf Zeynallıda dərs deyir.

-Halal olsun, deməli, böyük məktəblər keçmiş adamdır.

-Zeynəb xanım, özü də çox yaxşı insandır. Ürəyi təmiz, vicdanlı, ləyaqətli, mədəni, ailəcanlı, dostcanlı, əlsiz-ayaqsızlara kömək edən bir adamdır.

-Onda bizim adamdır ki, sənin bu Abutalıbın.

Abutalıb belə Abutalıb idi. Yaddaşlarda, xatirələrdə də yaşamağa qadir bir insan. Allah ona rəhmət eləsin!

Ustad tarzən, muğam bilicisi, Milli Konservatoriyanın əməkdaşı. **Elxan Müzəffərov**; Abutalıb Sadıqovu mahir qarmon ifaçısı kimi tanıyırdım. Toy mərasimlərində rastlaşmasaq da, həmişə yaxşı sorağını eşidirdim.

Yaxın tanışlığımız və münasibətlərimiz onun Musiqi Kollecinə müəllim kimi fəaliyyətə başladığı anlardan başladı. Mən bu insandan həmişə mehribanlıq və səmimiyyət gördüm. Sakit təbiətli adam idi.

Kollec təzə ünvana köçmüşdü. Muğam dərslərindən əlavə, ansambl dərslərini də aparırdım. O zamanlar binada, yəni yeni ünvanımızda xırda təmirlər başlamışdı və zalda da təmir gedirdi. Odur ki,

ansambl məşqlərini dəhlizə köçürmüşdük.. Çox adam gəlib məşqləri dinləyirdi. Abutalıb müəllim dərse gələndə, dəhlizdən keçərək öz sinif otağına gedəndə həmişə gəlib görüşəndən sonra ansamblın məşqlərini maraqla dinləyər, sonra fikirlərini bildirər, repertuardan, xüsusilə səslənmədən razı qaldığını dilə gətirərdi. Ansamblda çalışan tələbələrə üz tutub deyərdi: “Məşqlərə ciddi yanaşın, Elxan müəllimdən, ümumiyyətlə, ansambl işindən çox şey öyrəne bilərsiniz. O ən yaxşı çalan tələbələrini də ansambl ilə göndərir”.

Abutalıb müəllim bəzən mənim muğam dərslərimə də gələr, əyləşib dinləyirdi. O, həmişə deyərdi. “Mən bu kollecdə çalışmağa gələndə qədər elə bilirdim ki, muğamları dərinləndən və mükəmməl bilirəm. Sən demə, bu heç də belə deyilmiş. Muğamları daha dərinləndən bilmək üçün onun tədrisi ilə məşğul olmaq, bu sənətin dərinliklərinə baş vurmaq, bu işlə ciddi məşğul olmaq və daim axtarışlar aparmaq lazım imiş. Sözüün həqiqi mənasında, bu tədris ocağı əsl muğam məkanı, muğam məbədgahı imiş. Kollecın daşı, divarı da musiqidir, muğamdır. Burada öyrədə-öyrədə özümüz də öyrənirik”.

Abutalıb müəllim dediklərində səmimi olduğu qədər də haqlı idi. Axı qarmonun bir ixtisas kimi ali və orta ixtisas məktəblərində tədrisi yaxın dövrlərə aiddir. O vaxta qədər ən mahir qarmon ifaçıları belə musiqi təhsili görməmişdilər. Muğamları öz istedadları sayəsində eşitdiklərindən, tarzənlərdən,

kaman ifaçılarından, bir də konsertlərdə, toylarda özləri ustad xanəndələri müşayiət edərək öyrənmişlər. Elə Abutalıb Sadıqov da öz bacarığı, müşahidə qabiliyyəti, təcrübəsi və çalışqanlığı hesabına yaxşı muğam bilicisi olmuşdur.

Fəxri adlara layiq görülən qarmonçalanlar
Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti
Aftandil İsrailov

Aftandil adını daha çox gürcülər öz övladlarına qoyurlar. Gürcüstanın görkəmli ədibi Şota Rustavelinin personajlarından birinin adını Eynulla kişi öz övladına qoymuşdu. Eynulla kişinin övladlarından birinin adı isə böyük Nizami Gəncəvinin “Sirlər xəzinəsi” poemasındakı “Ənuşiravan və bayquşların söhbəti” adlı mənzum hekayənin qəhrəmanı Ənuşiravan şahdır. Aftandil adı Azərbaycanda epizodik xarakter daşısa da, qarmon sənətində Kor Əhəd, Teyyub Dəmirov, Məmmədəğa Ağayev, Abbas Abbasovdan sonra yeni bir məktəb yaratmaqla mədəni inqilab etdir və öz adını ən populyar ad kimi məşhurlaşdırdı.

Aftandil İsrailovun qarmon ifaçılığı sənətinə gəlməsinin çox maraqlı tarixi vardır. O, yeniyetmə yaşlarında eşitdiyi bir qarmonun səsinə vurulmuş və qarmon ifaçılığına maraq və meyil göstərmişdir. Aftandil İsrailovun özünün dediyi kimi, qonşusu Mirzəəğa kişi evinin damına çıxaraq qarmonda

melodiyalar, muğam parçaları ifa edirmiş. Hamının xoşuna gələn bu ifa tərzı Aftandilin ürəyincə olurmuş. O bu istəyini atasına deyəndə Eynulla kişı oğlunun musiqi ifaçılığına maraq göstərməsini sevinə-sevinə qarşılamışdır. Yeri gəlmişkən demək lazımdır ki, bir valideyn olaraq Eynulla İsrafilov oğlunun maraq göstərdiyi musiqi ifaçılıq sənətinin vurğunu olduğı üçün onun arzusuna uyğun hərəkət edərək təcili olaraq qarmon almışdı.

Ailədə 7 uşağının hər birinə qayğı ilə yanaşan Eynulla İsrafilov öz qayğısını Aftandildən də əsirgəməmişdi. Bu ailədə yeddi uşaq böyüyüb, boy atıb. Eynulla İsrafilov təkcə məhəllədə, qonşular arasında deyil, eləcə də iş yoldaşları, dostlar, qohumlar və onu tanıyanlar arasında böyük nüfuza malik idi. O, daxilən saf, mərhəmətli, xeyirxah, çörək verən, insafli, mürüvvətli və haqqı tanıyan bir kişı olduğı üçün çoxlarının hörmət bəslədiyi və sevimlisi olan bir insana çevrilmişdi. Eynulla ictimai-iaşə sahəsində çalışırdı (35, səh, 158).

İctimai-iaşənin ayrı-ayrı sahələrində çalışan və həmişə dürüstlüyü, çalışqanlığı, məsuliyyəti ilə hörmət qazanan Eynulla İsrafilov Xaçmaz şəhərində də işləmişdir. Maraqli cəhət odur ki, Eynulla İsrafilov həmin dövrdə Xaçmazda yaşayan Qulam Hüseyn kişı ilə möhkəm dost olmuşdur. Sən demə Qulam Hüseyn kişı Azərbaycan qarmon sənətinin görkəmli ifaçılarından biri olan Zakir Mirzəyevin atası imiş. Qarmon ifaçılığı sənətinin görkəmli tədqiqatçısı,

sənətsüənəslıq üzrə fəlsəfə doktoru Əhsən Rəhmanlı yazır ki, Eynulla kışinin alicənab, dəyanətli və mərə insan olması barədə mahir qarmon ifaçımız, Əməkdar artist, fəlsəfə doktoru Zakir Mirzənin dilindən tez-tez eşitmişəm. Zakir Xaçmaz şəhərində boy atıb böyüdüyü üçün bunun şahidi olub. Həmin dövrdə Eynulla İsrəfilov bir müddət Xaçmaz dəmir yolu vağzalının yeməxanasının müdiri vəzifəsində çalışıb. Zakirin atası Qulam Hüseynin Eynulla ilə dostluğu varmı. Zakir həmişə deyib ki, Eynulla kışinin Xaçmazda böyük nüfuzu var idi (35, səh. 158).

Eynulla İsrəfilovun Azərbaycan musiqisinə, muğam ifaçılığı sənətinə dərin ehtiramı, məhəbbəti olduğunu sübut edən faktlar çoxdur. Onlardan biri də Eynulla İsrəfilovun Azərbaycan muğam sənətinin korifeyi Cabbar Qaryağdıoğlu ilə dostluğunu özündə təcəssüm etdirən faktlardır. Eynulla İsrəfilov Cabbar Qaryağdıoğlunun vurğunu imiş. Məlum olduğu üzrə, Cabbar Qaryağdıoğlu Azərbaycanın bütün bölgələrinə, toy şənləklərinə dəvət olunmuşdur. Onun Qarabağda, Şirvanda, Naxçıvanda, Bakıda apardığı məclislər haqqında çox yazılır. Vaxtilə Təbrizdə, Ərdəbildə, Marağada, Urmiyada, İsfahanda, Miyanada apardığı toylar barədə tədqiqatçılar az da olsa, məlumatlar veriblər. Lakin Cabbar Qaryağdıoğlu daha çox Bakı kəndlərinin maraq dairəsində olub. Onun Bakıda apardığı bütün toylarda Eynulla İsrəfilov iştirak etmiş, vurğunu aldığı müğənninin ifalarından zövq olduğu üçün onun hər ifasına pul

xərcləmişdir. Cabbar Qaryağdıoğlunu dəfələrlə öz evinə dəvət edən Eynulla İsrailov onun şərafinə dəfələrlə ziyafət vermişdir. Həmin ziyafətə o öz dostlarını və yaxın qohumlarını da dəvət edərmiş. Burada ehtimal eləmək yerinə düşərdi ki, Eynulla İsrailovun Azərbaycan musiqisinə, xüsusilə Azərbaycan muğamlarına dərin məhəbbətini görən Cabbar Qaryağdıoğlu öz dostuna piano bağışlamışdır. Fransada istehsal olunan, dəyərli hesab olunan bu piano öz mənzilinin yaraşığı olması ilə yanaşı, öz ailəsinə bir musiqi ərməğanı da gətirmişdi. Bu musiqi ərməğanı ailə üzvlərinin gələcəkdə görkəmli ifaçı olmasına rəvac verən, şərait yaradan və səbəb olan bir musiqi ərməğanı idi. Maralqı cəhət odur ki, gələcəyin görkəmli ifaçısı olacaq kiçik Aftandil bu pianoya maraq göstərmiş. Onda bir sıra melodiylar öyrənib ifa etməyə başlamışdı. Bu xüsusda Ə. Rəhmanlı yazır:

- Eynulla İsrailov Şərqi böyük xanəndəsi Cabbar Qaryağdıoğlu (1861-1944) ilə möhkəm dost olub. Ustad xanəndə Eynullaya Fransada istehsal olunmuş piano bağışlayıb.

Gələcəyin böyük sənət adamı musiqiyə gəlişini bu alətlə başlamışdır. Özünün dediği kimi, “Uşaqliq illərində əksər tay-tuşlarım kimi mən də futbol oynamaqdan doymazdım. Məhəllə yoldaşlarımla futbol oynayıb, yorulub evə gələndə fortepiano arxasına keçib çalar və dincələrdim. Radiodan da tez-tez qarmon ifaçılarının çaldıqlarını dinləyirdim. Piano

ilə neçə vaxt idi məşğul olurdum və yaxşı da çala bilirdim ki, qarmon çalmaq həvəsinə düşdüm. Qonşumuzda Mirzəəğa kişi var idi. Yarımtonsuz qarmonunu tez-tez çalardı. Yaz-yay aylarında qarmonunu götürüb damın üstünə çıxar, orada əyləşib çalaraq dincələrdi. Mən onun çalmağını görüb dinləmişdim. Elə onun əlində qarmon görərək, ifasını eşidərək, radiodan tanınan qarmonçuların ifasını dinləyərək qarmon çalmağa meyil etmişdim (35, səh. 158).

Aftandilin qarmona bu meyli onun fitri istedadı ilə bağlı olmuşdur. Məlum olduğu kimi, fizioloqlar, psixoloqlar, sosioloqlar, pedaqoqlar qabiliyyəti fəaliyyətin müvəffəqiyyətli icrası hesab edirlər. Onun üçün zəruri olan bilik, bacarığa yiyələnmə məqamında müvəffəqiyyət əldə edilir

Qabiliyyətlər şəxsiyyətin fərdi-psixoloji xüsusiyyətləri olmaqla fəaliyyət və ünsiyyətdə müvəffəqiyyətin qazanılması, onların asanlıqla mənimsənilməsidir. Qabiliyyət bilik, vərdiş və bacarıqları əvəz edə bilməz, lakin onların praktikada səmərəli tətbiqi, funksiyası onların tez həyata keçirilməsini şərtləndirir. Ünsiyyət və fəaliyyətin müvəffəqiyyəti yalnız qabiliyyətlər sistemi ilə reallaşa bilməz.

İnsanın hansısa fəaliyyət sahəsində qabiliyyəti olduğunu nəyə əsasən söyləmək olar? Bunun iki mühüm göstəricisi vardır: fəaliyyətin sürətlə icrası və işin keyfiyyəti. O insanları qabiliyyətli hesab edirlər ki, onlar, ilk növbədə, hansısa işi tez və

müvəffəqiyyətlə mənimsəyir, başqaları ilə müqayisədə bilik, bacarıq və verdiş qazanırlar. İkincisi, həmin sahədə nailiyyət əldə edir, işi orta səviyyədən yuxarı keyfiyyətlə icra edirlər (15, səh. 226).

Belə adamların qabiliyyətləri təbii qabiliyyətlər hesab edilir. Və təbii qabiliyyətlər irsi əlamətlər kimi dəyərləndirilir. Onun əsasını bioloji, anadangəlmə imkanlar və onların əsasında formalaşan həyati təcrübə, öyrənmə mexanizmini şərtləndirən şərti reflektor, əlaqələr təşkil edir (15, səh. 228).

Aftandil İsrailovun qabiliyyəti təbii qabiliyyət olduğu üçün ciddi fəaliyyəti onu talantlılıq səviyyəsinə yüksəltdi.

Qabiliyyətlər formalaşaraq talantlılıq səviyyəsi yaradır. Aftandilin fitri qabiliyyəti lap kiçik yaşdan özünü göstərməsə də, yeniyetməlik dövründən etibarən, əgər belə demək mümkünsə, kosmik sürətlə özünü göstərməyə başlamışdır. Bu məsələnin elmi əsasları da vardır. Psixoloqlar elə hesab edirlər ki, qabiliyyətin ən yüksək mərhələsi talant adlanır. Talant insana hər hansı mürəkkəb əmək fəaliyyətini müstəqil, müvəffəqiyyətlə və orijinal surətdə icra etməyə imkan verən qabiliyyətlər kompleksidir.

Talant da qabiliyyətlər kimi, yalnız yaradıcılıqda böyük müvəffəqiyyət və yüksək ustalıq əldə etmək üçün imkandır. Yaradıcılıq nailiyyətləri isə son nəticədə insanların varlığının ictimai-tarixi şəraitindən asılıdır. Əgər cəmiyyət talantlı (istedadlı) adamlara ehtiyac hiss edirsə və onların inkişafı üçün şərait

yararmışsa, o zaman belə adamların meydana çıxması da mümkün olur (56, səh. 470).

Aftandil İsrailova ailədə yaradılan şərait onun fitri talantının aşkara çıxmasına səbəb olmuşdur. Heç bir musiqi təhsili almayan, heç bir qarmon ifaçısının dərsinə getməyən Aftandil İsrailov ailə mühitində ona göstərilən qayğı nəticəsində xüsusi qabiliyyətlərə malik olmasını hiss etmişdir. Atasının aldığı qarmonda yuxarıda göstərdiyimiz təbii qabiliyyətləri üzə çıxmış və həmin qarmonda melodiylar öyrənməyə başlamışdır. Aftandil özü həmin anı belə xatırlayır: “Atamın dostlarından biri də qarmonçalan Ağahüseyn idi. O, atama bildirmişdi ki, bir nəfərdə əla bir qarmon var, satır, məsləhət görürəm ki, onu sənin oğlu üçün ala. Atam Ağahüseyn əmi ilə gedib həmin qarmonu mənə alıb gətirdi. Bu, 1958-ci ilə təsadüf edir. Həmin qarmon mənim gələcək sənət fəaliyyətimi həll etdi və uğurlarıma təməlini qoydu. Mən indi də Ağahüseyn kişini hörmətlə xatırlayıram, ona Allahdan rəhmət diləyirəm. O, əslən Maştağalı idi. Şəhərdə yaşayırdı. O, dövrünün yaxşı qarmon ifaçılarından biri sayılırdı.

Şəhərin Sovetski adlanan məhəlləsində İsrail adlı bir kişi yaşayırdı. Arabir Rusiyanın Tula şəhərinə gedər və Azərbaycan musiqiçiləri üçün hazırlanmış qarmonları gətirərdi. Mənə satdıqları qarmonu isə xüsusi sifarişlə oranın ən yaxşı ustasına həvalə etmiş, məxsusi öz oğlu Yusif üçün düzəltmişdir. Bu, yaxşı qarmon çıxmışdı. Lakin oğlu musiqidən uzaqlaşdığı

üçün İsrafil həmin qarmonu satmalı olmuşdu” (35, səh. 158).

Aftandil sərbəst olaraq mahnılar, melodiylar öyrənməyə başlayır, özünə böyük həvəslə iş axtarır. Nəhayət, 60-cı illərdə, yəni Sovet hökumətinin vaxtında Pionerlər Evi adlanan, siyasi cəhətdən uşaqları məşğul etməyə toplayan müəssisədə işə başlayır. O, Pioner Evinin rəqs qrupunun ifalarını, repertuarlarını çalır, məşqləri müşayiət edirdi. Rəqs qruplarının ifa etmək məharəti ona tezliklə şöhrət gətirdi. Təxminən, 2 ildən sonra yenə Sovet hökuməti dövründə leytenant Şimid adına maşınqayırma zavodunun mahnı və rəqs ansamblında müşayiətçi-solist vəzifəsini ifa edir. Elə həmin illərdə ali məktəbə daxil olur. O vaxtlar çox məşhur olan Politexnik İnstitutunun tələbəsi kimi fəaliyyət göstərir. İnstitutda da xalq çalğı alətləri ansamblında aparıcı alətlərdən birinin ifaçısına çevrilir. Bu ərəfələrdə Aftandil İsrafilovu Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti Baba Salahovun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblına dəvət edirlər.

Tarzən, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, görkəmli ziyalı Baba Salahov (1923-1981) rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblına 1965-ci ildə Aftandili dəvət edir. Gənc qarmonçu 1978-ci ilə qədər həmin ansamblda çalışır. Bu ansambl Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri Komitəsinin nəzdində fəaliyyət göstərirdi. Aftandilə

qədər bu ansamblın qarmon ifaçıları Teyyub Teyyuboğlu və İsfəndiyar Çoşqun (1929-1991) olmuşdur. Aftandil az vaxt içərisində bu peşəkar ansamblı özünü təsdiq edir. Toy-büsatda onun ilk yoldaşlıq etdiyi adam klarnet çalan Vəli Qədimov (1940-2009) da həmin ansamblın fəal üzvlərindən biri idi. O da öz fəaliyyət ansambllarında yetişib gəlmiş və nəhayət, əsl ansambl ifaçısı kimi formalaşmışdı. Aftandil ilə Vəlinin çaldıqları istər ansambl tərkibində, istərsə də birlikdə çox yaxşı alınırdı. 1960-cı illərin sonları 1970-ci illərin əvvəllərində bu iki musiqiçi Baba Salahovun idarəsi ilə fəaliyyət göstərən xalq çalğı alətləri ansamblının aparıcı qüvvəsi və solistləri kimi musiqisevərlərin və musiqi xridarlarının nəzər-diqqətində idi (34, səh. 159). Aftandil isə öz ifaları, öz rəqsləri, öz qeyri-adi maneraları və lirik gəzişmələri ilə oynaq rəqslərə öz təxəyyülündən incəliklər qatmaqla onları qeyri-adi tərzdə xalqa təqdim etməklə fərqlənirdi.

