

FƏRAHİM SADIQOV

QARMON
ifaçılığında
MUĞAM



FƏRAHİM SADIQOV

Səadət Abdullayeva

Nəzim Kazimov

QARMON İFAÇILIĞINDA MUGAM

Bakı Elm Təhsil Mərkəzinin Elmi Şurasının qərarı ilə çap olunur



Bakı - 2013

Elmi redaktoru:

Oqtay Rəcəbov
pedaqoji elmlər doktoru, professor

Rəyçilər:

Səadət Abdullayeva
sənətsünaslıq doktoru, professor

Nazim Kazımov
pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, professor

Abbasqulu Nəcəfzadə
sənətsünaslıq doktoru

Redaktorları:

Şəfiqə Tahirova,
Suriyyə Sadıqova

Məsləhətçilər:

Avtandil İbrahimov
Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti

Əhsən Rəhmanlı
qarmon ifaçılığı sənəti üzrə tədqiqatçı

Fərahim SADIQOV «Qarmon ifaçılığında muğam»
«ADİLOĞLU» Bakı 2013, 140 səh.

Tədris vəsaiti ali, orta ixtisas və musiqi məktəblərində muğam ifaçılığı sənətindən dərs deyən qarmon müəllimləri üçün nəzərdə tutulmuşdur. Vəsaitdən şagirdlər, tələbələr, magistrantlar, doktorantlar və digər muğam həvəskarları istifadə edə bilərlər.

4722110018

121 – 2013

qrifli nəşr



© «ADİLOĞLU» 2013

*Bu kitabı qarmon ifaçılığı sənətinin
görkəmli nümayəndəsi, qardaşım
Abutalıb Sadıqovun əziz xatirəsinə ithaf edirəm*

Ön söz

Azərbaycan xalqı özünün yaratdığı bir neçə bənzərsiz milli-mənəvi dəyərləri ilə dünya xalqlarından fərqlənir. Hansı ki, onlardan biri də muğamdır. Muğamlarımız lirik, həzin, ürəyəyatımlı, zövq oxşayan, mədəni istirahət bəxş edən, düşündürən, bəzən şad əhvalı-ruhiyyə, bəzən qəmgin-qəmgin ruh bəxş edən improviziyalı, simfonik poema xarakterli bir janrdır. Bu janrın ən böyük üstünlüklərindən biri məhz onun söz və musiqi melodiyası tərəflərinin olmasından ibarətdir. Təsəvvür edəndə ki, muğamın birinci tərəfində melodik fəlsəfə, ikinci tərəfində isə söz fəlsəfəsi yerləşir, düşünməmək olmur ki, milli-mənəvi dəyərimizin sən demə bir yox, iki böyük dünyası varmış. Onun birinci böyük dünyası musiqi melodiyalarından, yəni muğamatdan, ikincisi isə qəzəliyyatdan ibarətdir. Əbəs yerə demirlər ki, klassik şairlərimiz həm də muğam şairləridir. Hansı ki, onların önündə Məhəmməd Füzuli ilə Əlağa Vahid dayanır. Əgər Əl Fərabi, təxminən, min il bundan əvvəl muğamatımızın böyük bir sisteminin nəzəri əsaslarını işləyərək cild-cild əsərlər yazmışdırsa, Səfiyəddin Urməvi ondan, təxminən, 300 yüz il sonra muğamlarımızı səma cisimləri, yəni planetlər qədər dəyərli hesab etmiş, onların adlarını ayla, günəşlə, ulduzlarla adlandırmışdır. XX əsrdə isə dahi Üzeyir bəy Hacıbəyli muğam operası yaratmışdır. Maraqlıdır ki, bu operanın bir müəllifi də Azərbaycanın görkəmli şairi Məhəmməd Füzuli hesab olunur. Çünki Üzeyir

bəy bu opera üçün poemanı seçərkən böyük Füzuliyə istinad etmiş, onun əsərini seçmişdir.

XXI əsrin birinci onilliyində Azərbaycan muğamına göstərilən dövlət qayğısı onun millilik arenasını genişləndirərək ümumbəşəri səviyyəyə yüksəltmiş oldu. Şərq xatunu Mehriban Əliyevanın muğam möcüzəsi nəinki şərqiləri, hətta qərbliləri də təlatümə gətirdi. Muğamımız YUNESKO-da qızıl fonda daxil edildi. Bakıda inşa edilən ilk Muğam Evinə Beynəlxalq Muğam Festivalı keçirildi. Muğam aləmi adı altında keçirilən bu festivalda ABŞ, Fransa, İtaliya, Almaniya, Suriya, İraq, Mərakeş, Özbəkistan, İran, Misir, Hindistan kimi ölkələrin iştirak etməsi bu tədbirin sanbalından xəbər verir.

Bütün bunlara rəğmən biz "Muğam" adlı monoqrafik vəsaitdə muğamlarımızın tarixi, yaranma və təşəkküləpma, formalaşma və təkmilləşmə mərhələləri keçməsinə şərh etmiş, onların etimoloji mənalarını aydınlaşdırmağa çalışmışıq. Hətta bu problemlə bağlı bir sıra mübahisəli məsələlərin həllinə də səy göstərmişik.

Vəsaitdə həmçinin muğamlarımızın tərbiyəvi əhəmiyyəti, pedaqoji, psixoloji əsasları barədə ilk dəfə olaraq məlumat verilmiş, muğam ünsiyyəti, muğam identifikasiyası barədə də fikir söylənilmişdir.

Kitabda həmçinin televiziya muğam müsabiqəsi və Beynəlxalq Muğam Festivalı barədə də informasiyalar toplanmışdır.

Bütün bunlarla yanaşı, vəsaitdə muğamlarımızla bağlı mübahisə doğuran məsələlər də vardır. Məhz bu məsələ ilə bağlı fikirlərini bizə bildiren oxuculara qabaqcadan təşəkkür edirik.

Sərxan ABIYEV

*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və
İncəsənət Universitetinin
qarmon ifaçılığı üzrə müəllimi*

Giriş

Qarmon 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 olmuşdur. Azərbaycana gətirilən sadə 12, 14, 18 səs sırası olan qarmonları əvvəlcə kiçik toy məclislərində ifa olunmuşlar. 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 səbəbi qadın ifaçılar 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 yazığımız Əbülhəsənin "Dunya qopur" romanındaki 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 melodiyasını "nanay, nanay, nay-nanay" və yaxud "na-nana-nay, nanay-nanay" kimi səs təqlidi formasında zümzümə edirlər. Qadın qarmonçaları məhz qarmonda ilk dəfə olaraq həmin səs təqlidi formasından istifadə edərək "Qıtqılıda" rəqsini düzəltmişlər "Qıtqılıda" rəqsi qadın ifaçılar tərəfindən qız-gəlinlərimizə sevdirdiyi üçün geniş yayılmış və beləliklə, bütün xalqımızın ən istəkli rəqslərindən birinə çevrilmişdir. Bunun nəticəsi olaraq bütün qadın toylarında "Qıtqılıda" qız-gəlinlərin əksəriyyətinin rəqs havasına çevrilmişdir.

Qarmonlar Bakının Moltanı karvansarasında, sandıq bazasında satılmışdır. Qarmonlar alınsa da, əvvəllər onu çalanlar yox idi. Satıb-alan vaxt aləti yoxladıqda qarmondan "qıd-qıd-qıd-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 çalğıcılar iştirak etdiyindən qarmon onlar üçün əvəzsiz musiqi aləti sayılırdı. (Bax. Əhsən Rəhmanlı. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. Bakı, Araz, 2008, səh. 8).

Əhsən Rəhmanlının belə yanaşmasından çıxış edərək deyə bilərik ki, "Qıtqılıda" kimi bir sıra digər rəqslərimiz səs təqlidi əsasında yaranmışdır. "Ay, lo, lo", "Pambığı", "Şələküm-məyälləküm", "Tap elədi" (tapp...elədi) "Camış başa girdi", "Keçi məməsi", "Beşatılan", "Dartma, yaxam cırıldı", "Alışdımyandı", "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 axır-

larında yayılmışdır. Rusiyada müasir tipli qarmonlar XIX əsrin 30-cu illərində istehsal olunmuşdur.

Ümumiyyətlə, qarmon yarandığı ilk gündən hal-hazırda 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) Vyana da 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 zavodu 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, Simbirsk, Yaroslava, 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 forma-

laşdırılmışdır. Tula qarmonlarından sonra sağ tərəfində 3 klaviş yerləşən Saratov qarmonu ilk məşhur rus qarmon çalanı P.Nevski tərəfindən hazırlanmışdır. Bir neçə il sonra Livenski və Sibir saxsı qarmonları yayıldı.

İlk xromatik sıralı qarmonlar 1871-ci ildə tulalı fəhlərəngsaz 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 bu tipli qarmonların hər iki tərəfini 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 фамилиясы ilə adlandırılan həmin qarmonlar hazırda formasına, məzmununa və məlahətli səsinə görə əvəzsiz hesab olunur. Arxip Korpuşkindən sonra Bakıda Zverev, Valentik 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 si-bemol 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 bir xalqın musiqi ənənləri öz əhəmiyyətini büruzə verir. Belə ki, hər bir xalq öz rəqs melodiyalarına

uyğun akkordlarla çalır. Belə qarmonlar zil tembri, şaqraq, cingiltili səslə olur. Həmin alətlər də kökündədir. Azərbaycan qarmonları isə milli musiqimiz, muğamlarımız nəzərə alınaraq si kökündəndir. Doğrudur, məşhur usta A.Korpuşkin musiqiçilərimiz üçün sidən yarım ton aşağı, yəni si-bemol kökündə olan alətlər də düzəltmişdi. Belə alətlə xanəndələrimiz daha rahat muğam və təsniflər oxuyurdular." (Bax. Əhsən Rəhmanlı. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. Bakı, Araz, 2008, səh. 280).

Qarmonda muğam ifaçılığının tatrixi çox qədim olmasa da, çox maraqlıdır. Maraqlı orasıdır ki, Kərbəlayı Lətifə (1876-1944) qədər və ondan sonrakı dövrlərdə 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 və segah çaldıqdan sonra "Vağzalı" ilə yekunlaşdırdığı yeganə ifa tərzini Azərbaycan səs salmışdır. Lakin qrammofon valında tez bir zamanda məşhurlaşan bu muğam ifası tərzinin ömrü çox uzun olmamışdır. Kor Əhədin şagirdi və davamçısı sayılan Teyyub Dəmir meydana çıxmışdır.