Haşiyə. 1967-ci ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında Aftandil İsmayılovun ilk solo konserti oldu. Çətinliklə də olsa, konsertə bilet ala bildim. Bütün yerlər dolmuş, hətta ayaq üstə duranları saymaq mümkün deyildi. Açılış musiqi nömrəsini o elə bir tərzdə ifa elədi ki, bu musiqi nümunəsi içərisində lirik gəzişmə də, oynaq barmaqlar da, həzinlik də, becid improvizasiyalar da, necə deyərlər, bütün zalı məst edən giriş musiqi Aftandilin bu konsertindəki ifaçılığının uvertürasına çevrildi.

Uvertüradan sonra bir-bir musiqi nömrələri dinləyicilərə ana laylası qədər şirin gəldiyi üçün hamı xoşhal olmuşdu. Elə bil ki, ana öz balasına şirin layla çalırdı. Yaxşı yadımdadır: Konsertdə “Yeddi qırx (Sem sorok)” deyilən bir beynəlmiləl musiqi nömrəsini ifa etdi. Bu musiqi nömrəsini daha çox yəhudi ifaçılar ifa edirlər. Lakin “Sem sorok” sona çatandan sonra bütün zal ayağa qalxıb Aftandili hərarətlə alqışladı. Səhərisi gün əlyazmalar studiyalarında Aftandilin konsertinin kaseti növbə ilə satılırdı. Mən də o kasetdən birini aldım və kasetdəki bütün musiqi nömrələrini öyrənib ifa etdim. O zamanlar gənc tədqiqatçı olsam da, musiqi ifaçılığı ilə də məşğul olurdum. Uzun illərdən sonra elmlər doktoru, professor kimi Amerikaya elmi konfransa gedərkən ştat universitetlərinin birində təşkil olunan ziyafətdə mənə də söz verdilər və dedilər ki, anket məlumatlarınızda Siz xobbinizi musiqi kimi ifadə etmişsiniz. Doğrusu, fortepiano arxasına keçəndə ilk dəfə “Sarı gəlin” xalq mahnımızı ifa elədim. O qədər alqış elədilər ki, məni tər basdı. Təkid elədilər ki, başqa bir musiqi nömrəsi çalım. O zaman yadıma Aftandil İsrafiloviun ilk konsertində ifa etdiyi “Sem Sorok” yadıma düşdü. Mən “Sem sorok”u ifa edən kimi bütün ziyafət işçiləri rəqs etməyə başladılar. Hətta yorğunluğuma və məndən tərini sel-su kimi axmasına baxmayaraq, böyük məhəbbətlə rəqsi ifa etməyə davam elədilər. Çünki o “Sem sorok” da Aftandilin maneralarına məxsus olan şirinliklər,

ləzzətli nüanslar bütün millətlər üçün ümumi koloritə çevrilə bilən frazalar var idi. 35-40 dəqiqə rəqs edən insanlar məni sonradan atıb-tutdular. Azərbaycanlı professorun beynəlxalq musiqi nömrəsini bu səviyyədə ifa etməsinin səbəbini soruşanda mən dedim: “Əgər mənim ifamdakı “Sem sorok”u siz 35-40 dəqiqə rəqs edib doymadınsa, onda Azərbaycana gəlin, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Aftandil İsrailovun ifasında həmin musiqi nömrəsinə yəqin səhərə qədər oynayacaqsınız...

Yaxşı yadımdadır: Aftandil İsrailovun idarə etdiyi toylara dəvət olunmayan çoxlu adamlar da gəlirdilər. 1969-cu ildə böyük qardaşım Abutalıb Sadıqovun toyuna Aftandil İsrailovu Sabir Mirzəyevlə birgə dəvət etmişdik. Toya 300-350 civarında adam çağırmışdıq. Lakin toya gələn adamların sayını hesaba ala bilmədik. Çünki toyxana söküldü, dəmirləri tulladılar, hərə özünə bir oturacaq tapdı, minlərlə insanlar Aftandil İsrailovun çalğısına qulaq asa-asa istirahət etməyə başladılar. Aftandilin hər çalğısına bağışlanan pulların içərisində onun özü görünməz olurdu. Bu isə xalqın Aftandil sənətinə olan hədsiz hörmətin ifadəsi idi.

Aftandil İsrailovun Vəli Qədimovla cütlüyü barədə çox yazılıb. Bəzi ədəbiyyatlarda Aftandilin məşhurlaşmasında Vəlinin roluna üstünlük veriblər. Mən isə belə düşünürəm. Əksinə, Vəlinin bir nəfəsli alətlər ifaçısı kimi məşhurlaşmasında Aftandilin böyük rolu olmuşdur. Çünki bu cütlüyün ətrafına

toplanan musiqiçi heyətlərin seçilməsindən tutmuş repertuarların hazırlanmasına kimi işlərin hamısının səbəbkarı Aftandil İsrafilov olmuşdur. Məhz Aftandil İsrafilovun novatorluğu sayəsində qarmon, klarnet, nağara üçlüyünün həcmi genişləndirilərək böyük bir ansamblı, hətta böyük bir orkestrı xatırlatmışdır. Çünki Aftandil İsrafilov qarmon, klarnet, nağara üçlüyünə qoşa nağara, zərb, gitara, skripka, balaban, ionika, hətta fortepiano daxil etmişdir. Bütün bunlar onu göstərir ki, Aftandil İsrafilova qədər qarmon ifaçılığı sənəti primitiv xarakter daşıymışdır. Yalnız Aftandilin sayəsində qarmon sənəti ifaçılıq zirvəsinə yüksəlmişdir.

Haşiyə. 70-ci illərin əvvəlləri idi. Mən Şimali Qafqazda dincəldirdim. Bir neçə gün Yesintükidə, sonra Kislovodskdə, daha sonra Jeleznovodskdə dincəlməli oldum. Sən demə Aftandil də dəstəsi ilə avqust ayı olduğu üçün ora dincəlməyə gəlmişdi. Dincələnlərin təkidi ilə Yesintüki şəhərində, ən böyük yay klubunda Aftandil İsrafilovun elə möhtəşəm konserti oldu ki, o konserti mən hələ də unuda bilmirəm. Çünki həmin konsertə Aftandil İsrafilov Azərbaycan xalq rəqsləri, muğamlar, bəstəkar nəğmələri, özünün bəstələdiyi nəşğmələrlə yanaşı, Rusiya, Ukrayna, Moldoviya, Özbəkistan, Qazaxıstan, Türkmənistan, Türkiyə, Gürcüstan, Şimali Qafqaz xalqlarının musiqiləri ilə yanaşı, Avropa musiqi nümunələrini ardıcıl olaraq elə səliqə-səhmanla ifa edirdi ki, heç kəs konsertin sona yetməsinə istəmirdi.

Aftandil İsrailovun həm sənətini, həm özünü bütün dünya xalqları sevir. Bu xüsusda tədqiqatçı, sənətşünalığ üzrə fəlsəfə doktoru Əhsən Rəhmali yazır:

- 1996-cı ildə A.İsrailov ABŞ-ın Nyu-York şəhərinə əslən Bakılı olan yəhudinin möhtəşəm toy şənliyinə dəvət olunmuşdu. Onunla ora klarnet çalan Qulammirzə Mirzəyev, qoşanağara ifaçısı, Xalq artisti Sadıq Zərbəliyev, müğənni Zöhrə Abdullayeva da getmişdilər. Sintezator ifaçısı Bakıdan Amerikaya köçmüş yəhudi musiqiçi idi. İki axşam keçirilən toy mərasimində birinci axşam amerikalılar, ikinci axşam isə Orta Asiya Respublikalarından, Moskvadan, Sankt-Peterburqdan, Bakıdan və Qubadan dəvət olunan qonaqlar üçün ziyafət verilmiş, Azərbaycan musiqisi səsləndirilmişdir. Toy mərasimindən sonra Aftandilgilin istirahəti təşkil olunmuş, onları 15 gün qonaq saxlayaraq Amerikanın əksər şəhərləri ilə tanış etmiş, gəzdirmişdilər (35, səh. 169).

Aftandili bütün dünya xalqları belə qarşılayırlar. Hələ 70-ci illərin əvvəllərində Türkiyə Respublikasında keçmiş SSRİ Xalq artisti Zeynəb Xanlarova ilə birlikdə qostrol səfərində olanda Zeynəbi qarmon, klarnet, nağara üçlüyü müşayiət etmişdir. Lakin Aftandilin mahnılarının müşayiətinə verdiyi bəzəklər, hətta “Dünyaya gəldik bir kərə” mahnısında bədahətən ifa etdiyi solo improvizasiya mahnının hətta türk variantının da üstələnməsinə səbəb olmuşdur. Bütün türkdilli xalqlarla yanaşı,

farsdilli xalqlar da Aftandilin yaradıcılığını dərin məhəbbətlə sevirlər. Bu xüsusda sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru Ə.Rəhmanlı yazır:

- A.İsrafilov bir qrup incəsənət ustalarımızla birlikdə İran İslam Respublikasına da dəvət olunmuşdu. Tehranın məşhur Meydani Azadi (Azadlıq meydanı) məkanındakı möhtəşəm konsert salonunda Azərbaycan musiqisi böyük uğurlar qazanmışdı. 2008-ci il avqust ayının 15-də keçirilən konsertdə Aftandilin soloları böyük rəğbətlə qarşılanmışdı. Konsertin sonunda İran Parlamentinin sədr müvini səhnəyə çıxmış, sənət ustalarımıza təşəkkürünü bildirmiş, fəxri fərmanlar təqdim etmiş və Aftandilin sənətini xüsusi vurğulamışdı. O, mahir qarmon ifaçımıza diplom təqdim etmişdi. Orada qızıl suyu ilə yazılmışdı: “İran İslam Respublikasının ustadı adına” (35, səh. 169). Bundan başqa, İran rəhbərliyi tərəfindən Aftandil İsrafilov “Şiri Xurşid” medalı ilə təltif edilmişdi. Bu, İran İslam Respublikasının ən yüksək mükafatı hesab olunur.

Aftandil İsrafilovu Dağıstan Muxtar Respublikası da bir çox mükafatlarla dəyərləndirmişdir. Onun Dağıstanda verdiyi konsertlərin hamısı anşlakt olmuşdur. Ona görə Dağıstan Muxtar Respublikasının rəhbərliyi Aftandil İsrafilovu respublikanın ən ali mükafatı olan və incəsənət xadimlərinə verilən ən ali adla - Dağıstan Muxtar Respublikasının Xalq artisti adı ilə təltif etmişdir.

Aftandilə verilən təltiflər, dövlət mükafatları, müxtəlif fəxri adlar haqqında danışmaqla qurtarmaz. Onları sadalamaq üçün və həmin sənədləri bir yazıya köçürmək imkanımız da yoxdur. Ona görə bu yazıda onun başqa bir talantlılıq səviyyəsini, məharətli cəhətlərini də sadalamaq istərdik. Əslində, Aftandilə təkcə qarmon ifaçısı demək onun yaradıcılığını məhdudlaşdırmaq deməkdir. Çünki o həm də bəstəçidir. “Nazilə”, “Aynurə”, “Zenfira”, “Xəzəri”, “Xoşbəxti”, “Natiqi”, “Kəmalə”, “Simrani”, “Dağlar oğlu”, “Basqalı”, “Cəmilə”, “Azərbaycan təranələri”, “Qarabağ rəqsi”, “Nargilə”, “Şahbuzlu” “Ağır rəqs”, “Yeni rəqs”, “Cümşüdi rəqsi”, “Cəlali rəqsi”, “Naxçıvan rəqsi”, “Yallı rəqsi”, “Qafqazı rəqsi” kimi musiqi nümunələrinin bir qisminin bəstəçisi Aftandil İsmayılov hesab olunursa, bir qisminin də işləyəni hesab olunur. Bu rəqlər içərisində “Basqalı” haqqında xüsusi danışmaq istərdik. Bu rəqs strukturuna görə bir neçə lad üzərində qurulub. Lad dəyişmələrində edilən keçidlər ifaçının ustalığından yaranan həm bəzəklər, həm şirinliklər, həm də ürəyə yatan avazlar hesab oluna bilər. Rəqsin daxilindəki improvizasiyalar o qədər dərinliklə işənilmişdir ki, orada bir kənarlaşma not nümunəsini eşitmək mümkün deyil. Bu, Aftandilin yüksək zəhmət hesabına yaratdığı əsərdir. Mən cəsarətlə deyə bilərəm ki, bu rəqsi Aftandil səviyyəsində ikinci bir ifaçı təqdim edə bilməz. Doğrudur, bu rəqsə müraciət edənlər çoxdur. Lakin heç birində Aftandil

məharətinin cizgilərini görmək mümkün deyil. Onların çalğısında Basqalının orijinalını yox, onun zəif kapirofkalarını eşitmək olur. Çünki Aftandil sənətini olduğu kimi təkrar etmək hələ ki, heç bir musiqiçiyə qismət olmayıb. Onun musiqi məharətini, təxəyyül gücünü, estetik yanaşmalarını duymaq üçün ona heç bir müşayiətçi lazım deyil. Fikrimizi sübut etmək üçün onun “Ad günü” filmində ifa etdiyi “Nazilə” adlı rəqsinə müraciət etmək lazım gəlir. Ssenariyə görə, əsərin baş qəhrəmanı oğluna ad günü edərkən ora-bura çox qaçır, yorulur, aç qarına sipirtli içkilər çox qəbul edir və məclisin şirin yerində yatmalı olur. Səhər ayılıanda qonaqların getdiyini görüb təəssüflənir. Bu isə hələ şənclənməmiş, istəkli qarmonunu dilə gətirməmişdi. Bu zaman yolla gedən Mustafa müəllim onun gözünə dəyir və onu evinə dəvət dir. Beləliklə, baş qəhrəmanla Mustafa müəllimin ad günü mərasimi səhər çağı baş verir. Onlar yeyib-içdikdən sonra baş qəhrəman öz qarmonunu gətirib bir muğam ifa edir, üstündən isə rəqs ifa edir. Bu fonoqramların orijinal ifaçısı Aftandil İsmayılov idi. Onun o kiçik məclis üçün çaldığı melodiya, adicə stulda zərb aləti əvəzinə ifa olunan ritmlər, özü də primitiv ritmlər Aftandil ifaçılığının şirinliyinə, dəqiqliyinə, səlisliyinə, ifa gözəlliyinə, barmaqlarından qopan həzinliyinə, yeri gələndə oynaq, yeri gələndə ritmik ifa tərzlərinin bənzərsizliyinə nəinki xələl gətirmir, hətta yaraşlıq verir. Bax əsl ustad sənətkar belə olmalıdır - Aftandil

İsrafilov kimi. Böyük fəxarətlə demək lazımdır ki, Azərbaycan qarmon ifaçılığы sənəti üzrə zəngin repertuarına, ifaçılıq manevrlərinin zənginliyinə, repertuar bütövlüyünə, ifa tərzinin qeyri-adiliyinə, bütün dünya xalqlarının aparıcı mahnı və melodiylarına müraciət etməsi kimi keyfiyyətlərinə görə hələ heç bir ifaçı Aftandil İsrafilov qədər yüksələ bilməyib.

Onun repertuarında elə musiqi nümunələri var ki, əsrlər boyu həmin musiqi nümunələri nəinki qarmon sənətinin, nəinki lirik melodiyların, hətta musiqi mədəniyyətinin bir çox çalarlarının inkişafında böyük rol oynayacaqdır. Bu sözləri onun ifasında qrammofon valına yazılan “Laçın” xalq mahnısı və “Qazaxı” oyun havası haqqında da demək olar. Bu xüsusda daha ətraflı sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Əhsən Rəhmanlı belə yazır:

- 1972-ci ilin fevral ayında Rusiyanın Leninqrاد (indiki Sankt-Peterburq) şəhərində “Bakı” restoranının açılışı olmuşdu. Mərasimin təşkilatçısı Azərbaycan hökuməti idi. Bu tədbirdən əlavə, şəhərin mötəbər mədəniyyət müəssisələrində Azərbaycan incəsənət ustalarının konserti təşkil olunmuşdu. Ora estrada orkestri, tarzən Həbib Bayramov (1926-1994), müğənnilərdən Tükəzban İsmayılova, Anadolu Qəniyev (1931-1985), Oqtay Ağayev (1934-2006), xalq çalğı alətlərimizin bir neçə ifaçısı, qarmonçalan Aftandil İsrafilov, klarnetçi Əsrəf Əsrəfzadə (1940-1973), nağaraçalan Rafiq Budaqov və balabançı-

dəmkeş Sabir Məmmədov göndərilmişdi. Konsertlər bir-birindən maraqlı olmuş, Azərbaycan musiqiçiləri alqışlar qazanmışdı. Keçmiş SSRİ-nin məşhur “Melodiya” firmasının əməkdaşları konsertdə tamaşaçı olmuş, ifaçılarımızın sənətini bəyənmiş və onları studiyaya yazılışa dəvət etmişdilər. O zaman qrammofon valının bir üzünə Əşrəf Əşrəfzadənin ifasında “Vağzal”, “Qoçəli”, “Həyatı”, “Fikrəti” rəqs melodiyaları, digər üzünə isə Aftandil İsrəfilovun “Laçın” xalq mahnısı və “Qazaxı” oyun havası yazılmışdı. Bütün bu ifalarda musiqiçilərimizi nağarada Rafiq Budaqov məharətlə müşayiət edib. Qrammofon valları keçmiş SSRİ məkanının hər yerinə yayılmışdı. Deməliyə ki, bu vallar həm Ə.Əşrəfzadəyə, həm də Aftandil İsrəfilova uğur gətirərək sənətkarlarımızı şöhrətləndirmişdi. Aftandil Əşrəfin ifalarını yüksək səviyyədə müşayiət etməklə bərabər, “Laçın” xalq mahnısı və “Qazaxı” oyun havasını böyük peşəkarlıqla, geniş imkanlarla çalmış, öz üslubunu açıq-aydın nəzərə çarpdirmış, xırdalıqları və bəzəkləri yerli-yerində işlədərək Azərbaycan qarmonunun dəyərini və səviyyəsini ucalara qaldırmışdır (35, səh. 162).

Həmin qrammofon valını bu gün də dinləyəndə “Laçın” şəxsən mənə dünyanın ən gözəlliklər aləminə aparır. Mənə estetik zövqün ən ali hissləri ilə zənginləşdirir. Bir sözlə, elə yaxşı mənada uydurur ki, mən o həzzi ömrümün bəzəyi hesab edirəm. Üstündən “Qazaxı”ya qulaq asanda nə qədər oynamaq

istəyirsənsə, bacarmırsan. Çünki Aftandilin “Qazaxı”ya vurduğu bəzəklər öz estetik gözəlliyi və bədii ricəti ilə adamı o qədər valeh edir ki, ətrafdakılardan tədric olunmaq şərti ilə onu dinləməyə qapanırsan. Elə bil ki, bu gözəl melodiyanın ifasının bitməsini istəmirsən.

Aftandil bizim ailənin də sevimli övladı, sevimli sənətkarı olmuşdur. Qardaşım Abutalıbın övladlarının, bizim ailənin bütün övladlarının tpoylarını Aftandil İsrailov çalmışdır. Hətta mən 70-ci illərin sonlarında qarmon haqqında ilk dərslik yazarkən məsləhətçi kimi Zakir Mirzəyevi, Abutalıb Sadıqovu, Hüseyn Həsənovu, Teyyub Teyyuboglunu dəvət etdimsə də, ən çox Aftandil İsrailovla çalışdım.

Aftandil İsrailov bu kitabın yazılmasında öz məsləhətlərini verdi, xüsusilə muğam ifaçılığı üçün qeyri-adi tövsiyələri ilə çıxış etdi. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, Aftandil İsrailovun muğam ifaçılığından az yazılır. Mən bununla da razılaşmıram. Çünki Aftandil İsrailov bütün dəstgahları öz yerində ifa edir . Onun bütün muğam dəsti bir muğam məktəbi hesab olunur. Hətta “Bəstənikar” şöbəsi (“Çahargah” muğamının şöbəsidir) öz özəlliyi ilə fərqlənir. Yeri gəlmişkən demək olar ki, “Bəstənikar” muğam şöbəsi olaraq az təqdim olunur. Muğənnilərdən Sabir Mirzəyev istisna olmaqla “Bəstənikar”ı modern şəkildə ifa edə bilməyirlər. Qarmon ifaçıları içərisində “Bəstənikar”a müraciət edən Aftandil İsrailovu da bu muğamın bənzərsiz ifaçısı hesab

etmək olar. Yeri gəlmişkən “Bəstənikar”ın etimoloji mənası haqqında da bir neçə söz demək olar.

Bu sözün etimoloji mənası tamamilə üzdədir. Yəni “bəstə” sözü klassik ədəbiyyatda “bəstəboy”, “boyu bəstə” kimi, gözəlləri vəsf edən təşbehlər kimi işlədilir. “Nigar” sözü də “ayüzlü nigar”, “aybaxıslı nigar” kimi təşbeh ediləndə son dərəcə gözəl xanım nəzərdə tutulur. “Bəstənikar” isə son dərəcə gözəl olan, boyu isə qısa olmağına baxmayaraq, bu qısalığın, kiçikliyin ona yaraşdığı, bu boyun aşiqi qane etdiyi diqqətə çəkilir. Muğamın bu şöbəsinin “Maye çahargah”la “Hisar” (Hasar) arasında bərqərar olması onu o qədər gözəl, ləzzətli, qulağayatımlı, ürəkaçan etmişdir ki, sanki “Bəstənikar” bu muğamın zövqoxşayan, son dərəcə gözəl, yaraşqlı olan bəzəkli bir gəlinidir.

Əslində, “Çahargah”ı mübarizə ruhu aşılayan, qələbə əzmi formalaşdıran, mübarizlik eşqi yaradan bir muğam kimi təqdim edirlər. Belə olan təqdirdə minbir əziyyətlə qələbə çalan bir sərkərdənin azad etdiyi minlərlə insan içində bəstəboy nigar bənzərsiz bir gəlin kimi rəmzi məna kəsb edir. “Maye çahargah”da bir guşə var. Bu guşə “Zəngi-şötör” adlanır.

Aftandil İsrailov yeri gələndə “Zəngi-şötör”ə da yer ayırır. Özü də bu şöbəni çox lirik ruhda çala-çala ona dinamika verir.

Mənbələrdə “Zəngi-şötör” kimi təqdim olunan bu şöbəni biz, təsadüfən, “Zəngi-şütür” kimi

göstərmirik. Burada “dəvə zəngi” mənasını verən bu sözün “şötör” tərəfi dəvə deməkdir. Bu söz isə istər əski əlifba ilə, istərsə də fars əlifbası ilə yazılan Azərbaycan mənbələrində “şütür” (dəvə) kimi yazıldığı üçün biz “şötör” sözünün “şütür” kimi verilməsini daha məqsədəuyğun hesab edirik.

Bir sıra mənbələrdə “Çahargah”ın müəyyən süjetə malik olması barədə fikir yürədülür. Bizim fikrimizcə, bu süjet xəttinin aşağıdakı mərhələlər üzrə inkişaf etməsini müvafiq ardıcılıqla şərh etmək daha yaxşı və inandırıcı olar. “Maye çahargah”dakı “Zəngi-şütür” birinci mərhələnin ilk inkişaf dinamikasını təşkil edir. Yəni qələbə əzmi ilə döyüşə atılan ağıllı və tədbirli bir sərkərdə ilkin olaraq süvari və piyada qoşun növündən əvvəl dəvələrdən istifadə edir. Döyüşə hazırlaşdırılmış, xüsusi döyüş qiyafəsində olan dəvələr əvvəlcə ahəstə hərəkət edərək düşməni vahiməyə salır. Bu vahimədən özünə gəlməyən düşmən üzərinə gedən dəvələr yerişlərini tədricən gücləndirir və nəhayət, onların üzərinə qaçmağa başlayırlar. Instrumental ifadə, xüsusilə qarmon ifaçılığı sənətində özünü əks etdirən melodik avazlanmada bunu sezən tamaşaçı ifaçı təxəyyülünün məhsulundan razı qalmalıdır. Ona görə də guşənin bu məziyyətini tamaşaçıya çatdırmaq üçün həmin dramatik yozumu ifaçı qarmonçalan əvvəldən işləyib hazırlamalıdır. Çünki kiçik bir texniki qüsurlar, xaric improvizə üslubu dinləyicini məyus edə bilər (43, səh. 75-76). Hər dəfə A.İsrafilov “Çahargah”a

müraciət edəndə onun “Zəngi-şütür”ə olan qeyri-adi yanaşmasını hiss edirəm. O, “Çahargah”a çox həssaslıqla yanaşan sənətkardır. Ona görə Aftandil İsrailov “Bəstənikar”ın bütün məziyyətlərini yerli-yerində çaldığı üçün onu dinləyiciyə sevdirə bilmişdir.

Yeri gəlmişkən, bir məsələni də qeyd etmək istərdim. Mən “Naxçıvan” Univesitetinin rektoru olarkən (1991-2001) Aftandilin qızı Nigar İsrailova böyük müvəffəqiyyətlə qəbul imtahanı verərək bizim universitetə qəbul olmuşdur. Oxuduğu illərdə çalışqan, intizamlı, ictimaiyyətçi tələbə kimi özünü göstərmişdir. Oxuduğu illər boyu hər dəfə Aftandil İsrailovun qızı Nigarın təhsili ilə maraqlanması onun numunəvi valideyn olmasını da göstərir. Aftandil İsrailov bir nümunəvi valideyn olduğu kimi, dost kimi də əqidəli şəxsdir. Mənim, yəni bu sətirlərin müəllifinin 70 illik yubileyində qarmonu yarım saat əlindən yerə qoymayan Aftandil öz çalğısı ilə rəqs edənləri şuxa gətirmiş, demək olar ki, bütün məclisi ayağa qaldıraraq onları yarım saatlıq ürəkdən ifa etdiyi gözəl rəqslər ilə məftun etmişdir.

Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Kamil Vəzirov

Kamil Səfərli oğlu Vəzirovun qarmona marağı, meyli, istəyi doğma ocağından gəlir. Onun atası Səfərli Vəzirov öz dövrünün həm dəyərli ziyalısı, həm də sayılıb-seçilən qarmonçalanı olmuşdur.

Səfərəli Vəzirovun musiqiyə qəlbən bağlılığı onun övladlarında da təzahür etmişdir. Onun övladlarının hamısı musiqiyə bağlı ömür yaşamışlar. Ədalət Vəzirov kamança alətinin mahir ifaçısı, Babək Vəzirov nəfəsli alətlərin ən yaxşı ifaçılarından biri, Kamil Vəzirov isə həm məşhur qarmonçalan kimi, həm də bədii rəhbər kimi özünə əbədiyaşar şöhrət qazandırmışdır. Kamil Vəzirov dırnaqdan təpəyə qədər musiqi çələnginə bürünmüş çox istedadlı bir ifaçıdır. Onun tarda ifa etdiyi özünəməxsus üslub heç kəsə bənzəmir. Kamilin fortepianoda ifa etdiyi melodiyların şirinliyindən doymaq olmur. Onun genindən nəşət edən qarmon ifaçılığı da bənzərsizdir. Kamil Vəzirov istər solo ifa edəndə, istərsə müğənniləri müşayiət edəndə onun qucağında qalmayan qarmonu ifa etdiyi melodiyların ahənginə uyğun olan bir tərzdə oynayır. Bu da təsadüfi deyil.

Səcərəsindən süzülərək saflaşıb gələn istedad kiçik yaşlarından üzə çıxdığı üçün musiqi ilə məşğul olmuş, qarmon çalmağa başlamışdır. Atasının ustalılıqla şirin-şirin çaldığı qarmon səsi balaca Kamili ovsunlamışdı. Bu səs onu hər yerdə müşayiət edir və gələcəkdə Kamili öz ardınca aparacaqdı.

Səfərəli Vəzirov qarmon ifaçılığında öz izini qoyan, sözünü deyən əsl sənətkarlarımızdan olmuşdur (35, səh. 157).

Kamil Vəzirov 1949-cu il sentyabr ayının 2-də Bakı şəhərində anadan olmuşdur. Qarmon ifaçılığı sənətinin layiqli nümayəndəsi Əhsən Rəhmanlı

“Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi” adlı kitabında Kamil Səfərli oğlu Kərimovun tərcümeyi-halını daha müfəssəl şərh etmiş və onun bioqrafik xarakteristikasını lakonik bir şəkildə şərh etmişdir. Biz də Əhsən Rəhmanlının tədqiqatlarına istinad edərək Kamilin bioqrafiyasından bir sıra informasiyaları vermək istərdik.

Səfərli müəllim ev məşqlərində xüsusilə muğamları çox çaldırardı. Az sonra ikinci oğlu Ədalətin kamançasının səsinə vurğunluqla dinləyən ata hər ikisinin tar-kamanla birlikdə klassik ifa üslubu ilə çalmalarını tələb edərdi.

Kamil atasından qarmonun muğam ifaçılığının sirlərini əxz edirdi. Ata bütün övladlarını ali təhsilli görmək istəyirdi. Elə Kamilin də arzusu var idi. Kamil texnikum təhsili ilə kifayətlənmək istəmirdi. O, 1972-1977-ci illərdə M.A.Əliyev adına Azərbaycan Dövlət İncəsənət İnstitutunda təhsil aldı, oranı yüksəkixtisaslı mədəni-maarif işçisi ixtisası üzrə bitirdi (35, səh. 158).

Musiqi texnikumunda bu, oxuduğu illərdə qazandığı nəzəri bilikləri ali məktəbdə daha da mükəmmələşdi, həm də bu onun istedadının gücü idi. Hələ texnikumda oxuya-oxuya Kamil Vəzirov, necə deyərlər, tarzən kimi fəaliyyət göstərmiş, operalarda ciddi musiqi nömrələrini ifa etmişdir. Ə.Rəhmanlı yazır ki, A.Zeynallı adına Musiqi Texnikumunun yuxarı kurslarında istedadlı tələbə kimi tanınan K.Vəzirovu 1967-ci ildə Opera və Balet Teatrının

simfonik orkestrinə tarçalan götürürlər. Baş dirijor Ə.Bədəlbəyli idi. Gənc musiqiçi qaynar təbi, çoxqun ilhamı, çalğı məharəti ilə böyük sənət ocağında özünü doğruldur. Böyük bir yaradıcı kollektivlə çalışması cavan sənətinin gələcək nailiyyətləri üçün zəmin yaratmaqla bərabər, həmçinin onun öz peşəsinə olan həvəsini və məsuliyyətini artırmışdı. Vəzirovlar ailəsi musiqiçilər ailəsi kimi tanınırdı. Səbir, təmkin, əla zövq, yüksək mədəniyyət sahibi olan Səfərəli öz evində uşaqları üçün xüsusi otaq ayırmış, həftənin müəyyən günləri və saatlarında məşq vaxtı təyin etmişdi. Övladlar alətləri köklədikdən, səsəlməni sazladıqdan sonra ata otağa daxil olar və məşq başlardı. Onların olduqca səliqə-sahmanlı otaqlarında bütün milli alətlərimizlə bərabər, yüksək səviyyəli fortepiano da var idi (35, səh. 158). Bu otaqda Vəzirovlar ciddi məşqlər edir və musiqi vərdisləri qazanırdılar. Ailənin başçısı Səfərəli müəllim övladlarına heç bir tələb qoymazdı. Əksinə, onların sərbəst olaraq xalq çalğı alətlərində çalmağa məhdudiyyət qoymamağa çalışırdı. Bu övladların içərisində Kamil hamıdan fərqlənirdi. Çünki o, tarı professional səviyyədə ifa edirdi. O, muğam üçlüyündə hər hansı peşəkar muğam ifaçısını müşayiət etməyə hazır idi. Üstəlik peşəkar qarmon ifaçılığı sahəsində də liderlər sırasında adı çəkilirdi.

Əvəzolunmaz sənətkar, böyük mügənni Rəşid Behbudov Mahnı Teatrı yaradarkən çox ifaçıların sorağına düşmüş, onların bacarıq və qabiliyyətini

həssaslıqla yoxlamış, sonra kollektivə işə gətirmişdir. O, Kamilin hərtərəfli musiqiçi olduğunu, dörd-beş musiqi alətini məharətlə ifa etdiyini nəzərə alıb məmnunluqla teatra götürmüşdü. R.Behbudov kimi fenomen bir sənətçi ilə bir yerdə çalışması, cazmen-bəstəkar, məşhur pionoçu R.Babayev və digər yüksək professionallıq nümayiş etdirən sənət adamları ilə daim birlikdə olması Kamilin tam yetkin bir sənətçi kimi formalaşmasına böyük kömək etdi (35, səh. 158).

Görkəmli sənətkar, korufey xanəndə Rəşid Behbudovu müşayiət edən heyətin tərkibində Kamil Vəzirov həmişə fərqlənirdi. İstər tarda, istər qarmonda həmişə Rəşid Behbudovu diqqətlə izləyir və məharətlə müşayiət edirdi. Kamil Vəzirov Rəşid Behbudovun komandası ilə bir çox inkişaf etmiş ölkələrdə olarkən daima müsbət qarşılanmışdır. Ümumiyyətlə desək, Kamilin ifası beynəlxalq miqyasda həmişə yüksək dəyərləndirilib.

K. Vəzirov müxtəlif illərdə ayrı-ayrı adlar altında keçirilən Beynəlxalq Dünya Festivalları laureatı olmuşdur. Misal olaraq 1993-95-ci illərdə İsveçrədə, 1996-1997-ci illərdə Avstriyada, 2003-cü ildə Ankarada keçirilən festivalları göstərmək olar. Kamil müəllimin sənət səfərlərindəki çıxışları, tarı, sazı, udu, elektrogitaranı ustalıqla çalması, qarmonu ecəzkar səsləndirməsi tamaşaçıları heyrləndirərək öz sehrinə salmışdı. Bütün bunlar Rəşid Behbudovu tam qane

edirdi. 1978-ci ildə Rəşid Behbudovun göstərişi ilə Kamil “Folklor ansambl”ı yaratdı.

K.Vəzirovun dünyagörüşü zəngin, düşüncələri aydın, mədəni səviyyəsi çox yüksəkdir (35, səh. 158-159).

Onun dünyagörüşünün, nəzəri-praktik cəhətdən idarəetmə işinə yaxından bələd olması öz bəhrəsini verdi. Kamil Vəzirov Rəşid Behbudov dünyasının dəyişəndən sonra Mahnı Teatrının ansamblını məharətlə idarə etməyə başladı.

Hələ Rəşid Behbudovun sağlığında Mahnı Teatrının bütün kollektivinin dərin hörmətini qazanan Kamil Vəzirov bunları bir daha sübut etdi. Ansambla rəhbərlik edərkən bütün heyətin rəğbətini qazandı. Öz sadəliyi, təvazökarlığı ilə hamının dərin rəğbətini qazandı. Tədqiqatçı Ə.Rəhmanlı bu xüsusda yazır:

- O, 1973-cü ildən indiyə qədər R.Behbudov adına Mahnı Teatrı ansamblının bədi rəhbəri olaraq misilsiz xidmətlər göstərmiş və bi işdə özünü doğrultmuşdur.

R.Behbudovun ölümündən sonra (1989) Mahnı Teatrı öz ənənələrini və yaradıcılıq yolunu əzmlə davam etdirmişdir. Bu işdə Kamil müəllimin zəhməti çox böyükdür. Ona bu sərişdəni xarici səfərləri qazandırmışdır. (1973-Birləşmiş Ərəb Əmirliyi, 1977-İngiltərə, 1978-İsveç, 1981-İsveçrə, 1982-Hindistan, 1983-Belçika, Fransa, 1991-Skandinaviya, 1993-94-95-96-97-Avstraliya, 2000-Türkiyə, Almaniya, Strassburq, Avstraliya, Vena, Moskva, Ukrayna,

Kiyev, 2003-Almaniya-Manys, 2004-Yekaterinburq). Bəzi ölkələrdə Kamil 4-5 dəfə olmuşdur.

2000-ci ildə K.Vəzirov respublikanın Əməkdar artisti fəxri adına layiq görülmüşdür (35, səh. 160).

Mərhum Rəşid Behbudovdan sonra Kamil Vəzirov Mahnı Teatrı ansamblının nüfuzunu nəinki qoruyub saxlaya bildi, hətta onu daha da yüksəklərə qaldırdı. Onun rəhbərliyi ilə Mahnı Teatrı ansamblının geniş heyətlə İran İslam Respublikasındakı çıxışı da bunu sübut edir.

Azərbaycan müstəqillik qazandığı zamandan İran İslam Respublikasına konsertlərə dəvət olunan sənətkarlarımızın heyəti, əsasən, müğənni və tar-kaman ifaçılarından ibarət olurdu. Ayırı-ayrı vaxtlarda təkcə Zakir Mirzə və Habil Əliyev solo konserti vermişlər.

İranın o zamankı prezidenti Rəfşəncaninin razılığı ilə ilk dəfə 1995-ci ildə Tehrandə R.Behbudov adına Mahnı Teatrı ansamblının bütün heyəti və müğənniləri daxil olmaqla çox möhtəşəm konsertləri olmuşdur. Müğənnilərdən Bilal Əliyev, Elçin Cəlilov və Əbülfət Oğuzun çıxışları İran dövlət xadim və tamaşaçılarının çox xoşuna gəlmişdir. Bütün bunlar K.Vəzirovun səyi nəticəsində öz uğurunu tapmışdır (35, səh. 160).

Açığını deyək ki, bir çox müğənnilər ifa etdikləri mahnılara görə şöhrət tapırlar. Lakin Mahnı Teatrının solist müğənniləri bu teatrın ansamblında şöhrət tapmışlar. Xüsusilə Gülyaz və Gülyanaq bacılarının

bu ansambladakı çıxışları həmişə böyük rəğbətlə qarşılanmışdır.

Kamil müəllim ansamblı qəbul etdiyi müğənnilərdən: Gülyaz və Gülyanaq Məmmədovlarla, Vaqif Şixəliyevlə, həmçinin çoxdan teatrda çalışan Bilal Əliyev və Əbülfət Oğuzla könül oxşayan, ruha hopan, yüksək səviyyəli repertuar hazırlamışdı. Buraya muğamlarımız, saf, inci kimi qorunan xalq mahnılarımız, ən böyük bəstəkarımızın yaratdığı həmişəyaşar mahnılar daxildir.

Ansambl yaradıcılığı hər musiqiçiyə nəsib olmur. Bu olduqca çətin bir işdir. Burada hər alətin spesifik xüsusiyyətlərini bilmək, hansı alətin bir-biri ilə necə uyuşmasını hiss etmək, bunların səs çalarlarını, sintezini tapmaq və ümumi səslənməni yaratmaq qabiliyyəti tələb olunur. Bütünlükdə bu sadalananlar Kamil müəllimə xas olan cəhətlərdir. O, ansambl işində, həqiqətən, ustadır. Kamil öz adını doğruldur. O, öz peşəsində kamildir (35, səh. 160-161).