Kərbəlayı Lətif, İsa bəy, Kərbəlayı Abutalıb, Ələkbər Nəzərli və Əhəd Əliyevdən üzün bəri onların davamçıları olan T.Dəmirov, M.Ağayev, A.Abbasov, S.Hüseynov, Q.Dadaşova, S.Vəzirov, İ.Coşqun, Ə.Ağayev, Y.Yusifov, M.Vəlixanov və müsir qarmon sənətkarlarını 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 şübə və guşələri, diringələr, oyun havaları çalındığı halda, bu gün bu ifaçılıqda muğam tamam-kamal, dəstgah halında təqdim oluna bilər. (Bax. Əhsən Rəhmanlı. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. Bakı, Araz, 2008, səh. 285). Sadalanan ilk qarmon ifaçılarının davamçılarından elə birincisi yu-

xarıda qeyd etdiyimiz kimi Teyyub Dəmirov özünəməxsus qarmon məktəbi yaratmışdır. Teyyub Dəmirov məktəbi isə təkcə Azərbaycana deyil, 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 Məmmədin ticarət obyektləri, sexləri, Abşeron kəndlərində torpaq sahələri, hətta şəxsi gəmiləri, tankələri olmuşdur. Hacı Məmməd kişi İran, Türküstan, Həştərxan, İstanbul limanları ilə ticarət əlaqələri yaratdığı üçün onu bir varlı tacir olaraq Azərbaycandan kənar da yaxşı tanıyırdılar. Hacı Məmmədin beş övladı var idi. Teyyub onların ən istedadlı və istəkli övladlarından biri idi. Hacı Məmməd kişinin arzusu oğlanlarına xarici ölkələrdə təhsil vermək idi. Lakin gözlənilmədən bolşeviklər Azərbaycanı işğal edir, Qızıl Ordu Bakını zəbt edir və Hacı Məmməd kişinin bütün var-dövləti əlindən alınır. 1921-ci ildə qəflətən rəhmətə gedir. 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 öyrənir. Beləliklə, yeniyetmə Teyyub Kor Əhədin dəfçalanı olur. Gənlik illərindən başlayaraq qarmon ifaçısı kimi tanınır. Muğamı dərinlən öyrənən Teyyub Dəmirov qarmonda çox məşhur müğənniləri müşayiət edir. Teyyub Dəmirovun ifasında "Şüştər"dən başqa, bütün muğamlar lentə alınıb. "Segah", "Segah-zabul", "Şur", "Rast", "Bayatı-Şiraz", "Humayun" 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 "Kəsmə-Şikəstə" bu gün də bənzəri olmayan ritmik muğam kimi bəyənilir. "Segah" muğamı üzərində həmin

"Kəsmə-Şikəstə"sini Fatma xanıma öyrədən görkəmli qarmon ustadımız Teyyub Dəmirov olmuşlar. Teymur Dəmirovun yaratdığı qarmonçalanlar ansamblının üzvləri müxtəlif illərdə 20, 16, 16, 14, 12 nəfərdən ibarət olmuşdur. 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 saxlayıb ümumi ahəngə xidmət etməklə bərabər, mövzunun təsir qüvvəsini artırır. Melodiya daha şirin, daha ahəngdar olur. (Bax. Əhsən Rəhmanlı. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. Bakı, Araz, 2008, səh. 284).

Ona görə də qarmonda muğamın ifası üçün bütün rahat şərait var. Çünki sağ tərəfdə sağ əllə muğamın, şöbə və guşələrin, ifa tərzinin əsas tonikasını sol əl verir. Yəni sol əlin dəm tutması və dəm tuta-tuta ayrı-ayrı tonikaları ən zərif səs fonallıqları 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 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. (Bax. Əhsən Rəhmanlı. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. Bakı, Araz, 2008, səh. 270). Ona görə də bu günə qədər mövcud olan bütün qarmon ifaçılarının muğam yaradıcılığı biri-birindən köklü sürətdə fərqlənir. Qrammofona yazılaraq ilk dəfə Azərbaycan radiosunda bəyənilən Əhəd Əliyevin "Segah"ı ilə Teyyub Dəmirovun, Abbas Abbasovun, Musa Həsənovun, Səfərəli Vəzirovun, Məmmədəğa Ağayevin, Səttar Hüseynovun, Af-tandil İsrailovun, Abutalıb Sadıqovun, Kamil Vəzirovun "Se-gah" ifaçılığı arasındakı fərqləri, özünəməxsusluğu, fərdi yanaşmaları, fitri çalarların bənzərliyini görmək, duymaq, qav-ramaq heç də çətin deyil. Ona görə ki, onların hər birinin kö-nül dünyasından gələn "Segah" ahəngləri onların hər birinin istedad elementləri və genetik kodları ilə birləşərək muğam möcüzəsi yaradır.

Azərbaycan qarmonu bütün dövrlərdə çalğı yolu, öz üs-lubu, öz səslənməsi, tembrilə fərqlənib və seçilib. Musiqimi-zin əsas və aparıcı janrı muğam olduğu üçün hər bir zaman Azərbaycan qarmonunda muğam ifa olunmuşdur. Muğam isə incə, zərif duyğularla, o cümlədən emosional xırdalıqlarla (tre-mola), melizmlərlə, təsirli barmaq oynatmaları, cəld sıçrayışla sürüşdürmələr, lal barmaqla ifa olunduğu üçün qarmonumuz belə zəngin səslənir və nəinki vətənimizdə, hətta dünyanın 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 Qafqaz-da, Rusiyada çalınan qarmonlardan, hətta bütün dünyada istifadə olunan bayanlardan, akkorde onlardan, Pakistanda, bəzi ərəb ölkələrində ifa olunan harmonlardan tamamilə ayırır və yaxşı mənada fərqləndirir. (Bax. Əhsən Rəhmanlı. Qar-mon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. Bakı, Araz, 2008, səh. 285).

Qarmon ifaçılığında muğam

Mənbələrdə XX əsrin əvvəllərində muğam ifaçılığının in-kişafında görkəmli qarmon ifaçılarının böyük rolu olması göstərilir. Sözün əsl mənasında, həm solo ifaçılığı sənətində, həm mahnı və melodiyların müşayiəti zamanı, həm də an-samblların tərkibində qarmon tək-cə muğam ifa edən alət kimi deyil, eyni zamanda, hərtərəfli maneralarla musqinin aparıcısı 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 xal-qımızı məmnun etmişdir. Çünki muğam xalqımızın ən başlı-ca milli-mənəvi dəyərlərindən biri, deyərdik ki, birincisi he-sab 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 Mehri-ban xanım Əliyevanın təşəbbüsü və ciddi səyi nəticəsində ölkəmizdə məqsədyönlü, planlı, mütəşəkkil olaraq keçiril-

miş həm respublika, həm də beynəlxalq miqyaslı muğam müsabiqələri səviyyəsinə, tutumuna, təpərinə, xüsusi çəkisinə görə müqayisəyə gəlməz 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 oluruz.

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 Ələsgər, Seybətlin Mir İslam (Masallının Seybətlin kəndindəndir) Seyyid Şuşinski, Zəbul Qasım kimi muğam ustalarını barmaqla göstərsələr də, sovet hökumətinin ilk illərində Xalq Komissarlar Sovetinin qərarı ilə muğama qadağalar qoyulmuşdu. Zamanın sərt sınaqlarından məharətlə keçən muğamlarımız dövrümüzdə qədər gəlib çata bilməmiş və nəhayət, memarı böyük öndərimiz Heydər Əliyev olan yeni Azərbaycanımızın dövlət rəhbərləri tərəfindən xalqımızın ən nadir milli-mənəvi dəyərlərindən biri kimi qiymətləndirilmişdir. Nəzərə alsaq ki, muğamı yaşadan Yaxın və Şərq xalqları içərisində yeganə xalq olaraq Azərbaycan xalqının özünəməxsus Muğam Evi vardır, onda deməli 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 ən zəngin mədəni irsimiz olan muğamlarımız nəinki unudulmaq təhlükəsindən qurtuldu, hətta XXI əsrin birinci onilliyində özünəməxsus olan sevgini, eşqi, hörmət-izzəti, məhəbbət və ehtiramı özünə qaytardı. Məhz belə məqamda, belə bir zamanda muğam janrının metodoloji baxımdan düzgün müəyyənləşdirilməsinin əsl məqamının, zamanının yetişdiyini bəyan etmək olar.

Hələ VII əsrdə birinci imamın övladı İmam Hüseynin Kərbəlada faciəli sürətdə şəhid olması bütün müsəlman-türk xalqlarının ümumxalq faciəsi kimi qəbul edilməsi bir sıra mərasimlərin yaranmasına səbəb olmuşdur. Həmin mərasimlərdən biri olan, "Şəbih" adlanan tamaşalarda muğamlardan istifadə olunması ilə bağlı VIII-XIX əsrləri əhatə edən arxiv materiallarında kifayət qədər faktlar vardır.

Böyük və bənzərsiz mütəfəkkirimiz Üzeyir bəy Hacıbəylinin xatirələrində 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 olunduğu kimi, klassik şerin bütün formalarında 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.

Şərqin ən görkəmli düha sahiblərindən biri Əl-Fərabi (870-950) Orta Asiyada, yəni 1925-ci ilə qədər bütün rəsmi sənədlərdə Türküstan adlanan yerdə, türk hərbcisinin ailəsində anadan olmuş böyük türk oğlu Əbu Nəsr Məhəmməd ibn Məhəmməd Fərab şəhərində anadan olduğu üçün özünə Fərab ləqəbi götürmüşdür. Fərab ictimai elmlərə, dəqiq və təbiət elmlərinə dair əsərləri ilə məşhur olsa da, özündən əvvəlki filosof və mütəfəkkirləri dərinədən öyrənməklə öz dövründə xüsusi şöhrət qazanmışdır. Fərabi həmin mütəfəkkirləri nəinki dərinədən 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, Fərabinin Azərbaycan, Şərq, ümumtürk və eləcə də dünya musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı rolunu səciyyələndirən cəhətləri lakonik olaraq aşağıdakı şəkildə ümumiləşdirmək olar:

- Fərabinin yüksək ifaçılıq mədəniyyətinə malik olması;
- zərb, simli və nəfəslə alətlərin bir sıra texniki imkanlarını üzə çıxarması;
- muğamların tarixini tədqiq etməsi;
- muğamların növlərinin konkretləşdirməsi və məntiqi cəhətdən əsaslandırması;
- muğam dəstgahları, rəngləri, diringələri, təsnifləri üzərində iş apararaq onları təkmilləşdirməsi;
- musiqinin elmi-nəzəri və praktik əsaslarını müəyyənləşdirməsi;
- muğam ifaçılığı 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;
- musiqimelodiyalarının ritmik quruluşunu sistemləşdirməsi və onları elmi-nəzəri cəhətdən şərh etməsi;
- muğamların və eləcə də bütövlükdə musiqinin təbiətin, cəmiyyətin və idrakın ümuminkişaf 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 bir elmi-məntiqi köklərə, nəzəri əsaslara söykənmədiyi üzə çıxdı 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 Logərin, Logərinin şagirdi Gilani, Gilaninin şagirdi Sədrəddin Sərəxsi, Sərəxsinin şagirdi Fəridəddin Damad, Damadın şagirdi isə Nəsirəddin Tusi hesab olunurlar. 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 Fərabinin 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 münasibət 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 mühakimələri ilə bədii ricətləri (hissi idrakı) arasındakı paralel xətləri necə us-

talıqla ayırdığına dərindən 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, Fərhadin, Məryəmin, Şiruyyanın 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, dəramədlər və müqəddimələrin ilkin bünövrəsi kimi başa düşülməlidir.

Nizami Gəncəvi "Xosrov və Şirin" poeməsində Barbədlə Nikisanın deyişməsi fonunda muğamlar və onların ifasında mühüm tərkib hissə hesab edilən rəng, təsnif, dəraməd və müqəddimələrin ifasında zəruri hesab edilən musiqi alətlərindən (təbil, şeypur, fəğanə - çoğanə, ud, setar, saz, rübab, barbəd, cəng, ərqənün - kanon 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 hücum 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 hüznündə 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 yuxarıda qeyd etdiyimiz məclisdə Nizami Barbəd 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 dəyəli 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, dəramədlərin, 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" (vələhed-

ci 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 kimi öz əksini tapır. Əgər Nizaminin "Səbz-dər-səbz"indəki "gözəllikdən də gözəl" məna çaları "Şur" muğamı ilə bağlı ahəngin nəinki gözəl, hətta "gözəldən də gözəl" olmasını nəzərə çatdırırsa, Mir Möhsün Nəvvabın (Şuşinski-nin) "Səbz-dər-səbz"ində də eyni formanı və eyni məzmunu görmüş oluruq. Burada "səbz" və "keş" sözlərinin həm də "cəzbedici", "heyranedicı" məna çalarlarında işlədilməsini də nəzərdən qaçıрмаq olmaz. Necə ki, "dilkeş" sözündə aşiqin məşuqun danışığının cəzbedici, heyranedicı həzinliyindən, məlahətindən bihuş olması məna çalarları 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 çalib-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 "Üşşaq" guşəsində Xosrovun adından oxuduğu bir qəzəllə ona cavab verir. Yeri gəlmişkən demək lazımdır ki, poemadakı "Üşşaq"la hazırda muğam ifaçılarının oxuduqları "Üşşaq" arasında bir oxşarlıq olduğu kimi, müəyyən fərq də vardır. Çünki bugünkü "Üşşaq"da bütöv bir qəzəli oxumaq imkan xaricindədir. "Rast"ın kiçik bir guşəsi olan "Üşşaq" yalnız qəzəlin iki beytini oxumağa imkan verir. Güman etmək olar ki, Nizami dövründə "Üşşaq" guşə yox, "Rast"ın ən geniş şöbəsi kimi mövcud olmuşdur. Barbədin "Üşşaq" üstündə genişlənməli qəzəl oxuması da bunu sübut edir.