İstər ansamblı, istərsə də fərdi ifada Kamil Vəzirovun səliqə-sahmanını, sənətinə hörmətini, dinləyicilərə, tamaşaçılara rəğbətini, səhnə mədəniyyətini, peşəkar ifaçılığını, ifa zamanı məsuliyyətini hiss etmək o qədər də çətin deyil. İstər qarmonda, istər tarda ifa etdiyi melodiyları hər dəfə dinləyəndə ayaq saxlamalı oluruq. Çünki onun ecəzkar ifası həmişə dinləyəni ovsunlayır.

Sənətçimiz radiomuzun fonduna borclu qalmamış, öz ifaları yazılmış diskləri təqdim etmişdir. Buraya qarmonla çaldığı “Zabul” muğamı, “Qıtqıldıda”, özünün bəstəsi olan “Nurtacı”, “Rəqs suitası”, “Azərbaycan təranələri”, “Bayram rəqsi”, “Abşeron ritmləri” melodiyları, akkordeonda ifa etdiyi “Sənə də qalmaz” (bəstəkar R.Hacıyev), tarda səsləndirdiyi “Arzu” (Niyazi), “Ana” (C.Cahangirov) mahnılar daxildir.

Sənətkar yüksək vurğunluqla və ürək yanğısı ilə Ə.Tağıyevin “Söylə yadımdamı” mahnısını ifa etmişdir. Kamil “Sənə də qalmaz” adlanan mahnını ustadı R. Behudovun şərəfinə ifa etmişdir.

K.Vəzirov dünyanı gəzə-gəzə Azərbaycan adlı bir diyarı vəsf etmiş, sevə-sevə ifa etdiyi musiqimizi dünya xalqlarına sevdirmişdir.

Görkəmli sənətkar K.Vəzirov 1973-cü ildə ailə qurmuş, onun dörd övladı və iki nəvəsi vardır.

Sənətçimizin şərəfli ömür və sənət yolu gənc musiqiçilərimizə örnək ola bilər (35, səh. 161). Kamil Vəzirovun ifaçılığı içərisində qarmon ifaçılığı əsl örnək xarakterə malikdir. Qarmon Kamilin ifaçılıq arenasının pik nöqtəsidir. O, qarmon ifaçılığı sənətində Aftandil İsrəfilovdan sonra ikinci sənətçidir ki, Azərbaycanın Xalq artisti fəxri adına layiq görülüb. Çünki o buna layiqdir.

Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Ənvər Sadıqov

Azərbaycan Respublikasının Xalq Artisti Ənvər Sadıqov qarmon ifaçılığı sənətində yeni məktəb yaradan sənətkarlardandır. Ənvər Sadıqova qədər qarmon sənətində məşhur olanların hamısı Azərbaycan qarmonu adlandırdığımız, sağ tərəfində 30 əsas səs, sol tərəfində isə 30 köməkçi səs olan qarmonları ifa etmişdir. Belə qarmonlar içərisində Tula qarmonları (Tulski qarmonlar), Vyatka qarmonları (Vyatski qarmonlar), Stalbov qarmonları (Stalbovski qarmonlar) ilə yanaşı, Karpuskin qarmonları (Usta Arxip Karpuşkinin hazırladığı qarmonlar) da olmuşdur. Əslində, Ənvər Sadıqov da belə qarmonlarda ifa etməyə başlamışdır. Lakin Ənvər qarmon sənətinin sirlərini dərinlən öyrəndikdən, qarmon sənətini nəzəri və praktik cəhətdən tədqiq etdikdən sonra yeni qarmon məktəbi yaratmışdır. Heç kəsə bənzəməyən, heş kəsi təkrar etməyən ifa tərzi onu başqalarından fərqləndirmişdir. Qarmonda xalq rəqsləri, oyun havaları, xalq manıları, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri ilə yanaşı, xarici ölkələrin bəstəkarlarının əsərləri onun repertuarının bəzəyi olmuşdur. Doğrudur, Ənvərə qədərki qarmonçaların da bir qismi bu səpgidə ifalar etmişlər. Lakin Ənvərin ifa üslubu, ifa tərzi onlardan fərqli olduğu üçün Ənvər diqqət mərkəzinə gəlmişdir. Ənvəri fərqləndirən cəhətlərdən biri onun müşayiətçi

heyətinin əvvəlkilərdən fərqli olmasıdır. Ənvəri digər qarmonçalılardan fərqləndirən repertuar zənginliyini də qeyd etməliyik. Belə fərqlər çoxdur. Lakin bu fərqlənmələr içərisində ən ümdəsi Ənvər Sadıqov tərəfindən Azərbaycan qarmonunun modernləşdirilməsidir. Yaxşı olar ki, əvvəlcə Ənvərin modernləşdirdiyi qarmonun tarixinə qısa səyahət edək.

Qarmon musiqi alətinin yaranmasının tarixi 2 əsrə yaxınlaşır. Bir qədər dəqiq desək, ilk qarmonu almaniyalı usta Buşman 1822-ci ildə hazırlamışdır. Zaman-zaman inkişaf edən, formalaşan və təkmilləşən qarmon müxtəlif ticarət əlaqələri vasitəsilə ölkəmizə gəlmiş, sevilərək ifa edilmişdir. İndi qarmon ifaçılığı ölkəmizdə ən populyar musiqi alətinə çevrilmiş və milli xalq çalğı alətləri sırasında möhtəşəm yer almışdır. Hazırda ölkəmizdə əməkdar və Xalq artistləri olan kifayət qədər qarmon ifaçılarımız vardır. Onlardan biri də öz fitri istedadı ilə fərqlənən, Azərbaycan qarmonunu dünya xalqlarına öz bənzərsiz ifa tərzilə tanıdan Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Ənvər Sadıqovdur. Azərbaycanda Zakir Mirzəyev və Aftandil İsmailova məxsus qarmon ifaçılığı məktəbindən sonra novator ifaçı daha bir qarmon ifaçılığı məktəbi yaratmışdır. Bu, Ənvər Sadıqovdur.

Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Ənvər Sadıqov qarmon ifaçılığı sənətində, doğrudan da, yeni məktəb yaradan sənətkarlardandır. Ənvər Sadıqova

qədər qarmon sənətində məşhur olanların hamısı Azərbaycan qarmonu adlandırdığımız alətin sağ tərəfində 30 əsas səs, sol tərəfində isə 30 köməkçi səs olan qarmonları ifa etmişlər. Belə qarmonlar içərisində Tula qarmonları (Tulski qarmonlar da deyilir), Vyatka qarmonları (Vyatski qarmonlar), Stalbov qarmonları (Stalbovski qarmonlar) ilə yanaşı Karpuskin qarmonları (usta Arxip Karpuşkinin hazırladığı qarmonlar) da olmuşdur. Əslində, Ənvər Sadıqov da belə qarmonlarda ifa etməyə başlamışdır. Lakin Ənvər qarmon sənətinin sirlərini dərinlən öyrəndikdən, qarmon sənətini nəzəri cəhətdən dərinlən araşdırdıqdan və praktik cəhətdən tədqiq etdikdən sonra yeni qarmon məktəbi yaratmışdır. Onun heç kəsə bənzəməyən, heç kəsi təkrar etməyən ifa tərzı başqalarından fərqləndirmişdir. Qarmonda xalq rəqsləri, oyun havaları, xalq mahnıları, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri ilə yanaşı, xarici ölkə bəstəkarlarının əsərləri onun repertuarının bəzəyi olmuşdur. Doğrudur, Ənvərə qədərki qarmonçaların da bir qismi bu səpgidə ifalar etmişdir. Lakin Ənvərin ifa üslubu, ifa tərzı onlardan fərqli olduğı üçün diqqət mərkəzinə gəlmişdir. Ənvəri fərqləndirən cəhətlərdən biri onun müşayiətçi heyətinin əvvəlkilərdən fərqli olmasıdır. Ənvəri digər qarmonçalardan fərqləndirən repertuar zənginliyini də qeyd etməliyik. Belə fərqlər çoxdur. Lakin bu fərqlənmələr içərisində, ən ümdəsi, Ənvər Sadıqov tərəfindən Azərbaycan qarmonunun

modernləşdirilməsidir. Yəni Ənvər Sadıqov ilk dəfə olaraq qarmonun oktavalar sırasını zənginləşdirmişdir. O, iki oktava yarımliq səs sırası olan Azərbaycan qarmonuna daha yarım aktavalıq səs sırası daxil edərək onun ifa zənginliyini təmin etmişdir. Sanki qarmonun səs sırasında yarım oktavaliq səs sırası çatmırmış. İndi Ənvər Sadıqovun əlində səslənən Azərbaycan qarmonu tam 3 oktavaliq bir səs siteminə malikdir. Bu, Ənvər Sadıqovun modern qarmonudur. Hansı ki, Azərbaycan qarmonçalanlarının bir qismi həmin modern qarmonu ifa etməyə üstünlük verirlər.

Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, böyük sənətkar Sadıqov Ənvər Hidayət oğlu 30 aprel 1966- ildə Bakı şəhərində ziyalı ailəsində doğulmuşdur. İkinci Dünya müharibəsində həlak olmuş əmisi Ənvərin adını daşıyan kiçik Ənvər lap kiçik yaşlarından musiqiyə meyilli olmuş və bu meyillilik onun valideynlərinin nəzərindən yayınmamışdır. Musiqisevər valideynləri onu musiqi dünyasına yaxınlaşdırmağı qərara almışlar. Ənvərin musiqi dünyası belə başlamışdır. Yəni digər istedad sahibləri kimi, onun da musiqi qabiliyyəti məktəbəqədər dövrdən özünü büruzə vermiş, orta məktəb illərində onu qarmon ifaçılığına təhrik etmişdir. Əslində, bütün insanlarda müxtəlifxarakterli qabiliyyətlər olur. Lakin həmin qabiliyyətlərin həcmi və istiqaməti fərqli olur. Birinin bədii yaradıcılıq qabiliyyəti, digərinin isə başqa qabiliyyəti olur. Bədii yaradıcılıq qabiliyyətləri əksər insanlarda olur. Həmin

qabiliyyətlər isə konkret bir sahəyə yönəlir, inkişaf edir, formalaşır. Qabiliyyətlər formalaşandan sonra əvvəlcə istedad şəklində, sonra isə talant şəklində özünü göstərir. Ənvər Sadıqovun da ilk musiqi qabiliyyəti özünü məktəbəqədər dövrdə büruzə vermiş, məktəb illərində aşkara çıxmış və inkişaf edərək formalaşmağa başlamışdır.

Məktəb mühiti uşaqların tək-cə bilik, bacarıq və vərdislər sistemini inkişaf etdirmir, həm də şagirdlərin bədii yaradıcılıq qabiliyyətlərinin aşkara çıxmasında, inkişaf etməsində və formalaşmasında mühüm rol oynamış olur.

Ənvər Sadıqovun da bədii yaradıcılıq qabiliyyətlərinin qarmon ifadəliliyi sənətinə istiqamət alması onu bu sahəyə daha çox maraq göstərməyə bir növ təhrik etmişdir. İbtidai sinfi bitirdikdən sonra onun qarmon ifadəliliyi sənətinə olan sevgisinin, özü demişkən, həddi-hüdudu olmamışdır.

Bakının Xətai rayonundakı 63 sayılı orta ümumtəhsil məktəbinin ibtidai sinfini bitirən Ənvər ilkin yeniyetməlik dövründə qonşuluqdan gələn qarmonun ecazkar səsinə vurulmuş və bu ecazkar səsin sehrinə düşmüşdür. Günlərlə, həftələrlə, aylarla bu ecazkar səsi axtaran balaca Ənvər həmin səsin qarmon olduğunu müəyyənləşdirir. Beləliklə, həmin ecazkar və sehrli səsin qarmon olduğunu müəyyənləşdirərək onun axtarışında bulunur.

Əslində, bütün yeniyetmələrdə belə axtarışlar olur. Lakin həmin axtarışların hansı məcraya

yönəldilməsində çətinliklərlə üzləşirlər yeniyetmələr. Belə vəziyyətləri müşahidə edə bilən valideynlər köməyə gəlirlər. Görünür, Ənvər Sadıqovun valideynləri öz yeniyetmə övladlarının bu halını müşahidə etməyi bacardıqları üçün ona kömək etmək qərarına gəlmişlər. Kiçik Ənvərin qarmon alətinə hədsiz marağını görən gənc valideynlər onu musiqi kursuna qoymuş və Tağı müəllimə həvalə etmişlər.

Ənvər 1978-1983-cü illərdə Bakı Fəhləsi Mədəniyyət Evinin nəzdində fəaliyyət göstərən qarmon kursunda müəllimi Tağı Tağıyevdən bu sənətin sirlərini, xalq oyun havalarını və muğamları öyrənir, qarmon ifaçılığının incəliklərini mənimsəyir. Evdə müntəzəm olaraq musiqi ilə məşğul olur, əksər tanınmış ifaçıların canlı çıxışlarını izləyir, lent yazılarını dinləyib onlardan bəhrələnir (35, səh. 603).

Gündən-günə püxtələşən Ənvər toy məclislərində, konsertlərdə öz ifası ilə seçilir. Ayrı-ayrı musiqi qruplarında çalışan Ənvərin sənəti Xalq artisti, bənzərsiz müğənnimiz Brilyant xanım Dadaşovanın diqqətini cəlb edir.

Brilyant xanım Dadaşova onu özünün yaratdığı və rəhbərlik etdiyi kollektivə dəvət edir. Ənvər Sadıqov Brilyant xanım Dadaşovanın etimadını doğruldur. O, kollektivin istəklisinə çevrilir. Brilyantsevərlər ansamblın qarmonçalanı Ənvər Sadıqovu da sevməyə, ona dərin rəğbət bəsləməyə başlayırlar. Ənvər Sadıqov bu münvalla 1994-2005-ci

illərdə Xalq artisti, müğənni Brilyant xanım Dadaşova ilə çalışır, müxtəlif konsertlərdə, tədbirlərdə, televiziya verilişlərində onu müşayiət edir. Böyük sənətkarlarla birgə fəaliyyət Ənvərin musiqi zövqünün formalaşmasında, milli estrada və caz musiqisinin görkəmli simaları olan Rafiq Babayev, Akif İslamzadə və digər sənətkarlarla mənəvi körpünün, ilahi rabitənin yaranmasında böyük rol oynayır.

Özünəməxsus ifa tərz, virtuoza ifaçılıq texnikası, taktiki improvizasiya bacarığı, milli musiqimizin mahiyyətinə xələl gətirmədən onun məzmununu zənginləşdirəcək orenjemançılıq istedadı Ənvər Sadıqovun şöhrətini günbəgün artırır, onu mənsub olduğu xalqın sevimlisi, ifa etdiyi milli musiqini isə dünyəvi dəyərlərə çevirir (35, səh. 604).

Ənvər Sadıqovun ifa manerasında elə anlar, elə situasiyalar, elə repertuar zənginliyi var ki, onun bu zəngin ifa tərzini bütün dünya xalqları duyub qavraya bilər, hətta dəyərləndirərək zövq alırlar. Ona görə ki, Ənvər Sadıqovun repertuarında demək olar ki, bütün dünya xalqlarının nümayəndələri üçün musiqi təhfələri var. Bu baxımdan onun xarici ölkələrdəki çıxışları barədə ürəkdolusu danışmaq olar.

Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənətini ləyaqətlə təmsil edən Ənvər Sadıqov ABŞ, Rusiya, Çin, İngiltərə, Fransa, Ukrayna, Avstriya, Çexiya, Gürcüstan, Almaniya, Norveç, Belçika, Türkiyə, İtaliya, Mərakeş, İsrail və digər ölkələrdə, möhtəşəm

konsertr salonlarında, dövlət səviyyəli rəsmi tədbirlərdə Azərbaycan musiqisini təmsil edir. Onun özünəməxsus qarmonu dünya xalqlarının, müxtəlif millətlərin dilində danışmağı bacarmağa başlayır.

2000-ci ildə Ə. Sadiqovun ilk audio-diski işıq üzün görür və artıq 2001-ci ilin martında Rusiyanın tanınmış və nüfuzlu “Эхо Москвы” radio kanalı dünyanın 58 ölkəsinə yayımlanan 2 saatlıq verilişini, xüsusi buraxılışını məhz Ənvər Sadiqovun ifalarının təhlilinə həsr edir. Veriliş ərzində aparıcılardan Boris Alekseyev və məşhur akkordeon ifaçısı Valeri Koftun, habelə baş redaktor Aleksey Vanediktov heyranlıqla Ənvər Sadiqovun ifaçılıq istedadından danışır, bu çalğını dinləyicilərə qeyri-adi, sanki ilahi bir səslənmə kimi təqdim edirlər. Veriliş ərzində Ə. Sadiqovla canlı telefon əlaqəsi yaradılır və bu zaman Bakıda olan Ənvər telefonda 15 dəqiqə ərzində aparıcıların suallarını cavablandırır. Amerikada yaşayan bir yoldaşımız birbaşa yayım vasitəsilə zəng edir, sevinclə Ənvərə təşəkkürünü bildirərək ona böyük uğur arzulayır (35, səh. 604-605).

Ənvər Sadiqov xalq rəqslərini, xalq mahnılarını, oyun havalarını, muğamlarımızı necə dərin məhəbbət və məharətlə ifa edirsə, Avropa musiqisini də eyni zövqlə ifa edir. Onun papurilərinin tərkibi o qədər zəngin, o qədər diqqətçəkən, o qədər düşündürücü olur ki, qulaq asan hər kəs heyranlığını gizlədə bilmir. Çünki bu popurilərin hazırlanmasında gərgin zəhmət

sərf edən sənətkarın ağlagəlməz məşqetmələri barədə düşünməyə bilmirsən.

Ə.Sadıqov qarmon ifaçılığı sənətində ilk dəfə milli balet musiqisinə müraciət edərək böyük cəsarətlə bəstəkar Qara Qarayevin “Yeddi gözəl”, “İldırımli yollarla”, Fikrət Əmirovun “Min bir gecə”, Arif Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” baletlərinə bəstələnmiş musiqiləri qarmonda gözəl bir zövqlə ifa edir, milli balet musiqimizə yeni nəfəs verir, milli-mənəvi dəyərlərimizə yeni ömür yaşadır. Azərbaycanda simfonik janrda yazılan əsərlərə, milli-klassik musiqiyə müraciət etməklə Ə.Sadıqov həm qarmon alətinin geniş imkanlarını üzə çıxarır, həm bu alətin statusunu yüksəldir, həm də dinləyici və tamaşaçının musiqi zövqünün formalaşmasına cəsarətlə müdaxilə edib hər cür bayağılaşmanı, musiqimizə və milli dəyərlərimizə yad olan yersiz elementləri, ünsürləri sıxışdırıb meydandan çıxarır (35, səh. 605).

Əlbəttə, Ənvər Sadıqovun Azərbaycan qarmonunun imkanlarını genişləndirməsi hamını heyran edib. Lakin bu barədə məlumatları olanlar çox azdır. Biz Ənvər Sadıqov barədə yazmağa başlayanda bu barədə ötəri olsa da, danışdıq. Ancaq oxuculara bu barədə bir qədər ətraflı məlumat verməyi daha məqsədəuyğun hesab edirik. Çünki Azərbaycan qarmon ifaçılığı sənətində hələ heç kəs 3 oktavalı qarmon barədə düşünməmişdi. Heç kəs düşünməmişdi ki, qarmon nə üçün simfonik orkestrdə təmsil

olunmur. Bu barədə yalnız Ənvər Sadıqov ideyalar irəli sürür.