Barbədin "Üşşaq"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 bilirmi? Konkret cavab versək, deməliyə ki, bu şöbənin vaxtilə "Rast"ın tərkibində ifa 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 "Manəndihisar" (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 belə ardıcılıqla verməsinə, yəni "Maye-Rast", "Üşşaq", "Hisar" şəklində göstərməsinə gəldikdə güman etmək

olur 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 hisləri də duymuş, qavramış, təfəkkür süzgəcindən keçirmiş, ulu və müdrik bir xalqın oğlu kimi layiqincə qiymətləndirmiş, gələcək nəsələ 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.

HƏSİYƏ. Füsunkar Urmiya gölünün qərb sahilində yerləşən bu şəhər həm də zəngin ticarət mərkəzi, üzümçülük və bağçılıq təsərrüfatı mallarına görə də məşhur olmuşdur. Meyvə qurusu, çəraz məhsulları yetişdirməklə Urmiya və Ordubad kimi qədim Azərbaycan məskənləri bu günə qədər süfrələri bəzəyən, çəraz adlanan məhsullar ansambli, 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 dəstinin 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, alu-balı), yəni bal kimi şirin alu, gavalı, yəni müasir yozumda "gavalı" (gav böyük, nəhəng mənasında başa düşülür. Nizami Gəncəvi muğam şöbələrindən ən böyüyünü "Gənci - gav" adlandırmışdır, şaftalı (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. Alana (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 Urmiyədir.

Urmiyədə doğulan, boya başa çatan və ilk təhsilini burada alan, ən mükəmməl Urmiyə 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", "nürə" vəzifələrini icra edən adam anlamında işlədilir. Urməvi ikinci anlamda başa düşülən vəzifə daşımışdır) Yaxşı xəttat olan Urməvi həm də üzünü köçürdü-

yü 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 sənətsünaslığının şah əsəri hesab olunur.

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

Birincisi, 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 bəstəçi olaraq bəstələdiyi muğam melodiylərinin (mahni, rəng, təsnif və s.) not yazılarının tapılması, üzünün köçürülərək xalqımıza və dünyaya ictimaiyyətinə çatdırılması da görkəmli sənətsünas 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 mədəniyyət nümunələri ilə Şərq 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.) Azərbaycan xalqına mənsub olması; muğamların, xüsusilə qəzəlin Azərbaycan xalqına məxsus olması, Şərqdə muğamla müşayiət olunan ilk operanı bu xalqın yaratması; ilk dəfə olaraq Beynəlxalq Muğam Evinin Azərbaycanda açılması və s. çox sevindirici bir haldır.

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 Səfiəddin 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, nəzəriyyəçi", musiqişünası tutur: Səfiyyəddin-Əbdülmömin ibn Yusif-əl Urməvi (XIII əsr) və Əbdülqadir Maraği.

Əbdülqadir Maraği də Urməvi kimi Azərbaycan xalqına başucalığı gətirən mütəfəkkirlərimizdən biridir. Əbdülqadir Maraği Cənubi Azərbaycanın cənubunda yerləşən ən qədim Azərbaycan elminin, mədəniyyətinin ecazkar mərkəzlərindən biri olan Marağa şəhərində anadan olmuşdur.

HƏSİYƏ. Marağa Azərbaycanın ən qədim mədəniyyət mərkəzlərindən biridir. Hazırda İranda, 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 ədəbiyyatda, ən qədim mənbələrdə Fraata, Praaspa, Fraaspa, Əfrəhud kimi işlədilir. "Əfrəh" sözü burada füsunkar, cəzbedici, istirahət üçün münasib, kef üçün bənzərsiz mənalərini verirsə, "rud" su hövzəsi, çay, göl, pak yer mənasını verir. Bir sıra mənbələrdə "marağa" sözü məhz gözəl məkan, 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 "məragə", "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, Şərfin və bütün dünyanın bənzərsiz alimi hesab edilən Nəsirəddin Tusinin rəhbərliyi ilə tikilən Marağa Astronomiya Rəsədxanası (MAR) 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 Mirağa sultanı idarə etmişdir.

Azərbaycan muğamı Əl-Fərabî, Nizami Gəncəvi, Səfiyyəddin Urməvi yaradıcılığında elə möhtəşəm zirvəyə ucaltmışdır 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 Marağinin, Mir Möhsün Nəvvabın muğam yaradıcılığı sahəsindəki xidmətlərinə böyük qiymət verərək yazırdı: "Azərbaycanın

XIX əsr musiqişünas alimi Nəvvab Mir Möhsün, Hacı Seyyid Əhməd oğlu Qarabaği (Şuşadan) özünün "Vizuhul-Ərqa" (Musiqi istilahlarının şərh) adlı kitabında yuxarıda göstərilən alimlərin əsərlərinə istinad edərək (Urməvi və Maraği nəzərdə tutulur) Yaxın Şərq xalqlarının musiqisindən bəhs edir. Bir qisim Avropa dillərinə tərcümə edilmiş bu əsərlərdən görünür ki, Yaxın Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyəti XIV əsrə doğru özünün yüksək səviyyəsinə və on iki sütunlu, altı bürclü "bina" (dəstgah) şəklində iftixarla 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" (Bax. Ü. Hacıbəyov "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları", B., Yazıçı, 1985. 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. Mavəənnəhr. 12. Novruz-Ərəb. 13. Novruz-Əcəm. 14. İsfahani. 15. Feli. 16. Bayatı-Şiraz. 17. Abdul-çəp. 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. Simai-Şəms. 31. Bayatı-Türk. 32. Bayatı-Kürd. 33. Bayatı-Qacar. 34. Balı-kəbutər. 35. Asirani-dilkeş. 36. Cahargah. 37. Segah. 38. Dügah. 39. Zəbul. 40. Hindi. 41. Sözügüdaz. 42. Hisar. 43. Müxalif. 44. Məğlub. 45. Lori. 46.

Rəhab. 47. Hümayün. 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 və 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. Qarabaği. 79. Kərəmi. 80. Koroğlu. 81. Sədayi-güdaz. 82. Səbz-dər-səbz.

Göründüyü kimi, Mir Möhsün Nəvvab "Vizihul-Ərqa" adlı traktatında dəstgahlara məxsus olan ən əsas şöbələri, guşələri təsnif etmişdir. Bu təsnifatdan açıq-aydın görmək olur ki, Mir Möhsün Nəvvab Azərbaycan muğamlarını ərəf-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 həm ərəb, həm fars, həm türk, həm də rus dillərini mükəmməl bildiyi üçün hər bir xalqın özünəməxsus milli dəyərlərinə çox ciddi və çox obyektiv münasibət bəsləməyə üstünlük vermişdir. "Vizihul-Ərqa" əsərində isə türkcülüyə, azərbaycançılığa meylini daha qabarıq şəkildə görmək olar. M.M. Nəvvab bu traktatda sadaladığı, şərh etdiyi muğam adlarının, şöbə və guşə islahatlarının böyük əksəriyyətinin Azərbaycan xalqına mənsub olması ideyasını qabartmaqla 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, uyğur sənətkarları, habelə Çindən, Türküstandan, Hindistandan, Afrikadan, Avropadan gələn muğam ifaçılarının muğama münasibətlərindən və onların ifaçılıq maneralarının Azərbaycan muğam ifaçılarının sənətkarlıq xüsusiyyətlərinin müqayisəsindən sezmək heç də çətin deyildi. Əslində bu fikir Mir Möhsün Nəvvabın mu-

ğam istilahlının şərhinə həsr etdiyi traktatda Azərbaycan muğam dəstgahlarının mahiyyəti, etimoloji mənası, estetik dəyəri, lad xüsusiyyəti, tərbiyəvi əhəmiyyəti, türkcülük ənənələrinə uyğunluğu, azərbaycançılıq meylinin dinamikası öz geniş izahını tapıbsa, Üzeyir Hacıbəyovun "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" adlı əsərində muğamların tarixiliyi, milliliyi aydınlaşdırıldıqdan sonra Azərbaycan muğamının ladsəs sistemi, Azərbaycan ladlarında musiqi bəstələnməsinin spesifik xüsusiyyətləri, onların qaydaları açıqlanır. Bu əsərdə "Rast", "Şur", "Segah", "Cahargah", "Bayatı-Şiraz", "Rahab", "Humayun" kimi muğamlarımızın yaranmasının, struktur quruluşunun, ritmik xüsusiyyətlərinin həm milli-kolorit baxımından, həm də sənətsünaslıq kontekstindən izah olunması Azərbaycan muğamlarının Şərq xalqlarına məxsus muğamlar içərisində ən zəngin əsər olduğunu sübut edir.

Məmmədsaleh İsmayılovun bu sahədəki tədqiqatlarını da təqdirəlayiq hesab etmək olar.

Məmmədsaleh İsmayılov "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 alliterasiya 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 istilahlardan da son dərəcə "füsunkar" və "gözəllik" mənasını verir.

Elxan Babayev "Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritm,

intonasiya problemləri" (Bakı, Ergün, 1996) adlı kitabında əruz vəzninin bəhləri, 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 melodiyaalarına, xüsusilə təsniflərin metroritminə təsirini də aydınlaşdırmışdır. Muğam melodiyasının ritmikasını araşdıran Elxan Babayev şöbə-guşələrin, habelə zərb muğamlarının, aşıq musiqisinin (muğamsayağılının) da ritmik xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmişdir.

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

Vidadi Xəlilovun, Nazim Kazımovun, Qəsirə Məmmədovanın tədqiqatlarında isə 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 verməsini, faydalı elmi-pedaqoji müddəalarla çıxış etməsini xüsusi təqdir etmək lazımdır. Bütün bunlarla yanaşı demək olar ki, qarmon ifaçılığında muğam öyrənməyin nəzəri əsaslarının da sistemə salınmasına zəruri ehtiyac vardır.

"Rast" muğamı

Qarmon ifaçılığında "Rast" muğamını öyrənmək üçün muğamı öyrədən ustad sənətkar ilkin olaraq aşağıdakı tövsiyələri verməlidir:

- *"Rast" muğamının tarixi haqqında qısa məlumat vermək;*
- *"Rast"ın ana kökü olan "solmajor" haqqında məlumat vermək;*
- *"Rast" muğamının dəraməd, rəng və diringələrini ardıcılıqla öyrətmək;*
- *"Rast" muğamının şöbə 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 məna çalarları barədə fikir yürüdənlərin demək olar ki, böyük əksəriyyəti bu sözün ərəb və ya fars mənşəli olduğunu sübut etməyə cəhd göstərmişlər. Əslində bu sözün heç bir dildə məna 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 öz sözumüzdür.