Özünü sənətdə tanıyandan, hələ 1991-ci ildən Ə. Sadıqov qarmonumuzun təkmilləşdirilməsi, onun səslənmə imkanlarının genişləndirilərək simfonik orkestrlə birgə ifa olunması barədə düşünür, axtarışlar aparır, material toplayırdı. O, 2003-cü ildə Zahir Dadaşova sifariş verərək üç oktavlı, registrlı qarmon düzəltdirib. Səs ardıcılığında fərq edib, adi qarmonlardakı “do” səmindən yuxarıya doğru səs artıraraq “sol” səsinə qədər əlavə edib. Bu alət “si” kökündədir. 2006-cı ildə Ə. Sadıqov qarmon ustası Zahir Dadaşova yenidən müraciət edərək öz yeni ixtirasını reallaşdırmışdır. Üç oktavlı, “do” kökündə, “fa”dan “fa”ya qədər səs ardıcılığı olan yeni bir registrlı qarmon hazırlatdırmışdır (35, səh. 606).

Ənvər Sadıqovun ideyaları əsasında təkmilləşdirilmiş yeni qarmon tipi peyda olmuşdur. Ona ad qoymaq lazım idi. Burada bir haşiyə çıxmaq lazım gəlir. Dahi Nizami Gəncəvi “Xosrov və Şirin” poemasında Xosrovun eyş-işrət məclisi düzəltməsinə təsvir edir. Orada göstərilir ki, Xosrov şah məclisə iki görkəmli sənətkarı dəvət edir. Onlardan birinin adı Barbəd, digərinin adı Nikisadır. Hər ikisi bir neçə musiqi alətində məhatərlə çalıb-oxumağı bacarır. Hətta onlardan birinin, yəni Barbədin ixtira etdiyi simli alət də təsvir olunur. Göstərilir ki, Barbəd öz ixtira etdiyi simli alətdə çox gözəl ifa etdiyi üçün şah ona qiymətli hədiyyələr verir. Hansı ki, həmin aləti o

özü ixtira edərək ona öz adına uyğun Bərbəd adını vermişdir. Dahi Nizaminin əsərində Barbədin ixtira etdiyi alətin adını öz adına uyğun Bərbəd qoymasını qanuna uyğun hal hesab etmək lazımdır. Ona görə də Ənvər Sadıqov da Azərbaycan qarmonunu təkmilləşdirərək ona yeni ad qoyarkən öz adına uyğun RENVER adını seçməsinə qarmona uyğun hal hesab etmək lazımdır. Ənvər Sadıqovun Azərbaycan qarmonunu dəfələrlə təkmilləşdirməsi ona yeni imic, yeni hörmət və ehtiram da qazandırmışdır.

Ənvər Vladimir Tarasovla da söhbət apararaq bu alət üzərində yenidən təkmilləşdirmə işi aparmağa nail olmuşdur. Təkmilləşdirmə, nəhayət, uğurlu sonluqla tamamlanmış və 2012-ci ildə yeni bir üç oktavlı, “si” tonallığında, registrlı “Renver” adlı qarmon yaranmışdır. Usta V.Tarasov Ə.Sadıqovun tövsiyəsi və elmi fikirlərinə əsasən bu qarmonu yüksək səviyyədə hazırlamışdır. Burada 5 tənəkə tonlar, 4 tənəkə isə yarımtonlar düzülmüşdür. Bu qarmonda registr və surdina (zil səsin tembrini bəmləşdirən) qoyulmuşdur (35, səh. 606).

Ənvər Sadıqovun bu novatorluğu onun öz ifa imkanlarını da genişləndirmişdir. Onun ifa etdiyi popurilərdəki yenilikləri öz zəhmətinin bəhrəsi olmaqla Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixini zənginləşdirən ifa mündəricəsi yaradıb. Hansı ki, bu ifa mündəricəsi musiqi ifaçılığı tarixinin incilərindən birinə çevriləcəkdir.

Ənvərin ifaçılıq arenasına baxmaqla bu zənginliyin bir həlqəsini, dəyərli bir komponentini görmüş olarıq.

Öz yaradıcılığında Mirzə Babayev, Flora Kərimova, Arif Babayev, Məmmədbağır Bağırzadə, İlhamə Quliyeva, Brilyant Dadaşova, Azər Zeynallı, Nisə Qasımova, İbrahim Tatlısəs, Tarkan, Filip Kırkorov kimi müğənnilərlə, habelə Ramiz Quliyev, Şəfiqə Eyvazova, Məhəmməd Hüseynov, Rəşad Həşimov, Cəmil Əmirov, Emil Əfrasiyab, Hakim Abdullayev kimi ifaçılarla birgə çalışmaqda sənət zirvələrini fəth edib, dan ulduzu kimi parlaya bilib Ənvər Sadıqov (35, səh. 606).

90-cı illərin əvvəllərindən Azərbaycan tamaşaçılarını heyran qoyan, öz “RENVER” ilə yeni-yeni musiqi xariqələri yaradan Ənvər Sadıqov 90-cı illərin ikinci yarısından etibarən bir sıra ölkələrin tamaşaçılarını da razı salmağa başlamışdır. Tələbkar Avropa və hətta Amerika tamaşaçıları da Ənvərin “RENVER”indən heyrətə gəlmişlər.

1997-ci ildə Norveç-Azərbaycan sənətçilərinin Norveçdə müştərək konserti olmuş və həmin konsertdə ölkənin məşhur “Skruk” xoru, S.Kərimli, B.Dadaşova, İ.Muradov, H.Sadıqov, Ş.Eyvazova, E. Sadıqov kimi görkəmli simalar iştirak etmişlər. Ənvər bu konsertlərdə Azərbaycan qarmonunu layiqincə səsləndirərək dinləyicilərə xoş ovqat bəxş etmişdir.

1999-cu ildə Amerikanın Vaşinqton şəhərində Azərbaycan Respublikasının təşkil etdiyi konsertdə

Ənvər öz istedadını nümayiş etdirmişdir. Həmin konsertdə müğənnilərdən: B.Dadaşova, M.Babayev və Azərbaycan Dövlət Rəqs Ansamblının heyəti də çıxış etmişlər.

1999-cu ildə İsrailin Hayfa şəhərində keçirilən “Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənəti” günlərində B.Dadaşova öz ansamblı ilə çıxış edərkən Ənvər bu tədbirlərdə solist-qarmonçalan kimi alqışlar qazanmışdır.

2000-ci il Amerikanın Nyu-York şəhərinin Millenium zalında Brilyant Dadaşova solo konsert vermişdir. Konsert boyu Ənvərin müşayiəti, ayrıca solo çıxışları diqqətdə olub (35, səh. 606).

Ümumiyyətlə desək, istər ölkəmizdə olan tədbirlərdə, istərsə də ölkəmizdən kənarda olan tədbirlərdə iştirak edən Ənvər Sadıqovu həmişə ön planda görmək olar. Ona görə ki, bütün tamaşaçı kütləsi ifaçılar içərisində onlar üçün zəruri olan estetik dəyəri yaradanı seçə bilirlər. Yəni biz, tamaşaçılar, Ənvərin estetik dəyərlər yaratmağı bacaran ifaçı kimi görə bilirik.

Biz Ənvərin Heydər Əliyev fondu tərəfindən təşkil edilən tədbirlərini də daim izləyirik.

2011-ci il aprel ayında Fransanın paytaxtı Paris şəhərində Azərbaycanın müxtəlif musiqi heyətlərinin tərkibindən seçilib yaradılmış estrada – caz qrupunun tərkibində Ə.Sadıqov da var idi. Bu qrup Azərbaycandan Eurovision Beynəlxalq musiqi yarışmasında iştirak etmiş müğənniləri müşayiət

etməklə bərabər, instrumental ifaçıların da soloları təqdim olunurdu. Ənvər Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərindən seçmə olaraq “Vals-poppuri”ni ifa etmişdi. Həmin ildə H.Əliyev fondunun təşkilatçılığı və maliyyə dəstəyi ilə Rusiyanın Moskva şəhərində, Kremlin Qurultaylar Sarayında da Azərbaycan artistlərinin möhtəşəm konserti olmuşdu. Həmin heyətin tərkibində olan Ə.Sadiqovun ifaları da paytaxt tamaşaçılarının marağına səbəb olmuşdu. Ümumiyyətlə, mahir qarmon ifaçımız 2011-ci ildə 8 dəfə xarici ölkələrə səfərlər edərək bir-birindən uğurlu konsertlərdə iştirak etmişdir. Həmin ilin iyun ayında Avstriyada verilən konsertdə caz qrupun tərkibində rəyal ifaçısı Emil Məmmədov, sintezator ifaçısı Eldar Məmmədov, bas gitara çalan Ruslan Hüseynov, zərb alətləri çalan İsgəndər Ələsgərov və qarmonçalan, Xalq artisti Ənvər Sadiqov da var idi. Onlar hazırladıqları rəngarəng proqramı xüsusi virtuozluqla təqdim etmişdilər. Ənvər 2012-ci ilin mayında 1 ay Azərbaycan sənətçilərinin tərkibində ABŞ-ın Nyu-York şəhərində konsertdə olmuşdur. Bu konsertlər Birləşmiş Millətlər Təşkilatının xətti ilə Azərbaycanı təmsil və təbliğ etmək üçün təşkil olunmuşdu (35, səh. 608).

Ənvər Sadiqovun 2012-2017-ci illərdə Azərbaycan televiziya məkanındakı çıxışlarını izləyəndə onun yaradıcılığındakı dinamik inkişafı görmək olar. Onun istər Azərbaycan qarmonunda, istər “RENNER”də, istər akkordiondakı ifalarının

hamısında onun talantlılıq səviyyəsindən doğan cəlbədicə ifa maneralarını görmək olar.

Bir məsələni də diqqətə çəkmək istəyirəm. 60-cı illərdə milli estradamızın təkibində bir azərbaycanlı tapa bilmədiyimiz vaxtlarda bizim görkəmli bəstəkarlarımızın əsərlərini klavişli alətlərdə ermənilər ifa edirdilər. O zaman akkardeon ifaçısı, milliyətcə erməni olan Eduard Kazarovun solo ifalarını həsrətlə, lakin qısqanlıqla dinləyərdik. Yarım əsrdən artıq vaxt müddətində heç bir ifaçımız Eduard Kazarovun akkordeonda ifa etdiyi ağır və mürəkkəb üslublu gəzişmələri ifa etməyə cürət eləməmişdir. Bu gün fəxarətlə demək olar ki, Ənvər Sadıqov Eduard Kazarovun ifasını kölgədə qoyan elə ifa tərzini yaratdı ki, biz qarmonun səsi ilə yanaşı, akkordeonun, xüsusilə “RENVER”-in səsini sevməyə başlamışıq. Ənvər ifa edə-edə müxtəlif registrlərdən gələn müxtəlif musiqi ahəngi, yaraşıqlı tonlar vasitəsilə təxəyyülümüzü təmizləyir.

Azərbaycan tamaşaçısı, azərbaycanlı musiqisevərləri, xüsusilə qarmonsevərlər həmişə arzu etmişlər ki, qarmon ifaçıları akkordionda da gözəl ifalar nümayiş etdirlsinlər. Bax bunu görmək və eşitmək istəmişlər. Doğrudur, bəzi qarmonçalanların əllərində akkardeon görmüşük, lakin onların bizə ruh verən ifalarını görməmişik. Nəhayət, biz Ənvər Sadıqovun timsalında bütün bunları görə bildik. Gün o gün olaydı ki, bir bayan ifaçısı da görəydik. Təəssüf ki, bizimkilər qarmon vəsiləsinə daxil olan bayan

alətinə maraqla göstərmirlər. Yəqin bayandakı çoxsəslilikdən yaranan ifa tərzinə hələ alışmamışıq. Ənvər Sadıqov kimi görkəmli ifaçıların “RENVER”də, akkardeonda çoxsəslilik ənənələri əsasında yaratdığı və məharətlə təqdim etdiyi papurilərin əhəmiyyətli dərəcədə təsiri olacaqdır. Bunun üçün Xalq artisti Ənvər Sadıqov kimi əziyyətlərə qatlaşıraqla məşq edən, hər daim aramağı, axtarmağı, yeniliyə imza atmağı və dinləyicinin, tamaşaçının təxəyyülünü əvvəlcə yad ünsürlərdən təmizləməyi, sonra onu zənginləşdirməyi bacran ifaçılarımızın yetişəcəyinə ümid edirik.

Yaxın zamanlarda Xalq artisti Ənvər Sadıqovun solo konsertini dinlədikdən sonra bu qənaətə gəldim ki, qarmon sənətini hələ indi-indi təkmilləşdirməyə başlayırıq. Ənvərin “Qaytağı” qrupunun ifasından doymaq olmadığı kimi, ondan yazmamaq da, danışmamaq da olmur. Necə deyirlər, “Dinsəm öldürərlər, dinməsəm ölləm”. Ənvərin solo konsertində Azərbaycan bəstəkarlarının, xüsusilə Üzeyir bəy Hacıbəyli və Tofiq Quliyevin əsərlərindən seçmələr əsasında ifa etdiyi popurilərin təsirindən şəxsən mən hələ də çıxıb bilməmişəm. Ənvər hər dəfə Tofiq Quliyevin “Qaytağı”sına və “Naxçıvan” rəqsinə müraciət edəndə onun “RENVER”inə əhsən deyirəm. Çünki elə bil ki, Tofiq Quliyev bu musiqi nümunələrini, xüsusi olaraq “RENVER” üçün yazmışdır. Biz həmişə tar üçün konsertlərə qulaq asmışıq. Güman edirəm ki, biz bundan sonra

“RENVER” üçün konsertlərə qulaq asacağıq, özü də Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Ənvər Sadıqovun ifasında.

Ənvər Sadıqov Üzeyir Hacıbəyov, Qara Qarayev, Tofiq Quliyev, Fikrət Əmirov, Rauf Hacıyev, Cəvdət Hacıyev, Elmira Abbasova, Emin Sabitoğlu, Arif Məlikov, Oqtay Kazımi və digər bəstəkarların əsərlərinə müraciət edərək onları öz ifa manerasına, yeni müşayiət üslubuna uyğun şəkildə təqdim edir. Tamaşaçılar da yeni yanaşma, yeni repertuar, yeni ifa tərzini, yeni müşayiət üslubu və ən ümdəsi, yeni səslənmə tərzini görür, eşidir və alqışlayırlar.

Ənvər Sadıqovun modern ifaçılıq tərzinin daha bir yeniliyi var. O da Ənvərin, yəni yeni qarmon ifaçılığı məktəbi yaradan sənətkarın ilk dəfə olaraq caz (cazz) musiqisinə müraciət etməsidir. Ənvər Sadıqov həm də caz musiqisinə də müraciət edən görkəmli bir sənət adamı kimi təqdir edilməlidir. Çünki caz musiqisi dünya musiqisinin nadir incilərindəndir. Caz musiqisinə müraciət edənlərin qeyri-adi qabiliyyətləri, intəhasız istedadları, coşub-daşan talantlılıq səviyyələri olur. Fikrimizcə, Ənvər Sadıqovu belələrindən hesab edə bilərik. Çünki o, Azərbaycanda muğam-caz sintezi əsasında ifa maneraları yaradan Vəqif Mustafazadə yaradıcılığına müraciət etməklə hamının ürəyindən olan bir işi görmüş olur. Hamının, yəni həm musiqi mədəniyyəti nümayəndələrinin, həm musiqi pərəstişkarlarının, həm

də bütün dinləyici və seyrçilərin ürəyincə olan caz ifaçılığında Ənvər Sadıqov məktəbinin yeni məhsulu hesab olunur. Ona görə ki, muğam və cazın sintezindən yaranan yeni estetik məhsul insanları düşündürən, daşıdıran, xariqələr yaratmağa çağıran, mübarizə aparmağa ruhlandıran, qələbə əzmi üçün çarışmağa səsləyən, zəhmətinin nəticələrindən bəhrələnməyə sövq edən bir janr kimi qeyri-adiliyi ilə seçilir. Bu qeyri-adiliyi yaradan sənətkar kimi Ənvər Sadıqovun qeyri-adiliyi də qeyri-adi təsir imkanlarına malik olan qeyri-adi amillərdən sayılır.

Qarmonun Paqaninisi Zakir Mirzəyev

Dünyaşöhrətli skripka çalan Paqaninin əvəzolunmazlığı haqqında çox yazılıb. Xüsusilə onun bənzərsiz məşq sistemi, yorulmaz ifaçılıq tərzini haqqında kifayət qədər məqalələr yazılıb. Hətta onların birində Paqanininin belə bir etirafı da daha çox diqqətə çatdırılır. Paqanini deyirmiş ki, “Mən bir gün çalmayanda hiss edirəm ki, zəifləmişəm, iki gün çalmayanda, deməli, çox pis çalıram, üç gün çalmayanda isə demək olar ki, çala bilmirəm”. Belə bir təcrübəni Zakir Mirzəyevin də ifaçılıq sənəti haqqında demək olar. Bunu mən özüm də müşahidə etmişəm. Yəni bu barədə şahidlik etdiyim bir hadisəni xatırlamaqla fikrimi ümumiləşdirmək istərdim.