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 hislərini, 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 məqamda, digəri isə şad-xürrəm, yəni sevincli məqamda. Başqa sözlə desək, qəmli günlər üçün yaratdığı poetik nümunələrlə kədərini soyutmuş, muğam üstə ağı, oxşama, mərsiyə ilə ürəyini boşaldaraq ovunmuş, sevincli, şad günləri üçün toy-büsat quraraq muğam üstə xoşməramlı, nıkbın poetik nümunələrlə şənələnmişdir. Deməli, həm qəmli-qüssəli, həm də sevincli-şad məqamlarda ən aparıcı bədii yaradıcılıq nümunəsi bu xalqı ovutduğu və fərəhləndirdiyi üçün onun adını "Məqam" qoymuşlar. 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" kimi sözlərin hər biri hal-hərəkət bildirən fel olmaqla, digər nitq hissələrinin köməyi ilə daha zəngin məna 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" məna çalarları şəklində izah edənləri də məzəmmət etmək düzgün sayılmaz.

Qədim rəvayətlərimizdə, dastan və nağıllarımızda adamlara yaxşılıq edən, yardım göstərən, pay verən qəhrəmanlar yaxşı insanlara rastlışırlar. Belə bədii yaradıcılıq nümunələrindəki yaxşı əməl sahibləri kimi təsvir olunan personajların həmişə rastına yaxşılıqlar çıxır. Ən yaxşı məqamda yaxşı halətə rast gəlməyin yaxşı hal kimi qiymətləndirilməsinin məntiqi məna kəsb etməsinə də biganə qalmaq olmaz. İlk rast gəlinən məqam, ilk ana məqam, ana muğam kimi qiymətləndirilir. Doğrudan da, "Rast" muğamı ona görə muğamların ana-

sı 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 strukturundan 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 ("Maye-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", "Üşşaq", "Mücrü", "Hüseyni", "Vilayəti", "Siyahi-ləşkər", "Məsihi", "Dəhri", "Xocəstə", "Şikəsteyi-fars", "Rak-Hindi", "Rak-Xosrovani", "Saqianamə", "Əraq", "Təsnif-Qərai", "Məsnəvi", "Zəngi-şötor", "Nəğmeyi-Hindi", "Məsnəvi", "Kabili", "Rast") ibarət olmasını göstərir. R. Zöhrabov "Rast" muğamının XX əsr variantını təsnif edərkən Ü.Hacıbəyovun imzası ilə təsdiq olunmuş proqrama əsasən ifa olunan "Rast" ("Rast", "Üşşaq", "Hüseyni", "Vilayəti", "Məsihi", "Dəhri", "Xocəstə", "Xavərən", "İraq", "Pəncgah", "Raki-Xorasani", "Qərai", "Rasta ayaq"), görkəmli tərzən Əhməd Bakıxanovun müəllifi və redaktoru olduğu proqrama uyğun ifa olunan "Rast" ("Bərdəşt", "Maye", "Üşşaq", "Hüseyni", "Vilayəti", "Şikəsteyi-fars", "İraq", "Pəncgah", "Qərayi", "Rasta ayaq") və hazırda ifa olunan "Rast" ("Bərdəşt", "Mayeyi-Rast", "Üşşaq", "Hüseyni", "Vilayəti", "Şikəsteyi-fars", "Əraq", "Pəncigah", "Rak", "Qərai", "Rasta ayaq") formasında təsnif olunur. 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 göstərməsi səbəbindən baş vermişdir.

Məlum olduğu kimi, əvvəlki yüzilliklərdə toylar muğamların inkişafı üçün əsl məktəb olmuşdur. 3 günlük, 7 günlük, hətta 40 günlük toylarda bütün muğam dəstgahlarını oxuyan

ustad sənətkarlar sanki öz xalqı qarşısında imtahan vermişlər. 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 Filarmoniya) 40 gün davam edən toyda, təxminən, 40 min adam iştirak edib. Hər gün min adam üçün çalılıb-oxuyan sazandələr dəstəsi, əsasən, muğam dəstgahları ifa etmişdir.

Lap yaxın zamanların, yəni 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 bərdaştı adətən "Rak" ilə çalınır. Bəzən "Raki" deyilən bu muğam avazatının "Raki-Hindi", "Raki-Əcəm", "Raki-Xorasani", "Raki-Xosrovani" kimi formaları olmuşdur).

2. Maye Rast

3. Üşşaq ("aşıqlar" mənasını verir, guşədir).

4. Hüseyini (guşədir, Ə. Marağinin 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" şöbəsinə çalılıb-oxumazdan qabaq rəng, dəraməd və ya müqəddimə ifa olunur. Rəng, müqəddimə sözlərinin şərhə heç bir ehtiyacı olmadığı üçün yalnız "dəraməd" sözünün etimologiyasını aydınlaşdırmaq. "Dəraməd" sözü iki hissədən ibarətdir: "dər" və "aməd". "Dər" sözü "qapı", "aməd" isə "gəlmək", "girmək", "daxil olmaq" mənasında başa düşülür. "Dəraməd", ümumi mənada, "giriş qapısı" anlamında nəzərdə tutulur, yəni muğamın ilkin, birinci giriş melodiyası. Dəraməd, müqəddimə və ya rəng çalınandan sonra "Bərdaşt" ifa olunur. "Bərdaşt"a 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", "Hüseyini" 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 "Hüseyini" ayrı-ayrılıqda təqdim olunsun. "Üşşaq" guşəsində hökmən gözə dəyməlidir.

Rastın "Hüseyini" guşəsi həcmcə kiçik olmasına baxmayaraq, çox gözəl səslənir. "Hüseyin"i sözünün etimoloji mənası da elə "gözəl", "qəşəng" deməkdir. "Hüsn" və "eyn" söz birləşməsindən yaranmışdır.

Görkəmli Azərbaycan şairi, musiqişünas, mütəfəkkir

Seyid Əbdülqadir Maraği 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 məğlubiyətə uğradandan sonra Təbrizdə şadyanaqlıq düzəldir və ora çoxlu muğam ifaçıları dəvət edir. Məhz belə məclislərin birində "Hüseyni" muğam şöbəsi (sonradan guşə) yaranmışdır. Azərbaycanlı tarixçisi ƏbuBəkr Əl-Qütbi Əl-Əhərinin "Tarixi Şeyx Üveys" kitabında bu barədə informasiyalara rast gəlmək olur.

"**Vilayəti**" sözünün ikinci mənası daha geniş çalarlara malikdir. "Vialyəti" 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 "vəli"nin tutduğu məqama deyilir. Bu məqam isə nübüvvət (peyğəmbərlik) məqamından sonra gəlir. Sufilərə və hürufilərə görə, nübüvvət dövrü Məhəmməd Peyğəmbərin dövrü, vilayət dövrü isə İmam Əlinin dövrü hesab olunur. (Bax. M. Nağısoylu. Şirazinin "Gülşəni-Raz" tərcüməsi, B., Nurlan, 2004, səh. 351). Buradan belə ehtimal etmək olar ki, birinci muğamın ikinci şöbəsi daha etibarlı, çox dəyərlı bir şöbə kimi qiymətləndirilmişdir. Hətta şöbənin adı rəmzi, simbolik ad kimi müqəddəsləşdirilmişdir.

Qeyd etdiyimiz kimi, son zamanlar "Vilayəti"dən sonra "Dilkeş" və "Kürdü" şöbələri də ifa olunur. "Dilkeş" sözünün etimoloji məna çaları belədir: dilişirin. İki hissədən ibarət olu-

nan, "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 mənalarında başa düşülən söz köküdür.

Elə bu zaman dahi şairimiz Səməd Vurğunun 1942-ci ildə Bakıda keçirilən muğam və xalq mahnılarının ifaçılıq sənətinin inkişaf etdirilməsi probleminə həsr olunmuş müşavirədə söylədiyi aşağıdakı fikirlər yada düşür: "Mən etiraf edirəm ki, bizim muğamlarda bədbinlik yoxdur. Nə üçün mən "Rast"a qulaq asanda ağlayıram? Mən heç bədbin olmamışam. Əgər adamlar bədbin olsaydılar, onda gərək hamısı ruhdan düşəydi, gedib qayalarda yaşayardı.

... "Rast" çalınanda onun elə əzəmətli yeri var ki elə bil ki, qarşımdan karvan keçir, həyatı, təbiəti hiss edirəm" (Bax. N.Kazımov. Ümumtəhsil məktəblərində muğamların tədrisinə dair. Bakı, Çayıoğlu, 2000, səh. 67).

"Dilkeş"ın şirin-şəkər ahəngi "Kürdü" ilə əvəz olunur. Dinləyici daha cəld, çevik, melodik ahəng eşidir.

«Kürdü» sözü "kürd" sözündəndir. Sözün kökündəki «kür» sözü «zirək», «nadinc», «dəcəl», «şuluq», «məcrasına sığmayan» (Kür çayının etimoloji mənası da bu qəbildəndir) mənasını verir. Bəzən "Kürdü"nü ifa edən qarmonçalanda zırlıq, cəldlik, çeviklik 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 bəmədən, həm də zildən çalırlar. Zildən çalanlara müvafiq olaraq "Şəddi-Vilayəti" və "Şəddi-Kürdü" deyilir. "Vilayəti", "Dilkeş", "Kürdü"dən son-

ra "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 lıfrik, 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.

Hələ XII əsrdə Nizami Gəncəvi «Xəmsə»də «Rast»ı birinci muğam hesab edir və Xosrovun şərəfinə təşkil edilmiş musiqi məclisində müğənni Nikisa ilk muğam kimi «Rast» oxuyur.

XIII əsrdə yaşamış böyük mütəfəkkirimiz Urməvi də «Rast»ı birinci muğam adlandırır. Həmin bu birinci ana muğamımızın tərkibi çox zəngin olmuş, Azərbaycanın ayrı-ayrı bölgələrində bu zənginliyin oxşar, fərqli cəhətləri də olmuşdur. Səfiyyəddin Urməvi (XIII əsr) «Rast»ın 33 şöbə və guşədən ibarət olduğunu göstərir. Bir az yaxın zamanlara müraciət etsək deməliyik ki, XIX əsrdə Bakıda, Şirvanda, Qarabağda oxunan «Rast»ın şöbə və guşələrində müxtəliflik vardır. Ramiz Zöhrabov «Muğam» kitabında (monoqrafiyasında) yazır ki, XIX əsrdə Bakı (Abşeron) musiqi məclislərində «Rast» dəsgahı 15, Şuşa (Qarabağ) məclislərində 18 şöbə və guşədən ibarət idisə, Şamaxı (Şirvan) məclislərində isə şöbə və guşələrin sayı 21-ə çatırdı. Nizami, Səfiyyəddin Urməvi, Əbdülqadir Maraği, Üzeyir Hacıbəyov, Əfrasiyab Bədəlbəyli, Əhməd Bakıxanov, Ramiz Zöhrabov, Kamil Əhmədovla bağlı olan mənbələrə istinad etsək deməliyik ki, «Rast» dəstgahında həm «Şikəsteyi fars», həm də «Xocəstə» vardır. «Şikəsteyi fars» sözü muğamlarımızın sırasına eramızın II-VII əsrlərində daxil olmuşdur. Məlum olduğu kimi, Sasanilər (İran hökmdarları Ənuşirəvan, Keylər, Abbas və s.) Azərbaycanı 500 il

əsarətdə saxlamış və Azərbaycan dili də, elmi də, mədəniyyəti də, incəsənəti də eyni zamanda muğamları da bir növ farslaşdırılmışdır. «Şikəsteyi-fars» da həmin dövrlərdə «Rast» dəstgahının tərkibinə daxil olmuşdur. «Fars şikəstəsi» mənası verən bu sözün muğam ailəsinə daxil olması təsadüfi deyil. Çünki bu sözə qədər muğam ailəsində «Kəsmə-şikəstə», «Şirvan-şikəstəsi», «Qarabağ şikəstəsi» həm ad kimi, həm də şöbə və guşə kimi bu ailəyə mənsub idi. «Şikəsteyi-fars»a qədər «Rast» dəstgahında «Xocəstə»nin olması ehtimalı da istisna deyil. «Xocəstə» sözünün lüğəti mənası türk mənşəli söz olan «xoca» sözündəndir. Türk etimologiyasında «xoca» xoşbəxt adama, insanlara xoşbəxtlik diləyən və bəxş edən, müdrük adama və ya ağıllı zəngin dünyagörüşə məxsus olan adama, müəllimə, alimə, ustada da deyərtilər. Mahmud Kaşğarinin (XI əsr) «Divani lüğət - türk» kitabında da bu söz var. Güman etmək olar ki, «Xocəstə»nin melodiyası insanlarda şad, xürrəm, xoşbəxtlik hiss və duyğuları aşladığı üçün onda oxunan sözlər də belə hiss və duyğuları aşılamağa xidmət etməlidir. «Rast» sözünün lüğəti mənasındaki «düzlük», «doğruculuq», «səadət» və «xoşbəxtlik» kimi mənə çalarları da deməyə əsas verir ki, «Rast»ın bütün şöbə və guşələrinin mənə çalarlarının birinci mənə çalarları ilə həmahəng səslənməsi məntiqə uyğundur. Məsələn, «uşşaq» sözü əgər aşıqların, məşuqların şəbu-hicran, vüsal-dəmi mənasını verirsə, məhz ona görə də «Uşşaq»ın ritmik oynaq ahəngi ilə aşıq və məşuq vəsf olunmalıdır. Deyilənlərdən belə qənaətə gəlmək olar ki, «Şikəsteyi-fars»dan əvvəl «Xocəstə»nin mövcud olması, sonrakı dövrlərdə onların həm müstəqil, həm fərqli, həm də oxşar formada ifa olunmasını da məqbul saymaq mümkünsə, şöbənin «Xocəstə» adlandırılmasını da məqsədəuyğun hesab etmək olar. Bu baxımdan

biz Məmmədbağır Bağırzadənin fikri ilə razılaşmaya bilmərik. Qaldı ki, muğamların tarixi, adların yozumu ilə bağlı bəzi tədqiqatçıların fikirləri ilə (bütün faktların ərəb və fars folkloru, etnoqrafiyası, məntiqi, əski astrologiyasına tərəf dartması ilə) qəti razılaşmaq olmaz. Unutmamalıyıq ki, muğamlarımız təkə zövq mənbəyi deyil. Onlar həm də Azərbaycan xalqı ilə yanaşı, bütün Şərq xalqlarında müxtəlif ictimai-iqtisadi formasiyası yolları, dövrü üçün səciyyəvi olan həyat hadisələri, biosferi, coğrafiyası, tarixi hadisələri barədə zəngin təsəvvür yaradır. Götürək elə bu gün təqdim olunan «Rast»ın «Əraq» və vaxtilə «Rast»ın tərkibində oxunan «Mavərənnəhr», «Kəbul» şöbələrini. Bildiyimiz kimi, muğam ifaçılarımız da, muğam tədqiqatçılarımız da «Əraq»a həm də «İraq» deyirlər. Yadda saxlamalıyıq ki, "muğamlarımızın adında ifadə olunan Əraq, İraq, Şiraz" ("Bayatı-Şiraz"), İsfahan ("Bayatı-İsfahan"), Nişapur, Nəhavənd, Qatar, Əcəm ("Bayatı-Əcəm"), Mavərənnəhr, Dəşti, Herat ("Heyratı") ölkə, məmləkət, vilayət, şəhər, vadi adlarıdır və vaxtilə azərbaycanlılar həmin ünvanlarda yaşamış, işləmiş, fəaliyyət göstərmiş, öz muğamlarından mənəvi qida kimi bəhrələnmişlər. Nizami Gəncəvi «Xosrov və Şirin»də «Rast»ın şöbələri içində «İraq», «Sazi-Novruz» və «Kini-Səyavuş»un adlarını çəkir və onların hər birini müxtəlif tarixi hadisələrlə vəhdətdə görünür. Nizamidəki «Sazi-Novruz» bu gün bizə «Novruzi-rəvəndə» kimi gəlib çatmışdır. "Novruz" xalqımızın ən qədimdən yazın gəlişi münasibətilə bayram etdiyi yeni il təqviminə işarədirsə, "rəvəndə" isə "rəvan axmaq", "rəvan getmək" mənasını bildirir. Novruza, yəni yeni ilə sağ-salamat getmək, qovuşmaq kimi başa düşülür. Nizami «Sazi-Novruz» deyəndə, təxminən, həmin məna çalarını nəzərdə tutur. Çünki "saz" sözünün birinci mənası "saz olmaq", "saf olmaq" (bəzi dialektlərdə «sapsağam» kimi işlədilir) kimi

yozulursa, ikinci mənası musiqi alətinin adı kimi başa düşülür. Əgər Əraq qədim azərbaycanlıların yaşadığı şəhədirsə, İraq isə Şərqin ən böyük məmləkətlərindən biridir. İraq tarixən iki hissədən ibarət olub. Onun böyük birinci hissəsində ərəblər yaşadığı üçün oraya İraqi-Ərəb, qalan hissəsində Əcəm türkləri yaşadığı üçün (Əcəmi Naxçıvani də həmin Əcəm türklərindəndir) oraya İraqi-Əcəm deyilmişdir. XI əsrdə yaşamış, Azərbaycanın ən görkəmli şairlərindən biri olan Xaqani «İraqın töhfələri» («Töhfətül-İraqeyn») adlı əsərində həmin Əcəmi türklərinin həyatından, məişətindən, mədəniyyətindən də söhbət açır. Bu gün başı bəlalı İraqda yaşayan Əcəm türkləri (Əcəmi türkləri) tayfalarından olan kərküklər, əfşarlar, türkmanlar da «Rast» oxuyurlar. Deməli, «Şikəste-yi-fars» və «Xocəstə» kimi, «Əraq» və «İraq»ın Azərbaycan muğam allosininin müstəqil üzvləri olmasını da ehtimal etmək olar.

Yaxud vaxtilə «Rast»ın tərkibində oxunan «Mavərənnəhr» şöbəsini götürək. Mavərənnəhr Özbəkistanın qədim adıdır. Mavərənnəhr (qədim qaynaqlarda Mavərva ün-nəhr və adlanır. Bax. M. Kaşğari. Divani lüğət-türk. B., 2006, səh. 23) sözünün etimoloji mənası «iki dərə arasında yerləşən məkan» deməkdir. Doğrudan da, Mavərənnəhri bir tərəfdən Amu-Dərya, digər tərəfdən Sır-Dərya əhatə etmişdir. Moğollar İmperiyası dövründə Çingiz xan Mavərənnəhri işğal etdikdən sonra oranı oğlu Cığataya bağışlamış və Cığatay nəslindən olan Əmir Teymur (Topal Teymur və ya Teymurləng) Azərbaycanı almış və oğlu Miranşah Azərbaycanın hökmdarı olmuşdur. Bu dövrlərdə Əmir Teymurun şərəfinə onun ölkəsinin adını daşıyan Mavərənnəhri Azərbaycan müğənniləri «Rast»ın tərkibində çox geniş şəkildə oxumuşlar.

Yaxud «Rast»ın «Kəbul» şöbəsi də mühüm tarixi hadisələri təcəssüm etdirmək baxımından çox maraqlıdır. Ka-

bul indiki Əfqanıstanın paytaxtıdır. Orta əsrlərdə Səfəvilər Kabul, Əfqanıstanı (yəni Heratı) işğal etdikdən sonra Səfəvi hökmdarı Şah İsmayıl oraya öz oğlu Təhmasibi vali təyin etmişdir. Əfqanıstanın 30 əyalətindən birinin adı Kabul, o birinin adı Zabul, digərinin adı isə Heratdır. Hər üç əyalətin adı muğamlarımızda yaşayır. Araşdırmalar göstərir ki, Şah Təhmasib Heratın hakimi (valisi) olarkən əyalətlərə yürüşü zamanı ordu cəngavərlərini cuşə gətirən küs, sinc, dümbək, nağara, təbil kimi zərb alətlərinin səsi ucalırdı. Bu zaman ritmik ahəngin fonunda qoşunun orta mövqeyində yerləşdirilmiş xanəndələr cəngavərləri qələbəyə ruhlandırmaq məqsədi ilə zildən növbə ilə muğam parçaları oxuyurlarmış. Güman olunur ki, həmin muğam parçaları, əsasən, «Rast»ın, «Pəncigah»ın və «Rak»ın (Raki də deyilir) üstündə oxunmuşdur. Hər yürüş zamanı xanəndələr həmin muğam parçalarını müxtəlif boğazlar, zəngulələrlə zənginləşdirmişlər. Kabul və Herat yürüşündən sonra qələbəni bayram edərkən əsgərlərin, yavərlərin, əfsərlərin yürüş zamanı oxunan muğam parçaları daha çox xoşlarına gəldiyi üçün onların dəfələrlə ifasını sifariş vermişlər. Beləliklə, həmin parçaların biri «Kabuli», digəri isə «Herati» adlandırılmışdır. «Herati» sonralar ritmik muğam kimi formalaşaraq «Heyrati» adı ilə oxunmuşdur. Göründüyü kimi, muğamlarımız, dəstgahlarımız zövq mənbəyi olduğu kimi, nəinki Azərbaycanın tarixi keçmişi ilə bağlı ən zəngin və çox nadir informasiyalarla soydaşlarımızın dünyagörüşünü formalaşdırır, hətta Şərq xalqlarının ictimai-siyasi həyatında baş verən tarixi hadisələrin üzə çıxarılıb müqayisəli şəkildə əks edilməsində, öyrənilməsində mühüm rol oynayır.

Adı çəkilən muğam nümunələrindən "Mahur", "Orta Mahur", "Mahur-Hindi" "Rast" ailəsinə daxildir. "Bayatı-Qacar", "Zəmin-Xarə", "Azərbaycan", "Şah-Xətayi", "Bayatı-Türk"

"Rast" adı əsasında nəşvi-nüma tapdıqları üçün bu ailənin üzvləri hesab olunur.

Nəzərdən keçirdiyimiz "Rast" dinləyicidə çox zəngin hislər oyadır:

- xoş əhvalı-ruhiyyə yaradan "Rast" bəzən qəmgin duyğulara da hakim kəsilir. Bəzi şöbə və guşələr isə qoçaqlıq, qəhrəmanlıq, igidlik, qələbə əzmi kimi hislərin üzə çıxmasına səbəb olur.
- "Rast" insanı düşündürür, qüssədən daşındırır, romantik aləmə sövq edir. İnsan bu romantik aləmdə nikbin əhvalı-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. Lakin Hüseynin "Rast"ı tamam-dəstgah formada olmasa da, bu, muğamın əsas mahiyyəti barədə dinləyicidə tam təsəvvür yaradır.