Ötən əsrin 80-cı illərinin əvvəllərində ölkəmizdə qarmon haqqında ilk dəfə olaraq vəsait hazırladım. “Qarmon öyrənənlərə kömək” adlanan bu dərs vəsaitini hazırlayarkən Azərbaycanın ən görkəmli qarmon ifaçıları ilə üsniyyət saxlayır, müsahibələr aparır, əməkdaşlıq edir və onlarla yaxından işləyirdim. Bəzən onlar tez-tez mənim yanıma gəlirdilər. Bir neçə dəfə Zakir Mirzəyev işlədiyim Azərbaycan Elmi Tədqiqat Pedaqoji Elmlər İnstitutuna gələrək kitabın hazırlanması işində iştirak edirdi. Onun bir rəqsini dərs vəsaitinə daxil edərkən birlikdə işlədik, yorulduq. Xahiş elədi ki, onunla birlikdə evlərinə çay içməyə gedək. Mən onun xahişini yerə salmadım, onun idarə etdiyi avtomobilə əyləşib, oğlu Firudunla bərabər yaşadığı ünvana getdim. Evə çatan kimi Zakir Mirzəyev pencəyini tələsik soyunub divanın üstünə tulladı və divanın üstündə olan qarmonu götürərək çalmağa başladı. Əslində, belə çalmaq üslubunu mən birinci dəfə görürdüm. Çünki qarmon ifaçılığı bizim evdə uzun illər idi ki, mövqe tuturdu. Azərbaycan Radiosu və Televiziyasının solisti, görkəmli qarmon ifaçısı böyük qardaşım Abutalıb Sadıqovun evdə məşq etməsini çox müşahidə etmişdim. Mən də onun məşq üslubu ilə məşq edir, çalırdım. Amma Zakir Mirzəyevin otağa daxil olan kimi salamsız-kalamsız, ac adamın yeməyə hücum edən tərzinə oxşayan bir tərzdə qarmona hücum edərək onu bağrına basması və birdən-birə bir saat çalmasını müşahidə edəndə, doğrudan da, çox

təəccübləndim. Bu bir saat ərzində o həm məşq edir, həm öz məşqlərinə əlavə etdiklərini mənə təqdim edir, həm gələcək rəqslərini mənə göstərir, həm də ifaları çox çətin olan “Xançobanı”, “Şalaxo”, Keçi məməsi”, “Qaytağı”, “Bakı” kimi rəqslərdə etdiyi qeyri-adi texniki göstəriciləri çala-çala mənim üzümə baxır və bu qeyri-adi ifa tərzlərini, yenilikləri, texniki imkanları necə qəbul etdiyimi sanki mənim mimikamdan öyrənmək istəyirdi. Təxminən, bir saatdan sonra onun mənə verdiyi konsert (əgər belə demək olarsa) qurtardı. Onun beşotaqlı mənzilinin yemək otağına keçdik, Şərq üslubunda açılmış zəngin süfrəsində oturmaq. Şam yeməyi də çox qeyri-adi oldu. Təxminən, axşam saat 8-də başlayan şam yeməyi gecə saat 3 radələrində tamamlandı. Yəqin oxucu təəccüblənəcək ki, 7-8 saat davam edən şam yeməyində nələr baş verdi? Əslində, bu şam yeməyi mənim nəzərimdə şərti xarakter daşıyırdı. Çünki Zakir Mirzəyev qədəhləri doldurur və hər sağlıqdan sonra onu yerə qoyub kiçik bir “zakuska”dan sonra yenə qarmonu götürürdü. Özü də nə az, nə də azacıq – cəmi 30-35, 40 dəqiqə çalmaq şərti ilə yeniliklərini, ifa texnikalarını mənə nümayiş etdirirdi. Bu şam yeməyinə qeyri-adi şam yeməyi adını ona görə verdim ki, biz bu süfrədə el dilində desək, düz-əməlli şam yemədik. Ancaq Zakir dediyi hər salıqdan sonra “zakuska” edib onun ifasına qulaq asdım, düz 3-ə qədər. Saat 3 olmasına baxmayaraq, o nə çalğıdan doyrur, nə də yorulurdu. Sanki hər ifadan sonra cuşə

gəlirdi. Mən belə məşq üslubu görmədiyim üçün ürəyimdə özümü də qınayırdım. Axı mən ifaçı olsam da, elmlə məşğul idim. 8 saatlıq iş rejimi, ondan sonra kitabxana araşdırmaları, elmi ezamiyyətlər, evdə məşq şəraitinin olmaması kimi səbəbləri əsas götürərək, bir növ, özümü qınamaq istəmirdim. Əslində, qınamağa da ehtiyac yox idi. Çünki belə məşq üslubu hər ifaçının işi deyil. Bunun üçün onun xüsusi qabiliyyətləri, istedad elementləri, talantlılıq səviyyəsi, ifaçılığa olan güclü maraq və meyilləri, iradəsi, qətiyyəti, üstəlik hər cür şəraiti olmalıdır. Bunlarsız zirvələr fəth etmək mümkün deyildir. Bir də ki zəhmətkeşlik insanın qanında olmalıdır. Çünki zəhmətkeşlik bir əxlaqi norma olmaqla insana irsən keçir. Onun ata-babaları zəhmətkeş, halal çörək qazanan insanlar olduğu üçün bu zəhmətkeşliyin ona irsən keçdiyini də güman etmək olar. Zakir Mirzəyev haqqında ilk tədqiqat aparanlardan biri, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Əhsən Rəhmanlı “Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi” kitabında onun valideynləri və ailəsi haqqında danışarkən yazır ki, Qulam Mirzə Məşədi Mirzə oğlu Güney Azərbaycanın Zəncan əyalətinin Gümüşoba kəndindən idi. O, rəiyyət nümayəndəsi olaraq həmişə min bir zəhmətlə halal çörəyini qazanmışdı. Doğulduğu və boya-başa çatdığı kənddə Qarabirçək xanımıla ailə qurmuşdu. Qarabirçək xanım xan nəslindən idi. Gümüşoba kəndi bu gün də mövcuddur.

Əkinci-biçinci olan Qulam Mirzə yaz-yay aylarında ailəsini götürüb Quzey Azərbaycana gəlirdi. 1917-ci ildə onlar biçinlə əlaqədar Quba əyalətinin kəndlərində idilər. Ailənin üçüncü oğlu dünyaya gəlmişdi. Adını Qulam Hüseyn qoydular. Biçin müddəti qurtaranda ailə Zəncana qayıtdı. Bu zaman körpənin üç ayı tamam olurdu (35, səh. 182).

Qulamgilin ailəsi böyük olduğu üçün onun üzvləri istər Cənubi Azərbaycanda, istərsə də Şimali Azərbaycanda tanınan ailələr kimi yadda qalmışdı. Çünki Zakir Mirzəyevin əmiləri, qohumları Cənubi Azərbaycanla yanaşı, Şimali Azərbaycanın İmişli, Xaçmaz, Bakı və digər ünvanlarında məskunlaşmış, çalışmış və zəhmətkeş insanlar kimi tanınmışlar. Onların içərisində Zakirin atası Qulam kişi həm zəhmətkeşliyi ilə, həm də qeyri-adi istedadı ilə sosial mühitdə, cəmiyyətdə, çalışdığı rayonlarda həmişə böyük nüfuz qazanmışdır. Nəfəs alətlərinin çalınmasında, o zamanın sənətkarları ilə müqayisədə bənzərsiz sənətkar hesab olunan Qulam kişi dövlət işində və hətta yüksək vəzifələrdə çalışsa da, doğma sənətindən ayrılmmaq onu həmişə narahat etmişdir. Hətta bir neçə dəfə ərizə yazaraq milis orqanlarından çıxmış, doğma sənəti ilə məşğul olmuşdur. Güman etmək olar ki, Zakir Mirzəyevin istedadının Qulam kişidən nəşət alması onun əsl sənətkar kimi yetişməsinə səbəb olmuşdur.

Qulam kişi uşaqlarını əzizləyən, onlara hər cür qayğı göstərən ədəb-ərkanlı bir kişi olmuşdur.

Ə.Rəhmanlının qeydlərində belə bir epizod var. Yazır ki, anası uşaqları yedizdirəndə Zakirin zəif yeməsi onu narahat edir. Ona görə Qulam kişi evə gələn kimi ona bu barədə şikayət edir. Qulam balaca Zakirin başını sıgallayaraq: “Oğlum, sənə bir hədiyyə almışam, yəqin ki, xoşuna gələcək. Əgər yeməyini yaxşı yesən, həmin hədiyyəni sənə bağışlayacağam”. Elə həmin gün Zakir üçün aldığı kiçik qarmonu ona hədiyyə edir. Bu hədiyyədən fərəhlənən kiçik Zakir bu gündən etibarən bütün ömrünü qarmona bağlayır.

Zakirin dediklərindən: “Qarmonu əlimə alan kimi çala bilməyimin obyektiv səbəbləri var idi. O dövrdə hər yerdə: radioda, toylarda “Heyvagülü” rəqs havası ifa olunardı. Demək olar ki, tez-tez eşidirdim. Yaddaşımda əzbər idi. O zaman çox dəbdə olan xalq havası idi. Elə indi də toylarımız bu rəqs havası səslənmədən keçə bilməz.

Hələ qarmonum olmamışdan əvvəl də barmaqlarımı hafizəmdə qarmonun dilləri üstündə ardıcılıqla düzürdüm. Ağzımda isə bu musiqini səsləndirirdim. Bəlkə də, ulu Tanrının mənə göndərdiyi bir qismət idi ki, ilk anlardan qarmon çalmaq məndə alındı.

Atam və anam Bakıya-nənəmgilə və digər doğmalara xəbər göndərib, bu sevincli anlarını onlarla da bölüşmüşdülər. Xaçmaza-bizə xəbər gəldi ki, nənəm hədsiz sevinib. “Quran” açıb, “Quran” oxuyub, Allaha dua edib və mənim musiqiyə gəlişimə görə xeyir-dua verib” (35, səh. 186).

Əslində, bu hədiyyə Zakirin bütün həyatını incəsənətlə, qarmon ifaçılığı ilə bağlayır. Bu bağlantının kökündə isə iki səbəb var idi: birincisi, Zakirin fitri istedadı, ikincisi isə onun qarmon ifaçılığı sənətinə olan sonsuz məhəbbəti. Bu iki amil onu zirvələr kəşf etməyə yönəltdi. Müxtəlif kollektivlərdə çalışdığı illərdə korsetlərdə böyük müvəffəqiyyətlə çıxış etdi. Özünə yaxşı repertuar düzəltdi. Zakirin repertuarı nəinki ölkəmizdə, hətta xarici ölkələrə etdiyi qastrol səfərlərində də nüfuz qazandı. Onun səfərləri barədə daha ətraflı söz açan sənətsunaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Ə. Rəhmanlının qeydlərində çox maraqlı nüanslar vardır. O yazır ki, xarici səfərlərin birində Zakir Mirzə heyətin rəhbəri Fikrət Əmirova qarmonu tərsinə ifa edəcəyini təklif kimi bildirir.

Heyətin rəhbəri F.Əmirov da bu fikri alqışlayacağını bildirir. Z. Mirzə əvvəlcə öz repertuarını təqdim edir, sonra qarmonu tərsinə çevirərək sağ, sol əllə maraqlı, sual-cavablı, bir-birini tamamlayan musiqi ilə heyrətli bir nümunə göstərir, sonda qədim bir xalq mahnımızı ifa edərək ortada təsirli bir “Segah” çalır. Zakirin çıxışları böyük maraq və alqışlarla qarşılanır. Dövlət səviyyəsində təşkil olunmuş bu ziyafət səmimi, mehriban, dostluq, qardaşlıq məclisinə, xalqlararası mədəniyyətin tanışlığı tədbirinə çevrilir. Kral səmimiyyətini və razılığını bildirir.

Neapoldan Hindistana gələrkən Fikrət Əmirov Həbib Əliyev və Həbib Bayramovla söhbət edərkən

Zakirin “Segah”ı haqqında danışır: “Əzizlərim! Bilirsiniz ki, mən tarzən olmuşam. Muğamlarımıza və musiqi alətlərimizin imkanlarına, ifa qaydalarına yaxından bələdəm. Zənnimcə, siz də mənimlə razılaşırsınız ki, Zakirin “Segah” ifası heyvətəmizdir. Bu ifa zənginliklər, müxtəlif təsirli səs çaları, yeni fikirlər və hikmətlərlə doludur. Bu “Segah” insanı istər-istəməz öz aləmindən qoparır, öz dünyasından çıxararaq başqa bir möcüzəli aləmə aparır. Onun “Segah”ının ifasında keçmişimiz, bu günümüz və sabahımız vardır” (35, səh. 195). Bu fikirlər onu göstərir ki, Zakir Mirzəyev Azərbaycan muğamları içərisində “Segah” muğamını xüsusi məharətlə ifa edir. Təsədüfi deyil ki, onun sənətinin zirvəsində “Muğam və rəqs” dayanır. Başqa sözlə desək, Zakir Mirzəyevin şah əsəri “Muğam və rəqs” adlanır. Haqlı olaraq o bütün konsertlərdə öz ifasına “Muğam və rəqs”lə başlayır. “Muğam və rəqs”lə dinləyiciləri heyran edən sənətkar daha bir möcüzə yaradır. Qarmonu tərsinə çevirərək çox böyük məharətlə ifa edir. Bu xüsusda sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Əhsən Rəhmanlının adı çəkilən kitabında maraqlı faktlar vardır. Həmin faktlardan bəzilərinə nəzərdən keçirək:

- Hanoyda - sonuncu konsertdə qərribə bir hadisə baş verdi. Konsertin sonunda çıxışı zamanı Zakir, adəti üzrə, özünü unudaraq iti, cəld barmaqlarla öz qəlbindəkiləri izhar edərkən qarmonun sol ələ keçirilən kəməri qəfildən qırılır. Vəziyyətdən çıxmaq

və konsertin nizamını pozmamalı üçün o, dərhal qarmonu tərsinə çevirib çənəsini alətin gövdəsinə sıxaraq ifasına sona qədər davam edir. Bu özü də sənətkarın möcüzələrinə bir dəstək, bir təkan idi (35, səh. 196).

Belə maraqlı faktları öz kitabında silsilə şəklində qeyri-adi üslubda göstərən Ə.Rəhmanlı Zakir Mirzəyevin Bürüffel, Mali, Vyetnam, Konqo, Anqola, Liviya, Misir, Mərakeş, İsveç, Norveç, Hollandiya və digər xarici ölkələrdə səfərdə olarkən onun yaratdığı möcüzələri sistem halında sadalayaraq oxucuya çatdırmağı bacarır. O yazır ki, istər yuxarıda adlarını qeyd etdiyimiz Avropa ölkələrində, istərsə də ərəblərin diyarında, müsəlman dünyasında Zakir Mirzə sənəti eyni maraqla yüksək səviyyədə qarşılanmış, sənətkarın hər bir ifası əhəmiyyətli dərəcədə Azərbaycan ifasına şöhrət gətirmişdi.

Ayrı-ayrı illərdə ərəb ölkələrində: Liviya, Misir və Mərakeşdə Azərbaycan musiqisinin səslənməsi o dövr üçün mühüm əhəmiyyət kəsb edirdi. Belə ki, ana vətənimiz Azərbaycan o zaman sovetlər birliyinin əsarətində idi. Uzaq ölkələrdə, digər qitələrdə musiqimizin səslənərək uğur qazanması, sevilməsi Azərbaycanımızın tanınması üçün müəyyən işlər görmüşdü. Milli mədəniyyətimizin, xalq musiqimizin tanınaraq sevilməsində Zakir Mirzənin də çox böyük xidmətləri olmuşdur. Yüksək enerji, sonsuz həvəs və dərin sevgi ilə Liviya, Misir və Mərakeşdə milli musiqimizi təbliğ və təmsil edən Zakir həmin

ölkələrdə də yaxşı iz, unudulmaz xatirə qoymuş və sevilən sənət göstərə bilmişdi. Böyük sevinclə deməliyə ki, Zakirin ifası və rəngarəng repertuarı böyük musiqi xadimlərimizin, musiqisevər xalqımızın, başqa ölkələrdəki musiqiçilərin və dünya xalqlarının rəğbətini qazanmışdı. Doğrudan da, qarmon ifaçılığı sənətində bu səviyyəyə çatanımız, ikinci belə fenomen sənətçimiz olmamışdı (35, səh. 198).

Ə. Rəhmanlının “Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi” adlanan kitabdan götürdüyümüz bu fikirlərə onun başqa bir fikirlərini də əlavə etmək olar. Ə. Rəhmanlı yazır ki, Zakirin muğam improvizasiyaları ilə Əzizə xanımın caz fantaziyaları sintez edilərək musiqisevərlərin ixtiyarına verilsə, zənnimizcə, əhəmiyyətli bir hadisə ola bilər. Necə ki, ustad xanəndə, Xalq artisti Alim Qasımovun dünyanın müxtəlif janrlı musiqi qrupları, orkestrləri ilə muğam parçalarını oxuyaraq sintez etməsi dünya musiqi aləmi tərəfindən bəyənilir (35, səh. 199). Şübhəsiz, Ə. Rəhmanlının bu fikirlərinə etinasız yanaşanların sayı daha çox oldu. Sevindirici haldır ki, Əhsən müəllimin həmin fikirləri uzun illərdən sonra reallaşdı. Necə deyərlər, onun arzuları çiçək açdı. Aftandil İsmailov və Zakir Mirzəyev məktəblərindən sonra yeni qarmon məktəbi yaradan Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Ənvər Sadıqov Əhsən Rəhmanlının həmin arzusunu demək olar ki, ürəyində qoymadı. Xalq artisti Ənvər

Sadıqovın repertuarında artıq caz musiqisi geniş yer almışdır. Əhsən Rəhmanlının illərdən bəri təklif etdiyi qarmon ifaçılığının caz musiqisi ilə inteqrasiyası bu gün reallaşdı. Bunun üçün biz qarmon ifaçılığı sənətinin ən layiqli tədqiqatçısı olan sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Əhsən Rəhmanlıya öz təşəkkürümüzü və minnətdarlığımızı bildiririk. Əhsən Rəhmanlı bir tədqiqatçı olaraq Zakir haqqında yazdıqlarının hər birində bu böyük sənətkara məxsus olan yüksək ifaçılıq maneraları, bənzərsiz sənətkarlıq xüsusiyyətləri, repertuar seçiminin qeyri-adiliyi, qarmon ifaçılığının gətirdiyi yenilikləri, qarmonu Azərbaycan xalqı ilə yanaşı, digər xalqlara sevdirməsi barədə maraqlı faktlar vardır. Sözüün əsl mənasında, Zakir Mirzəyev Azərbaycanda sevildiyi kimi, qonşu respublikalarda, qonşu ölkələrdə, o cümlədən İranda, Gürcüstanda, Dağıstanda, Osetiyada, Acarstanda, Avropa ölkələrində, xüsusilə Şərqi Avropa ölkələrində sevilən, qəbul edilən, bəyənilən sənətkarlardandır. Əhsən Rəhmanlı yazır ki, Qars şəhərinə Gürcüstandan, Ermənistandan, Rusiyadan, Baltikyanı respublikalardan, Polşa, Çexiya və Rumıniya ölkələrindən alimlər və musiqi folklorunun kiçik heyətləri gəlmişdilər. Qurultay mədəniyyət müəssisələrinin binalarında, musiqi tədbirləri isə stadionda və şəhərin geniş meydanlarında keçirilirdi. Qurultayın açılışı günü möhtəşəm “yürüş-konsert” təşkil olunmuş, çal-çağırda Qars qalasına yürüş edilmişdi. Stadionda ertəsi gün keçirilən böyük

konsertdə Zakir Mirzə cəsarətli və heyrətli sənət nümayiş etdirmiş, milli muğam üçlüyümüz və rəqs qrupu hamını heyran qoymuşdu. Zakir Mirzəni nəinki qardaş ölkə tamaşaçıları, xarici dövlətlərdən gələn qonaqlar, həm də ermənilər alqışlayırdılar. Bu, Azərbaycan musiqisinin qüdrətindən, ifaçımızın yüksək sənət qabiliyyətindən irəli gəlir. Çıxışlardan sonra Zakir müəllimin əlini sıxır, gül-çiçək dəstələri təqdim edir, qucaqlayıb öpürdülər. Bir daha dünyanın neçə-neçə xalqlarına ənənəvi Azərbaycan muğam üçlüyümüz, milli rəqs sənətimizlə birgə qarmon ifaçımız Z.Mirzə sənətində öz sözünü demişdir (35, səh. 202).

Açığını etiraf eləmək lazımdır ki, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti Zakir Mirzəyev ölkəmizdə həyata keçirilən yüksəksəviyyəli, ali dərəcəli, siyasi səviyyəsinə görə ən ehtiramlı məclislərə dəvət olunan sənətkarlarımızdandır. Məsələn, Avstriyanın paytaxtı Vyana şəhərində 2006-cı il may ayının 28-də Azərbaycanın keçmiş mərhum prezidenti Heydər Əliyevin heykəlinin açılış mərasimi keçirildi. Heykəlin müəllifi şöhrətordenli, xalq artisti, heykəltaraş Ömər Eldarovdur. Tədbirdə Azərbaycanın Avstriyadakı səfiri Fuad İsmayılov, Mədəniyyət və Turizm Naziri Əbülfəz Qarayev, Musiqi Akademiyasının rektoru, Xalq artisti, professor, pianoçu Fərhad Bədəlbəyli, Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin rektoru Timurçin Əfəndiyev, Uşaq Filarmoniyasının musiqi qrupu

iştirak edirdilər. Əməkdar artist, sənətsünaslıq namizədi, virtuoz sənətçi Zakir Mirzəyevin də bu mühüm tədbirdə çıxışları nəzərdə tutulmuşdu. Heykəlin açılışı zamanı həmin meydanda Zakir Mirzəyev, əsasən klassik əsərləri ifa etdi. Sonrakı konsertlər isə Avstriyadakı Azərbaycan səfirliyində və BMT-nin həmin ölkədəki nümayəndəliyinin binasında verildi. Zakir Mirzə burada da seyrçiləri öz sehrinə bürüdü (35, səh. 202).

Doğrudan da, Zakirin repertuarına daxil olan musiqi nümunələrinin həm milli, həm də ümumbəşəri dəyərlərə əsaslanmasını etiraf etmək lazımdır. Yəni Zakir hansı xalqın musiqi nümunəsini ifa edirsə, birinci növbədə, həmin xalqın nümayəndələrini heyrləndirəcəyinə şəkk ola bilməz. Yaxşı yadımdadır, 80-ci illərdə biz professor Oqtay Rəcəbovun rəhbərliyi ilə Azərbaycan Televiziyasının birinci proqramında “Məktəblilərin musiqi klubu” verilişini aparırdıq. Plan üzrə Azərbaycan musiqiçilərinin ifasında xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərinin və eləcə də xarici ölkələrin musiqi nümunələrinin təqdimatını nəzərdə tutmuşduq. Amma verilişə kimlərin dəvət olunmasını planlaşdırmamışdıq. Çünki risk etmək olmazdı. Elə ifaçılar dəvət olunardı ki, onlar xarici bəstəkarların nümunələrini nəinki istənilən şəkildə ifa edə bilməzdilər, hətta həmin nümunələri təhrif edər, plagiatı yol verərər və verilişi hörmətdən salardılar. Çox fikirləşəndən sonra Zakir Mirzəyevin üzərində

dayandıq. O, bəzən macar bəstəkarı Montenin “Çardaş” əsəri kimi təqdim olunan, əslində, macar xalq rəqsi kimi şöhrət tapan “Çardaş”ı çalacağını bildirdi. Hər ikimiz Zakir Mirzəyevin “Çardaş”ı hansı üslubda çalacağı barədə mülahizələr söyləməyə başladıq. Axı “Çardaş” dünyanın ən mahir ifaçıları tərəfindən simli, kamanlı, nəfəsli, klavişli alətlərdə elə gözəl təqdim olunmuşdur ki, bizim verilişdə “Çardaş”a səthi yanaşmağa ixtiyarımız yox idi. Biz professor Oqtay Rəcəbovla belə məsləhətləşdik ki, verilişdən qabaq Zakir Mirzəyevi məşqə çağırıq. Elə də etdik. Zakir Mirzəyev verilişdən qabaq studiyaya gəldi və “Çardaş”ı çalmağa başladı. Əslində, hər ikimiz bu xarici musiqi nümunəsinin Azərbaycan televiziyasında ifası ilə bağlı Zakir Mirzəyevə tövsiyələr verməyi planlaşdırmışdıq. Amma məşq zamanı Zakir Mirzəyev “Çardaş”ı elə bir səviyyədə ifa etdi ki, biz yerimizdə quruyub qaldıq. Professor Oqtay Rəcəbov dedi ki, macarlar özləri bu ifaya qulaq assa idilər, yəqin ki mat qalardılar. Mən isə dedim ki, əgər macarlar Zakirin bu ifasını dinləsəydilər, ona Macarıstanın ən yüksək fəxri adının verilməsini hökumətdən rica edərdilər.

Zakir Mirzəyevin Motsartın əsərlərinə müraciət etməsi haqqında da eyni sözləri demək olar. Mən Avstriyada olanda onun bir neçə şəhərlərində tədbirlərdə iştirak etdim. Həmin tədbirlərdə digər xalqların nümayəndələri də iştirak edirdilər. Həmin tədbirlərin biri Vyanada Motsartın müəyyən müddət

yaşadığı mənzildə keçirilirdi. Mən də oraya getdim. Ayrı-ayrı xalqların musiqi alətlərində Motsartın əsərlərini səsləndirirdilər. Nədənə mənim ağıma Zakir Mirzəyevin Motsartın yaradıcılığından ifa etdiyi nümunələr düşdü. Bir anlığına düşündüm ki, nə olaydı bir möcüzə baş verərdi, Zakir Mirzəyev burada peyda olaydı. Motsartın bir musiqi nümunəsini qarmonu çevirərək çalıb hamını heyran edəydi. Əslində, belə bir hadisə baş versəydi, həmin tədbirdəkilər Azərbaycan qarmon ifaçısı Zakir Mirzəyevin novatorluğundan qeyri-adi bir epizodu görəckədilər...

Açığını etiraf etmək lazımdır ki, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti Zakir Mirzəyevin qarmon ifaçılığında etdiyi novatorluqlar haqqında ayrıca kitab yazmaq lazımdır. Çünki onun qarmon ifaçılığı sahəsində gətirdiyi yenilik və novatorluqların hər birinin mahiyyəti, məzmunu, ifa texnologiyaları, yaranma texnologiyaları, ifa imkanları, ifadakı qeyri-adi yanaşmalar, improvizasiyalardakı istisnalar və s. haqqında ayrıca yarımfəsillər hazırlamaq lazım gəlir. İkincisi, Zakir Mirzəyevin rəqsləri haqqında da həm kitab, həm monoqrafiya, həm də dissertasiya yazmaq olar. Çünki bu ifaçının 100-dən artıq bəstəsi vardır. Onlardan yalnız bir neçəsi haqqında yazılıbdır. Qalanları haqqında fikir yürütmək, mülahizə söyləmək, onların Azərbaycan rəqs musiqisi tarixini zəngilləşdirən imkanlarını şərh etmək, bu rəqslərin lirik mahiyyəti, oynaq xarakteri, Azərbaycan ladlarına uyğun hazırlanması, beynəlxalq xarakterə malik

olması, onların dünya musiqi nümunələri içərisindəki yeri və mövqeyi haqqında yazmağa ehtiyac var. Əslində, onun ifa etdiyi hər bir musiqi əsəri haqqında yazılan yazı elmi, pedaqoji, metodik cəhətdən əsaslandırılmaqla yanaşı, onların ifa xarakteri, lirik və dinamik xüsusiyyətləri, milli koloriti zənginləşdirən tərəfləri və digər xüsusiyyətləri barədə yazmaq və təhlillər, müqayisələr aparmaq lazımdır. Məsələn, Zakir Mirzəyevin ifa etdiyi “Şalaxo” haqqında ayrıca yazmaq lazım gəlir. Çünki o, Azərbaycan qarmon ifaçılığı tarixində ilk qarmon ifaçısıdır ki, “Şalaxo” rəqsinə lirik ifa tərzilə başlayır. Başqa sözlə desək, Zakir Mirzəyev “Şalaxo”nun əvvəlcə uvertürasını çalır, sonra “Şalaxo”ya keçir. Əslində, “Şalaxo” sözünün etimologiyasının açılmasına, şərhinə də ehtiyac var. Azərbaycanın klassiklərindən biri olan Nəcəf bəy Vəzirovun “Vay şələküm, Mələküm” adlı əsəri var. Bu əsərin adındakı “şələküm” “şalaxo” sözünün mənbəyi, ilk etimoloji əsası hesab oluna bilər. Çünki vaxtilə bu rəqsin adı el arasında “Şələkümi” adlandırılıb. Bir sıra mənbələrdə göstərilib ki, “Şələkümi” rəqsi əvvəlcə mahnı olub, Azərbaycana milli bayramlarda ayı oynatmağa gələn qaraçılar tərəfindən oxunubdur. Deməli, bu musiqi nümunəsi ilk dəfə mahnı kimi oxunmuşdur. Arxiv sənədlərindən arayıb, axtarıb tapdığımız həmin mahnının misrələrindən bir neçəsi belədir:

**Vay şələküm, məlləküm
Həm də, salamun, əleykum.
Bir atım, bir eşşəyim,
Bir də dayım vardı mənim.
Mənə kömək eləyən,
Həm də ayım vardı mənim...**

Bu misraları şərh edərkən deməliyik ki, milli bayramlar vaxtı qaraçılar əyləncə mərasimləri təşkil etmiş, yəni o vaxtın ilk sirk nümunəsini Azərbaycanda tətbiq etmişlər. Yuxarıda qeyd etdiyimiz “Şələkümi” mahnısını öyrənən qaraçılar özlərinə məxsus musiqi ahəngi ilə həmin “Şələkümi” mahnısını oxuya-oxuya ayını oynatmış və mahnının müşayiəti ilə ayılar mayallaq aşmağa başlamışlar. Oynaqxarakterli mayallaq aşan ayıların bu yumoristik hərəkəti gülüş doğurmuş və bu sirk nömrəsinə görə qaraçılar xeyli pul qazanmışlar. Arxiv sənədlərinin başqa bir versiyası da var. Güya ayı oynadan qaraçılar bellərinə şələ qoymuş, həmin şələnin içərisinə ayını qidalandıran məhsul qoymuşlar. Ayı həmin ayı oynadan qaraçının belindəki şələyə qabaq caynaqlarını sancaraq onunla addımlamağa başlamışdır. Ayı oynadan dayananda ayı dayanmış, ayı oynadan addımlayanda ayı addımlamış, ayı oynadan sürətlə qaçanda isə caynaqlarını həmin şələdən qoparmayan ayı həmin sürətlə qaçmaqla gülüş doğurmuşdur. Çünki ayının iki ayaqla qaçması onu gülüş doğuran bir vəziyyətə, yumoristik bir tərzə

salır. Bütün bunlar deməyə əsas verir ki, “Şələkümi” rəqsi, yəni “Şalaxo” rəqsi əvvəlcə lirik şəkildə oxunmuş, sonra isə oynaq formada davam etdirilmişdir.

Biz ona görə Zakir Mirzəyevin “Şalaxo” rəqsinə düzgün yanaşmasını alqışlayır, əvvəlcə lirik tərzdə başladığını qəbul edir, sonra isə oynaqxarakterli ifasına üstünlük veririk. Mənim fikrimcə, onun ifa etdiyi hər bir musiqi nömrəsi haqqında ehtimallar, mülahizələr söyləmək, mühakimələr yürütmək, ümumiləşdirmələr aparmaq və son nəticə söyləməklə onun qeyri-adiliyini təqdim eləməyi biz zəruri sayırıq.

Zakir Mirzəyevin Niyazi adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrin müşayiəti ilə Azərbaycan xalqının xatirəsində həmişə əziz tutulan, II Bakı xanı Məhəmmədəli Xanın nəslindən olan, Əhməd xan Bakıxanovun əziz yadigarı olan Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Tofiq Bakıxanovun 1 sayılı 3 hissəli konsertini məharətlə ifa etməsi barədə ayrıca kitab yazmaq lazımdır. Niyə? Birincisi, bu ifa Azərbaycan qarmon ifaçılığı tarixində ilk hadisə kimi təhlilə cəlb olunmalıdır. İkincisi, qarmonun simfonik orkestrdəki mövqeyi həm elmi cəhətdən, həm sənətsüənəslıq baxımından, həm də ifaçılıq tərəfdən geniş şərh olunmalıdır. Üçüncüsü, məxsusi olaraq qarmon aləti üçün yazılan bu əsər haqqında ayrıca fikir söyləmək lazımdır. Çünki bu əsərin üç hissəsinin hər bir hissəsi Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi üçün nə qədər dəyərlidirsə, Azərbaycan qarmon ifaçılığı

sənəti üçün də bir o qədər dəyərli və qiymətli əsərdir. Bu əsərin estetik mahiyyəti, estetik dəyəri, xalqın bədii zövqünə göstərdiyi təsir imkanlarını ayrıca şərh etmək lazımdır. Dördüncüsü, göstərilən estetik bədii zövq imkanlarını ustalıqla ortaya qoyan sənətkarın bənzərsiz texniki imkan və səriştəsini elmi, pedaqoji, metodik və sənətsünaslıq baxımından əsaslı şəkildə təqdim etmək lazımdır.

Bu yaxınlarda Azərbaycan televiziyasının birinci proqramında mahir klarnet ifaçısı Ələkbər Əsgərov haqqında gedən bir verilişdə Zakir Mirzəyev də iştirak edirdi. Doğrudur, dəvət olunanların hamısı mahir balaban və klarnet ifaçısı olan Ələkbər Əsgərovun ifa imkanlarının ən yaxşı məziyyətlərindən söhbət açdılar. Onu məşhurlaşdıran bəzi cəhətləri, ifa nümunələrini dilə gətirdilər. Amma mən gözləyirdim ki, Ələkbər Əsgərovu ilkin olaraq məşhurlaşdıran, xalqa sevdirən, qarmonun müşayiəti ilə ifa etdiyi melodiylarla tanınan məşhur ifaçı haqqında da geniş danışılın. Hansı ki, həmin melodiyların bir qismini Zakir Mirzəyev müşayiət etmişdir. Özü də onun müşayiəti digər qarmon ifaçılarının müşayiətindən qeyri-adiliyinə görə fərqlənmişdir. Mənim fikrimcə, bu qeyri-adiliklər də ifa duetinə müəyyən şöhrət gətirmişdir. Necə ki, Aftandil İsrailov və Vəli Qədimov dueti Azərbaycan musiqi mədəniyyəti üçün yeniliklər yaratdı, bu gözəl yeniliklərin davamı olaraq Ələkbər Əsgərov və Zakir Mirzəyev dueti də həmin

yeniliklərə imza atmaqla bu yenilikləri həm gözəlləşdirdi, həm də zənginləşdirdi.

Zakir Mirzəyevə fitrən verilən istedad payı haqqında danışmaq çox vacibdir. Çünki onun fitrətində talantlılıq səviyyəsinin çəkisi haqqında söz açmaq vacib olduğu qədər də çətinidir. Çünki 75 yaşlı bu ifaçının öz yubileyində ifa etdiyi musiqi numunələri ilə 30-40 il bundan qabaq ifa etdikləri arasında az fərq görmək olar. Hətta mən cürət edib deyə bilərəm ki, bəziləri o fərqi bu gün də hiss etmirlər.

Bu yaxınlarda Muğam Mərkəzində klassik qarmon ifaçısı Kor Əhədin yubiley mərasimində onun ifa etdiyi “Muğam və rəqs”ə tamaşa edəndən sonra səslənən alqışlardan da bunu hiss etmək olurdu. Açığını deməliyəm ki, 75 yaşlı bu böyük sənətkarın bugünkü ifası yenə də cavanlıq eşqi, məhəbbəti, coşqun gənclik ehtirası ilə doludur...

Hamiya məlumdur ki, Zakirin dostları çoxdur. Bu da bir həqiqətdir ki, yaxşı musiqiçilərin pərəstişkarları çox, dostları isə az olur. Zakir Mirzəyevin isə həm pələstişkarları çoxdur, həm də dostları. Onlardan biri də Azərbaycan qarmon sənətinin ən görkəmli nümayəndələrinin biri, Azərbaycan Radiosu və Televiziya Komitəsinin ilk qarmonçalan solisti olmuş Abutalıb Sadıqov idi. Deyirlər ki, dostluğun ən böyük şərtlərindən biri yol yoldaşlığından başlayır. Ata-babalardan belə bir məsəl var: “Deyərlər ki, qardaşın necə adamdır? Cavab

verərlər ki, yol yoldaşı olmamışam”. Adamlar yolda tanınırlar. Həftələrlə, aylarla, xarici ölkələrdə Abutalıbı Zakirin yoldaşlığı haqqında uzun illərdir örnəklər səslənir, onların dostluğundakı sədaqətin məzmunu dillərdə dolaşır. Yaxşı yadımdadır, Abutalıb həm də çox güclü zərb aləti ifaçısı idi. Onun zərb aləti ifaçılığına qiymət verən görkəmli sənətkarlarımızdan: Əməkdar artist, Tələbə-gənclərin Beynəlxalq Festivalının laureatı olmuş Çingiz Mehdiyev, Səlim Quliyev, Tahir Hüseynov, Zöhrab Məmmədov və başqaları söyləyirdilər ki, Abutalıbı məclis aparmaq ona görə çox rahatdır ki, bu görkəmli qarmonçalan həm də mahir zərb ustasıdır. Maraqlı orasıdır ki, Abutalıb dostu Zakiri də zərb alətində müşayiət etmişdir.

Çox kədərli olsa da, bir xatirə də yadıma düşür. Zakir Mirzəyevin dostu Abutalıb Sadıqov iflic xəstəliyi keçirmişdi. Onun o şux barmaqları şirmayı dillərdə gəzişə bilmirdi. Allah adamı olduğundan, islam dəyərlərinə yaxından bağlı olduğu üçün Abutalıb Sadıqov müqəddəs Həcc ziyarətinə getməyi qərara alır. Onun Həcc ziyarətinə yola salma mərasimində mən də iştirak edirdim. Həmin mərasimə Zakir Mirzəyev hamıdan tez gəlmişdi. Abutalıbın düz sağ tərəfində dayanıb öz öyüdlərini, məsləhətlərini, nəsihətlərini - bir sözlə, Abutalıbı ovunduran, onu ruhlandıran sözlərini ona diktə edirdi. Mənim bütün diqqətim onlarda idi. Zakirin dediklərinin əksəriyyətini eşidirdim. Onlardan biri belə idi:

“Abutalıb, əziz qardaşım, sirdaşım, ürəyimin parası, Allah eləsin bu ziyarət sənə kömək olsun. Allah qoysa, bu müqəddəs Həcc ziyarətindən sonra sağalarsan və iki qardaş əyləşib yenə həmin duetlərdən, müşayiətlərdən zövq alırıq. Yolun uğurlu olsun. Allah köməyin olsun, mənim əziz dostum!!! “

Zakir Mirzəyevin müsbət əlamətlərindən, keyfiyyətlərindən, bənzərsiz qabiliyyətlərindən, əvəzsiz istedad çalarlarından, talantının məziyyətlərindən danışmaqla qurtarmaz....

“SOLMAZI” rəqsi

Musiqisi: Teyyub Dəmirovun

Allegretto

The musical score is written for piano. It begins with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked *Allegretto*. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The melody in the right hand is composed of eighth and sixteenth notes, frequently embellished with trills. The left hand provides a rhythmic foundation with a continuous eighth-note pattern. The score progresses through six systems, with a repeat sign and first/second endings in the final system.

“AYŞADI” rəqsi

Musiqisi: Teyyub Dəmirovun

Moderato

6

12

18

24

28

34

39

44

49

52

“AZƏRİ” rəqsi

Z.Mirzəyev

♩ Allegro

6

13

18

24

29

Son

“GÜLŞƏNİ” rəqsi

Z.Mirzəyev

Qarmon

4 2 tr. 2 4 4 2 2

6 tr. 2 2 2 2 3 4

12 2 2 tr. 2 3 4

18 3 3 3 tr. 1 2 3 2 tr. 4 3 4

23 2 2 3 4 5 3 3 3

28 tr. tr. 4 2

“ZEMFİRA” rəqsi

A.İsrafilov

Nota köçürən: Z.Mustafayev

♩ Allegretto

mf

7

14

mf

21

mp

27

34

f

40

“KƏMALƏ” rəqsi

A.İsrafilov

Nota köçürən: Z.Mustafayev

♩ Moderato

7 13 19 25 30 36 41 46 52 58 63

Fine

D.S. al Fine

“EY PƏRİ”

A.Rzayeva

A.İsrafilovun ifasında

Nota köçürən: X.Dadaşov

Adajio

5 (tr) tr tr 3 tr

8 tr 1. 3 tr 2. 3

12 tr 3 tr tr

16 3 tr 3 3 3

20 tr tr tr tr tr tr tr tr

26 (tr) tr tr 3

29 1. 3 tr 2. rit. 3 tr

“GƏL BİZƏ, YAR”

Xalq mahnısı

A.İsrafilovun ifasında

Nota köçürən: X.Dadaşov

Andante

4

8

12

16

20

24

28

“İLKİN” rəqsi

A.Sadiqovun ifasında

Nota köçürən: Ə.Bayramov

Allegro moderato

The musical score is written for a single melodic line in 8/8 time. The key signature has two flats (B-flat major). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The notation includes various rhythmic values and articulations. Dynamic markings 'C' and 'G' are placed above certain measures. The piece ends with a double bar line.