Qarmonda ifa olunan "Şur"

Qarmon musiqi alətində "Şur" muğamı çox möhtəşəm səslənir. Lakin təəssüflər olsun ki, qarmon ifaçılığı sənətində (hətta digər xalq çalğı alətlərində) "Şur" muğamı tam dəstgah şəklində lentə alınmamışdır. Bu heç də o demək deyil ki, qarmonçalardan 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 İttifaqı dövründə hər bir muğamı tamam dəstgah şəklində lentə almaq, lentə yazdırmaq müşgül məsələ idi. Məhz bu səbəbdən həm Teyyub Dəmirovun, həm də Məmmədəğa Ağayevin ifasında lentə alınan və Azərbaycan radiosunun Qızıl Fondunda saxlanılan "Şur" muğamının heç birisi tamam dəstgah deyildir. Qarmon ifaçılığında "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, mehribanlığı, səmimiliyi, istiqanlılığı özündə əks etdirən əhvalı-ruhiyyə yaradır. Hansı ki, bu əhvalı-ruhiyyə insanların ali sinir sistemini çuşa 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 əhvalı-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" məna çalarları kəsb etməsini iddia etsələr də, bu sözün çoxmənalı söz olduğunu nəzərdən qaçırlar. Onlar onu 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 məna çalarlarındakı ziddiyyətlər özünü daha qabarıq şəkildə göstərir. Əgər "şur" sözünün "şoran", "şor" "duzlu", "şoranlıq", "şorakət" (bu sözün özünün izaha ehtiyacı var), "qalmaqal", "hay-küy", "eşq", "sevgi", "məhəbbət" kimi məna 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, qovğa yaradan), "şuridə" (qarışiq, dağınıq), "suribəxt" "buxtsiz, 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 cürə razılaşmaq olmaz. Birinci ona görə ki, ümumtürk muğamları (Anadolu muğamları, Uygur 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 IV-III 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 eramızdan əvvəlki dövrdə də (Lullubilər, Kutilər, Manna, Midiya, Atropatena, Albaniya dövlətləri zamanı), eramızın bütün dövrlərində də (Sasanilər dövründə, Şirvanşahlar, Sacilər, Salarilər, Rəvvadilər, Şəddadilər, Atabəylər, Qaraqoyunlular, Ağqoyunlular, Səfəvilər, xanlıqlar zamanı, sovetlər dövrü də daxil olmaqla) gündəngünə, 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 torpaqlarına, 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 çalışmışlar. Bu, həqiqətdir 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 təhrik etmə", "şüurda xoş ovqat yaratma", "ruha gətirməklə şüura təsir etmə" kimi mənə çalarlarını nə üçün diqqətdən kənar saxlamalıyıq? Rusların söz leksikonunda da "şur" sözü vardır. Mənası "ən xoş nəğmə oxuyan bəzəkli quş"dur. Bizim dilimizdə də "şuruş" sözü olmuşdur. Sonradan arxaikləşən bu söz "nəğməli sə" mənasını verir. Abbas Səhətin "... 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", "şur" kimi sözlər vardır. Birinci söz dövlət kimi qəbul edilirsə, ikinci söz "ittifaq", "birlik", "həmrəlik" mənasında, "şur" sözü isə "ləzzətli məlhəm" mənasında işlənmişdir. Anadolu, Azərbaycan, başqırt, tatar, kazan, qırğız, özbək, türkmən, uyğur türkcəsində və rusca 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"sində daxil olan "Xosrov və Şirin" poemasında "Rast", "Hisar", "İraq", "Mahur", "Nəva", "Rəhavi" ("Rəhab"), "Səbz-dər-səbz", "Sazi-Novruz" kimi muğam dəstgahları, şöbə və guşələrinin təmsalində 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" misralarında təsvir olunan "Naqusi" (zəng) və "Övrəng" (birinci adam, hökm edən, padişah, 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 ustalığ tələb edən "Simayi - Şəms" in "Nəva" və "Sarəng" guşələridir.

Bir sıra tədqiqatçılar vaxtilə "Şur"-un "Nəva" ilə birgə ifa olunması haqqında mühakimələr yürütmüşlər. Əslində bir çox hallarda, xüsusilə bədii yaradıcılıq nümunələrində "Suri-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 olan özbək muğamı "Şəşməkom" da Buxara, Xarəzm, 12 uyğur muğamlarında (uyğur, kaşğar, dolan, xotan, ili muğamları) "Nəva" kimi yazılan bu muğamın da adı yer adından götürülmüşdür. Hələ qədim Mavərnəhrdə (indiki Özbəkistanda) bu, şəhər adıdır. Nəvai adlanan bu şəhər Özbəkistanın Buxara vilayətində, Zərəfşan çayının vadisində yerləşir.

Vaxtilə 12 Azərbaycan muğamından biri olan "Nəva" sonralar "Şur"un, "Bərdaşt"ın (yəni başlanğıc melodiyası) rolunu oynamış, daha sonralar "Simayi-Şəms" in tərkibinə daxil edilmişdir. "Simayi-Şəms" sözü "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 ata-

lar sözü var: "Günəş girməyən yerə loğman girər", "Günəş görünməyən yerdə təbib görünər". Bir sıra xalqlar öz ölkələrini "günəşli diyar" bağlı olduöu kimi, 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 məna məntiqi cəhətdən tamamlayır. Burada iki məna çaları ehtimal olunur. Birinci mənada bu sözün "sar", "əng" sözlərindən (sarbaş; "əng" isə ənginlik sözünün kökü kimi qəbul edilir.) əmələ gəlməsi ehtimal olunur. İkinci mənada "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 məna 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 Nəvaya kondensiyadan ibarət muğam" (Bax, ASE, 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 Türküstan adlanmışdır) muğam nümunələrindən olan "Nəva" və İraqda yaşayan türk-kərkük tayfalarına məxsus olan "Kərkuki" muğam parçalarına "Nişapur", "Pəhləvi" kimi fars mənşəli muğam parçalarından pərdə çəkilmişdir. Biz bu fikri deməklə fars və ərəb muğamlarına qarşı çıxmaq, onları gözdən salmaq fikrində deyirik. Əksinə, ərəb və fars muğamları beynəlxalq aləmdə nə qədər tərəqqi taparsa, nə qədər çox populyarlıq qazanarsa, bu, Azərbaycan – türk muğamlarının nüfuzunun artmasına təkan verər.

Qarmon ifaçılığı sənətində "Şur" dəstgahı aşağıdakı ardıcılıqla ifa olunur:

1. *Bərdaşt ("Nəva" bəzən "Bərdaşt" rolunu oynayır);*
2. *Maye-Şur (bu şöbəyə "Şurun məyəsi" də 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 "Şikəsteyi-fars", yəni "Farsşikəstəsi" 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" çalınanda bir parça da "Segah" elementinə yer verilir).*
9. *Nişibi-fəraz;*
10. *Mani-ayaq.*

"Şur"un sadalanan şöbələri vaxtilə "Düqah" muğamının tərkibində də ifa olunmuşdur.

Musiqişünaslar, sənətsünaslar, bu sahədə çalışan mütəxəssislər bir sıra hallarda "Şur"un qədim dövrlərdə "Düqah" adlanması ideyası ilə çıxış ediblər. Bunun səbəbləri çoxdur. Birincisi, muğam folkloru (Biz muğam folkloru ifadəsini ilk dəfə olaraq işlədirik – F.S.) şifahi şəkildə nəsilədən nəslə keçdiyi üçün bir sıra forma və məzmun dəyişikliklərinə məruz qalır. "Şur"un da müxtəlif adlarla nəsilədən nəslə 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", "Düqah", "Segah", "Caharigah", "Pəncigah" adlandırmışlar. Fars muğamlarının belə sıralanması isə qədim türk muğamlarının ədədlərin adı ilə 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", "On birinci muğam", "On ikinci 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, dildən-dilə, ağızdan-ağıza keçərək eramızın ilk illərində "Düqah" kimi ifa olunması ehtimal olunan "Şur"un şöbə və guşələrinin "Düqah"ın şöbə və guşələri ilə müəyyən uyğunluq təşkil etməsi də bir həqiqətdir. Bu həqiqət faktına əsaslanaraq deməliyik ki, "Şur"un qədim dövrlərdə "Düqah" 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, Niki-sa və Barbədin yarışması fonunda 100-dən artıq muğamın şöbə və guşələri, habelə rənglər, dəramədlər, diringələr, müqəddimələr, təsniflər barədə söz açması faktı, ələlxüsus da, "Şur"un "Gəncibadavərd" kimi təqdim olunması kimi faktlar fikrimizi bir daha sübut edir.

Ramiz Zöhrabov yazır ki, əgər "Şur" qədim dövrlərdə "Düqah" adlanıbsa, deməli, onun "mayəsi" də, "Iya" səsi olmuşdur. Sonralar, yəni XVI əsrdən başlayaraq, "Şur" adı və muğamı "sol" mayəli kökü özü üçün əsas götürmüşdür. Bu günümüzdə də "Şur" dəstgahı kiçik oktavanın "sol" pərdəsində çalınıb-oxunur" (Bax. R. Zöhrabov, "Muğam", ADN, 1991, 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 istəklilərdən biri Şahların öz doğmalarına qoyduqları adların ən istəkli olmuşdur. "Şəddi-Şahnaz" və onun sinonimi kimi işlənən "Şəhdi-Şahnaz" söz birləşmələrindəki "şədd" və "şəhd" sözlərinin hər ikisi "uca", "iti", "yüksək", "mübaligəli an", "normadan artıq", "zirvə", "çox şirin", "şəkərdən də ləzzətli" mənalarını verir. Da-

ğın zirvəsinə də dağın şəddi deyər. Ən təmiz və ən dəyərlə bala isə "şəhd-şan" adı veriblər. Yəni şanın ən saf balı. Bəzi regionlar belə bala "beçə balı"da deyər. Bu bal ona görə ən qiymətli və müalicəvi bal hesab olunur ki, bu balı arıların ən cavan nəslə ən nadir çiçəkləri axtarıb onlardan çəkdiyə şirələr əsasında istehsal edirlər (arının birinci ifrazatı). Toyuqların ən cavanı olan beçələrin əti də məhz bu nöqtəyə nəzərdən dadlı olur. Şahnazın 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 tərəfdən ibarətdir: "dil" və "keş". "Keş" qədim türk mənbələrində "yaşıl" mənasını verir. Dünyanı lərzəyə gətirən Teymur Ləng (Topal Teymur, Əmir Teymur) Mavəranəhrin (İndiki Özbəkistanın) Keş qəsəbəsində anadan olmuşdur. Bu qəsəbə yaşılığa büründüyü üçün, əsrarəngiz yaşılıqdan ibarət məkan olduğu üçün oraya "Keş" adı vermişlər ("Keşlə" adı da buradandır. Vaxtilə indiki Keşlə qəsəbəsi yaşılıqdan ibarət olmuşdur). Türk mənbələrində "keş" sözünün sinonimi kimi "səbz" sözü də işlənir (səbzi plov da bu sözdəndir). Böyük Nizami "Xosrov və Şirin"də "Səbz-dər-səbz"i muğam adı kimi (gözəldən gözəl) işlətməmişdir. Mir Möhsün Nəvvab "Vizahil Ərqaq" əsərində "səbz-dər-səbz" muğamını muğam təsnifatına daxil etmişdir. Görkəmli Azərbaycan filosofu Asif Əfəndiyev (Asif Ata) "Müdrilik səlahiyyəti" əsərində "Şur"dan söhbət açarkən "Şahnaz"ı gözəllər gözəli kimi şərh etmiş, "Dilkeş"i isə insanları məftun edən və gerçəkliyi qeyri-adi

şəkildə dərk və təqdim edən ünsiyyət kimi səciyyələndirmişdir. "Şur" muğamının üçüncü şöbəsi "Bayatı-Türk" adlanır. Bu şöbə təkcə Azərbaycan muğamında deyil, 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", "Mavərənnəhr", "Novruzı-Əcəm", "Bayat" (Bayatı), "Əbilcəp" (Çəp Əbil), "Şüştər" (Şiştər sözün təhrif olunmuş forması olub, "ən yeni ucalıq" deməkdir. "Tərtər"dəki "tər" sözü də bu qəbildən olan sözlərdəndir), "Şahnaz", "Bayatı-Türk", "Bayatı-Qacar", "Bayatı-Kürd", "Sözügüdaz", "Hisar", "Müxalif", "Məğlub", "Tərkib", "Əfşari", "Herati", "Xarəzm", "Osmanlı", "Meşərədif", "Qarabaği", "Şirvani", "Koroğlu" kimi muğam nümunələrinin ümumtürk muğamlarına aid olmasını bəyan etmişdir.

Bu qəbildən olan muğam nümunələrindən biri də "Şur"un üçüncü şöbəsi sayılan "Bayatı-Türk" ("Türk bayatısı") mənasını verir.