“SEGAH RƏNGİ”

Əhsən Rəhmanlı

Nota köçürən: Əlibala Ağayev



“ŞUR AHƏNGİ”

Əhsən Rəhmanlı

Nota köçürən: Yusif Heydərov



Aşıq havası “ASTA ORDUBADİ”

Ə.Rəhmanlının ifasında

Nota köçürən: X.Dadaşov

Vivo vivace

The musical score is written on ten staves in 8/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is indicated as 'Vivo vivace'. The notation includes numerous trills (marked 'tr'), grace notes, and slurs. The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages and a variety of rhythmic patterns. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Aşıq havası “BAŞ MÜXƏMMƏS” Ə.Rəhmanlının ifasında

Nota köçürən: X.Dadaşov

Vivo

7

12

17

22

28

34

40

46

Aşıq havası “KƏRƏM GÖZƏLLƏMƏSİ”

Əhsən Rəhmanlının ifasında

Nota köçürən: Xeyrulla Dadaşov

[Unnamed (treble staff)]

Presto

6

11

17

22

27

32

37

42

46

Nemat Hüseynovun ifasında
"Rəhavi" muğamı

Bərdəst ("Əmiri" şöbəsi ilə)
ad libitum

Nota köçürən:
Məmmədğa Umudov

“ABŞERON” rəqsi

X.Dadaşov

Nota köçürən: müəllif

Presto

6

11

17

23

27

2



“QAYTAĞI” rəqsi

Məmmədağa Ağayev

Fortepiano üçün işləyəni: Tofiq Quliyev

Presto

The musical score is written for piano (Fortepiano) and consists of three systems. The tempo is marked 'Presto'. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 6/8. The first system begins with a forte (f) dynamic. The right hand features a continuous eighth-note melody, while the left hand provides harmonic support with chords and sustained notes. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes the piece with a final chord in the left hand and a melodic flourish in the right hand.

This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical elements such as eighth notes, quarter notes, half notes, and full notes, often grouped with slurs. There are also rests, accidentals (sharps, flats, and naturals), and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *fz* (forzando). The systems are separated by vertical bar lines, and some systems have repeat signs. The first system has a key signature change to one flat. The second system has a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The third system has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The fourth system has a key signature change to one flat. The fifth system has a key signature change to two flats. The sixth system has a key signature change to one flat.

BAYATI-ŞİRAZ DƏRAMƏDİ

Musiqisi: Teyyub Dəmirovun

Moderato

The musical score is written for piano and consists of six systems. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Moderato'. The first system begins with a forte (f) dynamic. Trills (tr) are marked above notes in the first, second, and third measures of the first system, and in the first, second, and fourth measures of the second system. The score includes various musical notations such as arpeggiated chords, sixteenth-note runs, and sustained chords. The piece ends with a final cadence in the sixth system.

This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by frequent trills (marked 'tr') and complex rhythmic patterns, including many beamed notes. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes. The final system includes a 'rit.' (ritardando) marking above the treble staff.

Nota köçürən: Gülsən Mirzəbəyova

Çahargah rəngi

Musical score for "The Rose Tree" in G major, featuring a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The score consists of 11 staves of music. The melody is written in a single voice, with various ornaments (trills, mordents, and grace notes) and repeat signs with first and second endings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The musical score is written on eight staves in treble clef. The key signature contains one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Trills (marked 'tr') and grace notes (marked 'w') are used extensively throughout the piece. The score features a repeat sign with first and second endings in the seventh staff, and concludes with a double bar line in the eighth staff.

N Rəsulovun "Qarmon ilə fortepiano
üçün pyeslər məcmuəsi"ndən nümunə
(Bakı, "Çağotür", 1999)

Moderato

F-NO

QARMON

Qarmon

Qarmon

Handwritten musical score for "Quarzon" by J. S. Zerkow. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The top staff of each system is for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "cresc." and "f". The title "Quarzon" is written vertically on the left side of the page.

Saz havası “RUHANI”

Əhsən Rəhmanlının ifasında

Nota köçürəni Gülşən Mirzəbəyova

6

384

ZABUL DƏRAMƏDİ

Andante cantabile

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked "Andante cantabile". The key signature has one flat (B-flat). The score consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The melody in the treble staff is characterized by trills (tr) and a flowing, cantabile style. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), slurs, and a 'legato' marking. The key signature is B-flat major (two flats). The score is written in a cursive, handwritten style.

System 1: Treble and bass staves. Treble staff has a trill (tr) on G4. Bass staff has a trill (tr) on B3.

System 2: Treble and bass staves. Treble staff has a trill (tr) on G4. Bass staff has a trill (tr) on B3.

System 3: Treble and bass staves. Treble staff has a trill (tr) on G4. Bass staff has a trill (tr) on B3.

System 4: Treble and bass staves. Treble staff has a trill (tr) on G4. Bass staff has a trill (tr) on B3.

System 5: Treble and bass staves. Treble staff has a trill (tr) on G4. Bass staff has a trill (tr) on B3. The word 'legato' is written in the bass staff.

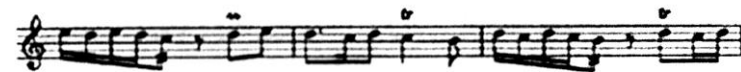
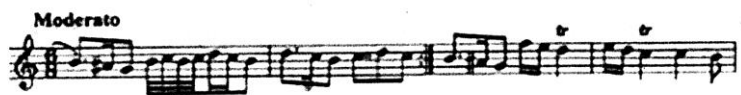
System 6: Treble and bass staves. Treble staff has a trill (tr) on G4. Bass staff has a trill (tr) on B3.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures (one flat), time signatures, and specific performance markings like trills (tr) and a ritardando (rit.) instruction. The music features flowing arpeggiated patterns in the right hand and sustained chords or moving lines in the left hand.

«Segah» - Ə.Əliyevin ifasında

Ad libitum





İSTİFADƏ OLUNAN ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti. 4 cildə, I c., Bakı, “Şərq-Qərb”, 2006, 740 s.
2. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası. 10 cildə, II c., Bakı, Azərbaycan Sovet Ensiklopediyasının baş redaksiyası, 1978, 592 s.
3. Azərbaycan milli izahlı ensiklopedik pedaqoji lüğət. Bakı, “OKA Ofset” nəşriyyatı, Poliqrafiya şirkəti, 2005, 246 s.
4. Azərbaycan musiqi alətləri (M. Kərimovun tərtibatında) Bakı, Yeni nəsil, 2003, 182 s.
5. Babayev Elxan. Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritm intonasiya problemləri, Bakı, Ergün, 1996.
6. Babayev İ.Ə., Əfəndiyev P.Ş. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı, “Maarif” nəşriyyatı, 1970, 268 s.
7. Babayev T.S., Namazəliyev Q.T. Məktəbli mahnıları. Bakı, “Maarif” nəşriyyatı, 1966, 326 s.
8. Bakıxanov Ə.M. Ömrün sarı simi (Məqalələr və xatirələr). Tərtibçilər: T.Bakıxanov., M.Bakıxanov, Bakı, İşıq, 1985, 78 s.
9. Bayramov Ə.İ. Qarmon üçün texniki məşğələlər. Bakı, Səda, 2006, 62 s.
10. Bədəlbəyli Ə.S. Musiqi terminləri lüğəti. Bakı, Elm, 1969, 146 s.
11. Bədəlbəyli Ə. S. Musiqi haqqında söhbət. Bakı, Uşaqgənclər, 1958, 70 s.

- 12.Bəylərov E.B. Uşaqlarda istedadın müəyyənləşdirilməsi və inkişaf etdirilməsi. İstedadın işçi konsepsiyası. Bakı, Təhsil, 2008, 224 s.
- 13.Bünyadov T.O. Əsrlərdən gələn səslər. Bakı, Gənclik, 1975, 211s.
- 14.Bülbül., Seçilmiş məqalə və məruzələri. Bakı, Azərbaycan. EA-nın mətbəəsi, 968, 237 s.
- 15.Əliyev. R.İ. Psixologiya. Bakı, “Nurlan” nəşriyyat, 2008.
- 16.Əlizadə Ə.Ə., Bayramov A.S. Psixologiya. Bakı, Maarif, 1988, s.110-251.
- 17.Əlizadə Ə.Ə. İstedadlı uşaqlar. Psixopedaqoji məsələlər: esselər, etüdlər. Bakı, ADPU-nin nəşriyyatı, 2005, 352 s.
- 18.Əmirov F.C. Musiqi düşüncələri, Bakı, “Azərnəşr”, 1971, 146 s.
- 19.Hacıbəyov Ü.A. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, Yazıçı, 1985.
- 20.Hacıbəyov Ü.A. Əsərləri, I cild, Azərbaycan EA-nın nəşri, Bakı, 1965, 395 s.
- 21.Hacıbəyov Ü.A. Əsərləri, II cild, Azərbaycan EA-nın nəşri, Bakı, 1965, 412 s.
- 22.Hacıbəyov Ü.A. Əsərləri, III cild, Azərbaycan EA-nın nəşri, Bakı, 1968, 308 s.
- 23.Haşimov A. 10 zərb muğam. Qarmon fənni üçün muğam fənni üzrə vəsait. Bakı, 2007.

24. Həşimov Ə.Ş., Sadıqov F.B. Azərbaycan xalq pedaqogikası antologiyası. Bakı, ADPU-nun nəşri, 1993, 126 s.
25. Kazımov N.K. Ümumtəhsil məktəblərində muğamların tədrisinə dair. Bakı, Çarşıoğlu, 2000.
26. Qasımova L.N. Musiqi dərslərində vətənpərvərlik tərbiyəsinin aşılınması imkanları. İbtidai məktəb və məktəbəqədər tərbiyə, 1982, №4, s., 31-34.
27. Qasımov M.İ., Cəfərov C.C. Azərbaycanın estetik fikir tarixindən. Bakı, Azərənəşr, 1964, 211 s.
28. Qəniyev S.C., Cavadov M.A. Sənətdə yaşayan ömür, Bakı, 1995. 121 s.
29. Quliyev S.D. Məktəblilərin estetik tərbiyəsində xalq musiqisinin rolu. Azərbaycan məktəbi, 1972, № 6, s. 36-41.
30. Məktəbli mahnıları. Tərtib edənləri: R. Babayev, Q. Namazəliyev. Bakı, "Maarif" nəşriyyatı, 1966, 326 s.
31. Musiqi dərslərində tərbiyə işinin təşkili. Metodik tövsiyələr. (O. M. Rəcəbov və F.B. Sadıqov) Bakı, 1986, 50 s.
32. Rəcəbov O.M. Ümumtəhsil məktəblərində musiqi tədrisi metodikası. Bakı, "Şirvan" nəşr, 2005, 165 s.
33. Rəcəbov O.M., Sadıqov F.B. Qarmon öyrənənlərə kömək. Bakı, "Maarif" nəşriyyatı, 1986, 50 s.

- 34.Rəhmanlı Ə.M. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. Bakı, “Araz” nəşriyyatı, 2008, 386 səh.
- 35.Rəhmanlı Ə.M. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. II nəşr, Bakı, MBM, 2014, 704 s.
- 36.Rəhimova R.B. Məktəb və estetik tərbiyə. Bakı, “Maarif” nəşriyyatı, 1966, 51s.
- 37.Rəhmətov Ə.M. Azərbaycan musiqi alətləri. Bakı, İşıq, 1976, 62 s.
- 38.Rəsulov N. Qarmon ilə fortopiano üçün pyeslər. I-II kitab. Bakı, Çarşıoğlu, 1998-1999.
- 39.Sadıqov F.B. Uşaqların bədii yaradıcılıq qabiliyyətlərinin formalaşdırılması işinin elmi-pedaqoji əsasları. Bakı, ADPU-nin nəşriyyatı, 1994, 221 s.
- 40.Sadıqov F.B. Pedaqogika. Bakı, Adiloğlu, 2009, 600 səh.
- 41.Sadıqov F.B. Bədii yaradıcılıq dərnəkləri. Bakı, Təbib, 1996, 192 s.
- 42.Sadıqov F.B., Abdulla Q.Ə., Məmmədova Q.T. Azərbaycan muğamları şagirdlərin vətənpərvərlik tərbiyəsi məktəbidir. Bakı, “Ünsiyyət” nəşriyyatı, 1999, 93 s.
- 43.Sadıqov. F.B. Qarmon ifaçılığında muğam. Bakı, 2013.
- 44.Sadıqov. F.B. Azərbaycan muğamları, Azərbaycan djangskie muqame, Bakı, Gənclik, 2016.

- 45.İsazadə Ə.İ., Hüseynli B.A. Xalq mahnı və rəqsləri, Bakı, Azərnəşr, 1963, 38 s.
- 46.Nizami Gəncəvi. Xəmsə. Bakı, Gənclik, 1981, 217 s.
- 47.Nəriman Qocatürk. Türkün yaddaş kitabı. Bakı, Nurlan, 2005.
- 48.Nağısoylu M. Şirazinin “Gülşəni-Raz” tərcüməsi, Bakı, Nurlan, 2004.
- 49.Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. Bakı, 2004.
- 50.Məmmədov Z.İ. Estetika və yeni insan tərbiyəsi. Bakı, Azərnəşr, 1978, 20 s.
- 51.Məlikməmmədov N.S. Səkkizillik məktəblərdə musiqinin tədrisi. Bakı, “Maarif” nəşriyyatı, 1971, 108 s.
- 52.Məmmədov Ə.T. Bədii yaradıcılıq dərnəklərində şagirdlərin estetik tərbiyəsi. Bakı, Azərbaycan XTN-nin mətbəəsi, 1969, 39 s.
- 53.Məmmədov M.Ə. Estetika haqqında söhbətlər. Bakı, Gənclik, 1975, 126 s.
- 54.Psixologiya: Ali məktəblər üçün dərslik, Bakı, Azər nəşr, 1964, 336 s.
- 55.Tusi Nəsirəddin. Əxlaqi-Nasiri. Bakı, Elm, 1989, 254 s.
- 56.Ümumi psixologiya (A.V. Petrovskinin redaktəsi ilə). Bakı, “Maarif” nəşriyyatı, 1982, 494 s.
57. Fadeev İ.Q., Kuznetsov İ.A. Remont qarmonika, bayanov i akkordeonov. Moskva, Leykaya industriya, 1971, 248 s.

- 58.Zöhrabov R.F. "Rast" ailəsindən olan muğamlar.
Təbriz, "Azadlıq əsri" qəzeti, № 31, (fars dilində),
1998, 0,30 ç/v.
- 59.Zöhrabov R.F. Muğam, Bakı, Azərnəşr, 1991, 49
s.
60. Zöhrabov R.F. Muğam. Bakı, İşıq, 1989. 48 s.

**Azərbaycan Respublikası
Bakı Elm-Təhsil Mərkəzi**

**Азербайджанская Республика
Бакинский научно- образовательный
центр**

**Sadıqov Fərahim Balakışi oğlu
Azərbaycan qarmonu**

**Садыгов Фарахим Балакиши оглы
Азербайджанский гармон**

Sadıqov Fərahim Balakışi oğlu



Əslən Masallı rayonundan olan F.B.Sadıqov Yardımlı rayonunda anadan olmuş, Masallı rayonunun 2 sayılı orta məktəbini (1965), Azərbaycan Dövlət Pedaqoji İnstitutunun filologiya fakültəsini (1969) bitirmişdir. Əmək fəaliyyətinə Bakı şəhərinin 161 sayılı orta məktəbindən başlamışdır. Masallı rayon Sərçuvar kənd orta və Masallı şəhər 4 sayılı orta məktəblərində Azərbaycan dili və ədəbiyyatı müəllimi işləmişdir. 1975-ci ilə qədər Masallı rayon təhsil şöbəsində metodist (axşam və qiyabi məktəblər üzrə) vəzifəsində çalışmışdır. 1984-cü ildə namizədlik, 1992-ci ildə doktorluq dissertasiyalarını müdafiə etmişdir. Pedaqoji elmlər doktoru, professordur. Azərbaycan Respublikasının Qabaqcıl Maarif Xadimidir (1983), Akademik Yusif Məmmədəliyev (1994), Akademik Mehdi Mehdiyev (1996), Mikayıl Müşfiq (1999) mükafatları laureatıdır. Beynəlxalq Lütfigadə Assosiasiyasının üzvü olmuşdur. F.B.Sadıqov Almaniyada, Fransada, İtaliyada, Belçikada, Çexiyada, Slovakiyada, Yunanıstanda, İngiltərədə, Hollandiyada, İsveçdə, İsveçrədə,

Malaziyada, Tailandda, Sinqapurda, Hindistanda, Pakistanda və eləcə də Amerika, Avropa, Asiya və Avrasiyanın digər ölkələrində təhsil problemləri ilə yaxından tanış olmuşdur. “Azərbaycan” Universitetinin professoru, Beynəlxalq Türk Akademiyasının həqiqi üzvüdür. 1992-2001-ci illərdə “Naxçıvan” Universitetinin rektoru, 2002-2007-ci illərdə isə “Azərbaycan” Universitetinin prorektoru və rektoru olmuşdur. Bakı Elm və Təhsil Mərkəzinin prezidentidir. Azərbaycan Televiziyasının birinci proqramında. “Örnək” və “Kamillik” verilişlərinin aparıcısı olmuş, yeniyetmə-gənclərin təhsili, təlimi və tərbiyəsilə bağlı fəzilətləri ictimaiyyətə çatdırmışdır. 30-a yaxın fəlsəfə və elmlər doktoru yetişdirmişdir. 100-dən artıq kitabın və 2 minə yaxın qəzet və jurnal məqalələrin müəllifidir. 2007-ci ildə Amerikanın Tennisi Ştatının Knoksvel şəhərinin fəxri vətəndaşı seçilmişdir.

MÜNDƏRİCAT

ÖN SÖZ	3-16
Giriş	17-27
Qarmonun tarixinə dair	27-38
Qarmon öyrənməyin ilk məşğələləri.....	39-50
Xanə	51-52
Akkolada	52-54
Onaltılıq not	55-57
Domajor qamması	57-61
Pauzalar	61-64
Nöqtəli not, nöqtəli pauza	65
Major və minor qammalar	65-66
Do major və lya minor	66
Sol major qamması	67-68
Re major qamması	68-69
Lya major qamması	69-70
Melizmlər	70-72
Mordent	73
Trel	73-75
Qarmon ifaçılığında muğam.....	85-109
“Rast” muğamının qarmonda ifası	110-127
Qarmonda ifa olunan “Şur”	127-148
“Segah” muğamının qarmonda ifa olunan variantı	148-161
Qarmon ifaçılığında “Cahargah”	161-169
Qarmon ifaçılığında “Bayatı-Şiraz “muğamı .	169-181
Qarmon ifaçılığında “Şüstər “muğamının ifası	181-188
Qarmon ifaçılığında “Hümayun “muğamı	188-198

Qarmonda muğamın tədrisi zamanı kiçikhəcmli muğamların öyrədilməsi.....	198
Kiçikhəcmli muğamlar	199
Əsas muğamlar	199
Həcmcə kiçik muğamlar.....	199-201
Zərbi – muğamlar	200-201
Unudulmuş zərb – muğamlar	201-211
Görkəmli qarmon ifaçıları. Kor Əhəd	212-219
Teyyub Dəmirov.....	220-244
Ağaməmməd Abdullayev	244-252
Məmmədağa Ağayev.....	252-262
ARTK-nın ilk qarmonçalan solisti olmuş Abutalıb Sadıqov	263-280
Sadıq Zərbəliyevin xatirələri	280-288
Fəxri adlara layiq görülən qarmonçalanlar	
Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Aftandil İsrailov.....	288-309
Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Kamil Vəzirov	309-317
Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Ənvər Sadıqov	318-335
Qarmonun Paqaninisi, Zakir Mirzəyev	335-356
Notlar	357-389
İstifadə olunan ədəbiyyat	390-395