HƏŞİYƏ. Qədim türk tayfalarından biri olan Bayatların (bir sıra mənbələrdə "boyut", yəni "boy atmaq", "inkişaf etmiş xalq" mənasında, bəzilərdə "boyat" qədim xalq mənalarında verilir. Bu gün dilimizdə qalan "boyat" sözü "köhnə" mənasında işlədilir). Oğuz tayfaları ilə ittifaq nəticəsində dövlətçilik strukturları yaratması göstərilir. "Gültəkin" abidəsində (VI-VII əsrlər) doqquz-oğuz xalqlarına müraciətdə bu xalqlardan birinin də bayatlar olduğu qeyd edilir. Mahmud Kaşğarının, Rəşidəddinin, Dəvadarinin, Yazıçıoğlu Əlinin, Əbül Qazinin əsərlərində də bu barədə məlumat verilir. Mənbələrdə oğuzların 20-25 "budun"un (xalqın) 2 yerə parçalanması və sonradan doqquz-Oğuztayfa ittifaqının əmələ gəlməsi göstərilir. "Dədə Qorqud" boylarında isə oğuzların və bayatların qopuzu müqəddəs alət hesab etməsi təsvir olunur. Bayatların sözə,

şeyrə, musiqiyə bağlılığı bayatların və muğamların, türkülərin təşəkkül tapmasında müstəsna rolu olduğu da təsvir olunur. "Bayat-Türk", "Bayatı-Əcəm", "Bayatı-Qacar", "Bayatı-İsfahan", "Bayatı-Türk", "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 vermişlər. 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 vəzirləri tərəfindən Nadir şah (Nədirqulu) qətlə yetirildikdən sonra qacarlar birləşərək şahlıq yaratmağa cəhd göstərsələr də, buna müyəssər olmamışlar. Bunun əvəzinə İrəvan xanlarının nəslindən olan Ağa Məhəmməd xan Təbrizdə özünü şah elan etmiş, bu şahlıq isə 1796-cı ildən 1825-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 "Dəstgah"a 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 olunsa da, 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"nin həzin, lirik xarakterə malik olmasına baxmayaraq, onu "Segah"dan fərqləndirən bir çox xüsusiyyətləri var. Çünki, "Xocəstə"ni "Segah"dan ciddi şəkildə fərqləndirən cəhətlər, versiyalar olduğu üçün, ilk növbədə, müğənni muğamın ifası 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 imkanlarını 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, doğmalıq, əqrəbəliq, mənalarnı verir) əslində dəstgahın bir şöbəsini digəri ilə qovuşdurmağa xidmət edir. "Simayi-Şəms"dən danışanda qeyd etmişdik ki, "Şur"un bu şöbəsi bir sıra hallarda "Səmayi-Şəms" kimi də ifadə olunur. Qeyd etməliyik ki, "səmaya məxsus günəş" mənasını verən

bu söz (Ramiz Zöhrabov "səmayi" sözünə üstünlük verir)istər "Simayi-Şəms" kimi ("günəşin siması"), istərsə də "Səmayi-Şəms" mənalarnı verməsini heç də ziddiyyət kimi qəbul etmək olmaz. Çünki hər iki məna çaları məntiqə uyğundur. Lakin bizim "günəşin siması" məna 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 edildiyi üçün məkanın adı da bu guşəyə (bölməyə) verilib. "Hicaz"da, adətən, müğənni söz demək, yəni heç olmasa, bir mətnlə təqdim etmək haqqında düşünür. O düşünür ki, "Simayi-Şəms"ın yekununda, "Maye-Şur"da dinləyiciyə həzin, lirik melodiyanın fonunda klassik bir qəzəlin fəlsəfi dəyərini çatdırmaqla onu düşündürə bilibsə, "Şahnaz"da ona fərəhli anlar yaşadıbsa, "Xocəstə"də asimanı seyr edib duyğulanmağa sövq edibsə, "Simayi-Şəms" də onu heç kəsin görə bilmədiyı bir işı görə bilmək hisləri ilə zənginləşdirib. "Hicaz" isə bütün bunları təsdiqləyən rolunu oynayır. Artıq dinləyici muğamın xoşbəxt sonluğa yaxınlaşdığını öz mənəvi dünyasında görməyə başlayır və "Sarəng"ə (yaxud "Sarənc") başlayır. Bizim ehtimalımıza görə, bu şöbəni "Sarəng" kimi ifadə etmək "Sarənc" kimi ifadə etməkdən daha məqsədəmüvafıqdır. Bu barədə ehtimallar çox olsa da, bir nəfər şəxslə bağlı fakta istinad edərək öz ehtimalımıza üstünlük veririk. Xalqımızın görkəmli ziyalılarnından 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 Konservatoriyayı da bitirmişdir.) Mir Kazım Aslanlı məhz özünə Sarəng ləqəbi götürmüşdür.

Mir Kazım Aslanlı "Şur"un bir şöbəsinə özünə 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, keşməkeşli yollarını böyük zəhmət hesabına dəf edərək böyük mütəfəkkir kimi tarixə düşmüşdür. Sarəngin yozumuna görə, Sarəng "Sar" və "əng" sözlərindən yaranmışdır. "Sar" yırtıcı quş, göyün ənginliklərinə baş vuran, heç bir canlıdan qorxmayan, bütün quşları lərzəyə gətirən bir quşdur. Sar quşuna "bəy quşu" da deyilir.

Burada Əli Aslanoğlunun bir fikrinə istinad eləmək 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, keçmiş yada salma, ağır günlərin unudulmasına tövsiyə ruhundadır (Bax. Ə. Aslanoğlu, Muğam poetikası və idrak, elm, 2004, səh. 78).

"Şur" muğamı "Nişibi – fəraz" (enişdən yoxuşa) adlı sonluqda itmama yetir. Bəzi hallarda "Şur"un sonluğunda işlənən "Mani" ("Mahni") bir sıra türkdilli xalqlarını dilində işlənən formasıdır. Məsələn, tatarlar "mahni" yox, "mani" deyərlər və "Kərkükü" ilə tamamlanmasına da təsadüf olunur. "Mani" bir sıra türkdilli musiqi mədəniyyəti nümunəsi kimi, bəzi hallarda "mahni", bəzi hallarda təsnif, bəzi hallarda muğam şöbə və guşələrinin adı kimi təqdim olunur. "Kərkükü" isə kərkük türklərinə məxsus muğam nümunəsidir.

HƏŞİYƏ. Kərküklər ən qədim türk tayfalarından hesab olunur. Hələ eramızdan əvvəlki dövrlərdə ən qədim Azərbaycan dövlət strukturlarının yaradılmasında (Lulubi, Kutı, 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 çalarlıdır. "Kər" sözü qədim türk və sonralar isə fars mənbələrində "əmək", "iş" mənaları verən söz kimi başa düşülür. Azərbaycanın bir sıra bölgələrində olan "kərdiyar" sözü (xüsusilə Gədəbəydə) buğda vəsiləsinə mənsub olan buğda, arpa, darı, çovdar və başqa dənli bitkilərin cəminə deyilən söz kimi işlənmişdir. 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 "kərkük" kimi izah olunur, yəni əmək aləti ilə güc sərf etməklə nəyi isə hasil etmək.

Kərküklər əməksevər, işgüzar, halallıqsevən 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, Kərkükdən olan Sinan Səidin Nərminə Məmmədova ilə birgə

oxuduqları kərkük nəğmələri (kərkük bayatıları) bu gün də səsləndirilir və hamı tərəfindən böyük məhəbbətlə dinlənir. Kərkük türklərinə həm də Türkman türkləri də deyilir. İraqda 5 milyona qədər kərküklərin yaşaması ehtimal olunur. Kərküklərin bir qismi Cənubi Azərbaycanda, Çində, Orta Asiyada (Türküstanda) da yaşayır. Kərkük muğamlarının şöbə və guşələri Azərbaycan muğamlarının tərkibində, əsasən, "Kərkükü", "Bayatı" (Mir Möhsün Nəvvabın "Vizihul Ərğam" əsərində hər ikisi muğam təsnifatına daxil edilib) muğamlarında kərküklər qəzəllə yanaşı, bayatı oxumağa üstünlük verirlər. Kərkük bayatılarına xayratlar da deyilir. "Xoyrat" sözü isə Azərbaycan türkcəsinin Xoy əyaləti ilə bağlı olan (Fətəli xan Xoyski xoy mənşəli olduğu üçün özünə bu soy adını götürmüşdür) sözdür.

Azərbaycanda mövcud olan yer adlarında "Kərkər" (Qədim Beyləqanda kənd olmuşdur), "Kərki" (Sədərəkəndə kənd) sözlərinin "Kərkük"ü muğamı ilə qohumluq əlaqələri vardır.

"Şur" muğamının sonunda ifa olunan "Kərkükü" dinləyicidə "cəldlik", "cəsurluq", "igidlik", "mübarizlik" kimi əxlaqi sifətləri yaradır.

"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 Məmmədəğa Ağayev ən yaxşı "Segah" ifaçıları olmuşlar. "Segah" muğamının regionlarda da yaxşı ifaçıları olmuşdur. Qarabağda Abutalıb Mirzə Muxtar oğlu Yusifov, Kərbəlayı Lətif, Lənkəranda Mahmud Xoloğlu, Əliqafar, Salyanda Rza Şıxlarov, Əflatun Quliyev özlərinəməxsus "Segah" çalmağı 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 hisləri aşılaman "Segah"da həm də mərdlik, mübarizlik, insanpərvərlik, humanistlik, yurdsevərlik duyğuları özünü büruzə verir.

"Segah"ın insanda doğurduğu hissləri bədii şəkildə səciyələndirən 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 bərdə Azərbaycanın görkəmli filosoflarından biri Asif Əfəndiyevin (Asif Atanın) "Müdrilik səlahiyyəti" əsərində çox maraqlı məqamlar var. Bu

əsin "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 idrakin 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 çox çalarlı 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" "Bərdəşt", "Maye", "Mübərriqə" və "Ayaq"dan kodensiya ibarətdir).
3. "Xaric Segah" ("Si" tonallığında ifa edildiyi üçün belə adlanır).
4. "Yetim Segah" (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 əyalətlərindən (Herat, Kabul, Qəndəhar, Zabul, Bamiyə və s.) biri də Zabul əyalətidir. Bu ərazidə yaşayan azəri türkləri "Segah" muğamının növlərini 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 Segahı" (mi mayəli), "Mirzəhüseyn Segahı" (lya mayəli), "Yalxın Segahı" (re mayəli), "Haşım Segahı" (sol mayəli) kimi "Segah"lar içərisində re mayəli "Segah"a "Yalxın Segahı" deyil, eləcə "Re Segah" deyirlər.

Göründüyü kimi, professor M. İsmayılov "Segah Zabul"u deyil, "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 məqsədamüvafiq olardı. R. Zöhrabov yazır ki, "... xalq professional musiqiçiləri 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 "Mavəndi müxalif"lə tamamlanır. Bundan əlavə, bir ifa variantı mövcuddur. Əgər "Zil-Zabul" əvəzinə, "Şikəsteyi-fars" ifa olunursa, bu təqdirdə "Segah-Zabul" dəstgahında "Əraq", "Mübərriqə" şöbələrindən sonra "Segah"a ayaq verilməlidir" (Bax. R.Zöhrabov, Muğam, B, İşıq, 1989, s. 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 Segah", "Mirzəhüseyn Segahı", "Haşım Segah", "Habil Segah" "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 beynin yarımküresində yerləşən bir vəzi var. Bu vəzinin əsas funksiyası duyğu üzvlərini 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), bir halda isə acı (qüssə, qəm yaşı) olur.

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

"Segah"ın Azərbaycan xalqına məxsus olması qeydsiz – şərtsiz qəbul edilmiş aksiomadır. Ramiz Rövşənov bu fikri sübuta yetirmək üçün özünün "Muğam" adlı monoqrafiyasında İran musiqişünası Ruhulla Xaliqinin 1938-ci ildə Tehrandə 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 tapmış və Azərbaycan xanəndələri bu muğamı çox böyük məharətlə ifa etmişlər. 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, "Segah"ın "Orta Segah", "Xaric Segah", "Mirzə - Hüseyn Segahı", "Zabul Segah", "Haşım Segah" kimi növləri vardır. Nəzərə alsaq ki, görkəmli muğam ifaçıları olan Kor Əhəd, Teyyub Dəmirov, Məmmədağa Ağayev, İsfəndiyar Coşqun, Aftandil İsrailov, Abutalıb Sadıqov, Aslan İlyasov "Segah"ı özlərinə məxsus yaradıcılıq üslubunda ifa etmiş və yeni-yeni məktəblər yaratmışlar.

Müxtəlif tonallıqda ifa edilən ("mi", "lya", "si", "re", "sol"

tonallıqları ilə yanaşı, "fa", "di", "yez" tonallığında da "Segah" ifa olunur) segahlar müvafiq olaraq "Segah", "Orta Segah", "Xaric Segah", "Mirzə Hüseyn Segahı", "Haşım Segah" və s. adlandırılırlar. Bu segahların içərisində "Haşım Segah" lənkəranlı Haşım Kələntərlinin adı ilə bağlıdır.

HƏŞİM. XX əsrin 50-60-cı illərində Azərbaycan muğam mədəniyyətinin inkişafında bənzərsiz rolu olan Azərbaycan SSR əməkdar artisti Həşim 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 nəslidir. Bu nəslin adı Azərbaycanın ictimai-siyasi həyatında mühüm xidmətləri olan Qara Kələntərin adı ilə bağlıdır. Qara Kələntər (burada "qara" rəng mənasında yox "böyük" mənasında başa düşülməlidir. Məs. "Qarabağ".) 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, qoynunçuluq, iribuynuzlu mal-qara (xüsusilə camışçılıq), atçılıq təsərrüfatlarının inkişafında, Qızılağac 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 Sadiqov və bu sətirlərin müəllifi Xələfli nəslindəndir. Qara Kələntərin əshabələri 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 olmuşlar. Həşim Kələntərli, Münəvvər Kələntərli, İsmayıl Talışinski (Kələntərli) kimi görkəmli simalar bu nəsiləndirlər. Repressiya illərində soy adlarını dəyişib Talışinski, Əhmədbəyli, Xələfbəyli, Xələfli soy adları götürənlərin də əsli-nəcəbəti 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 "Segahla 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-yaratmışdır. "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 olunsada, sonralar müstəqil ritmik muğam olan "Heyratı" kimi formalaşmışdır) yaratmışlar. 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 ibarətli söz kimi qəbul edilməsi daha məqsədəuyğundur. "Giriş qapısı" mənasını verən bu sözün birinci tərəfindəki "bər" sözü özü çoxmənalı türk sözüdür.

"Bər", "bəri", "bərə", "bərbər" kimi sözlərin hamısında "baş", "baş tərəf", "sahilin başlanğıc tərəfindən digər tərəfinə aparan vasitə", "baş əzasını təmizləyən, səliqəyə salan baş usta" kimi mənə çalarları bizim fikrimizi təsdiqləyən amillərdir. "Bərdaşt" sözünə bir omonim kimi yanaşmada da bizim ehtimalımızı təsdiqləyən mənə çaları ilə rastlaşırıq. "Bərdaşt" qədim şərqilərin (stol-stul yaranmamışdan əvvəl) ayaqlarını altına yığaraq oturmağı 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 əsaslanaraq, deməliyik ki, "Segah"ın ilk başlanğıc hissəsi olan "Bərdaşt" doğrudan da girişdə səslənən baş hissədir. "Bərdaşt"dan, yəni başlanğıc, giriş hissədən sonrakı hissə "Maye" 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. Şərqilər 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 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" mayeli bu muğam qarmonda aşağıdakı ardıcılıqla ifa olunur:

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

2. Maye ("Mi" mayeli "Segah"ın mayesini də ifaçılar öz ürəklərinin hökmü, qəlb çırpıntıları ilə təqdim edirlər).

3. Mübərüqə.

4. Ayaq (kodeksiya)

"Segah"ın "Maye"sindən sonrakı şöbə "Mübərriqə" adlanır. "Segah" ayaqda tamamlanır. Musiqi dili ilə buna "Kodeksiya" 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-Müxalif" 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 "Segaha zidd olan", "Segahın əks mövqeyində dayanan", "Segaha 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"da ayaqla tamamlanır.

"Segah"ın instrumental ifasında da spesifik cəhətlər özünü göstərir. Məsələn, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti Habil Əliyev "Segah"ı özünəməxsus "Bərdaşt"la başlamaqla yanaşı, bənzərsiz şirin, yanıqlı, ətürpərdici haşiyələrlə onu 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" qeyri-adi tərzdə təqdim etməsi bu muğama bir yaraşlıq verir. Abutalıb 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 yazdıqları "Segah"ların hamısı biri-birilərindən fərqlənən, öz gözəllikləri ilə insanlara estetik dəyər verən, köülləri 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 Mirzə, Aftandil İsrəfilov ("Zabul Segah"), Hacı Abutalıb Sadıqov, Teyyub Teyyuboğlu, Aslan İlyasov, Əsgər Həsənov, Əhliman Zabitəoğlu, 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. Çünki "Çahargah" muğamında standart məqamlar daha çox üstünlük təşkil elədiyi üçün bu muğamın öyrədilməsi zamanı həmin standart məqamları qarmonöyrədənlər köməkçi elementlər kimi qiymətləndirirlər.

"Çahargah" muğamını klassik qarmon ifaçılarından Kor Əhəd, Teyyub Dəmirov, Məmmədağa Ağayev və Səfərəli Vəzirov lentə aldirmişlər.

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, çahardörd, gah isə hissə deməkdir, yəni dörd hissəli 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, mu-

ğamın 7 növü iki məqamda insan həyatının əsas mənasına çevrilir. Bir məsələyə daha dərinlən diqqət yetirmək vacibdir. Bu, nədir? Bu, muğamların və eyni zamanda, muğamlardan biri olan "Çahargah"ın təsnifatına qeyri-elmi yanaşmalardır. Bəzi tədqiqatçılar, tutaq ki, "Segah"ı, "Segah-Zabul"u, "Zabul-Segah"ı 3 yox, 4-5, hətta 7-8 yerə bölürlər. Yaxud "Çahargah"ı 4 yox, 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. Tutaq ki, Azərbaycan dilinin morfolojiyaya bəhsini öyrənərkən əgər nitq hissələri təqdim olunursa, burada vahid kriteriya gözlənilir. Yəni nitq hissələri iki yerə bölünür. Əsas nitq hissələri altı yerə (isim, sifət, say, əvəzlik, fel, 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 olunur və hər şöbənin (hissənin) guşələri, nəfəsləri, element və detalları ayrı-ayrılıqda şərh olunur.

Bütün mənbələrdə mövcud olan muğamlara bu nöqtəyi - nəzərdən yanaşmaq yaxşı olar. İstər görkəmli mütəfəkkirlərimiz olan Əl Fərabinin, Səfiyyəddin Urməvinin, Xacə Əbdülqadir Marağinin, Mir Möhsün Nəvvabın, Üzeyir bəy Hacıbəylinin, istərsə də Mirzə Fərəcin muğam yaradıcılığına istinad edərək məhz belə mövqə tutmalıyıq. Əgər Mir Möhsün Nəvvab "Çahargah"ı 15 yerə ("Çahargah", "Segah", "Zabul", "Yədi-hasar", "Müxalif", "Məğlub", "Mənsuriyyə", "Zəminxarə", "Mavərənnəhr", "Hicaz", "Şahnaz", "Azərbaycan",

"Əşiran", "Zəngi-şötör", "Kərkükü") Mirzə Fərəc ("Çahargah", "Bəstə-Nigar", "Firuz", "Mənəndi-Müxalif", "Müxalif", "Cövhəri", "Kərimabadi", "Hasar", "Gilrız", "Zirkeş", "Rübənd", "Qürre", "Müxalif", "Məqlub", "Mənsuriyyə", "Hüzzal", "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 "Ay üzülü gözəl", "Ay baxışlı 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 aşıqı 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, yaraşlıq olan bəzəkli bir gəlinidir.

Əslində "Çahargah"ı mübarizə ruhu aşılaman, 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: "Zəngişötör" ("Şütür", "Şütör", "Şotor" kimi də yazılır).

Zəngi şütür. Mənbələrdə "Zingə şötör" kimi təqdim olunan bir şöbəni biz təsadüfən "Zəngişütür" 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 bu "şötör" sözünün "Şütür" kimi verilməsini daha məqsədəuyğun hesab edirik.

Bir sıra mənbələrdə "Çahargah"ın müəyyən süjetə malik olması barədə fikir yürüdüldür. 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 suvarı və piyada qoşun növündən əvvəl dəvələrdən istifadə edir. Döyüşə hazırlanmış, xüsusi döyüş qiyafəsində olan dəvələr əvvəlcə ahəstə hərəkət edərək düşməni vahiməyə salır. Bu vahimədən özünə gəlməyən düşmən üzərinə gedən dəvələr yerləşlərini tədricən gücləndirir və nəhayət, düşməne tərəf qaçmağa başlayırlar. Instrumental ifadə, xüsusilə qarmon ifaçılığı sənətində özünü əks etdirən melodik avazlanmada bunu sezən tamaşaçı ifaçı təxəyyülünün məhsulundan razı qalmalıdır. Ona görə də guşenin bu məziyyətini tamaşaçıya çatdırmaq üçün həmin dramatik yozumu ifaçı qarmonçalan əvvəldən işləyib hazırlamalıdır. Çünki kiçik bir texniki qüsür, xaric improvizə üslubu dinləyicini məyus edə bilər.

"Bəstənikar"dan sonra "Hisar" gəlir. "Hasar" kimi də təqdim olunan bu şöbənin adındakı ikinci variantın mənasını heç də izah etməyə ehtiyac qalmır. Çünki əvvəlcə dəvələrlə hücum keçərək düşməni vəlvələyə salan sərkərdə sonradan piyadaların və süvarilərin gücü ilə qələbəyə yol açır. "Bəstənikar"da rəhmə gəlir, zərif cinsləri əfv edir. Onlara nəinki zor tətbiq etmir, hətta nəvaziş göstərilməsinə şərait yaradır. Mübarizə əhvalı-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 atılır. Məhz bu zaman müxalif tərəf aman istəyir. "**Müxalif**" şöbəsi zəngülələr tələb edən, şaqraq boğazlarla, təmiz avazlanma ilə düşməne endirilən zərbəni və bu ağır zərbədən sonra düşmənin aman istəməsini səciyyələndirən avazlanmalar, qəzişmələrdən ibarət olub bütün bunları göz önünə gətirir. Qarmon ifaçılığı sənəti "Müxalif" şöbəsinə bəzən iransayağı, yəni son dərəcə lirik çalmağa üstünlük verir. Lakin unutmamaq olmasın 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. "Mirzəhüseyn Segahı" muğamında "Manəndi-Müxalif" (müxalifə bənzər) əks mövqe tutmağa bənzəyən avazlanma mənası başa düşülürsə, "Çahargah"dakı "Müxalif"lik tam əks mövqedə dayanan avazlanma kimi qiymətləndirilir. Burada əks mövqedə dayanma deyəndə lad müxtəlifliyi baxımından əks mövqələrdə dayanma kimi başa düşmək lazımdır. Doğrudan da, "Çahargah"dakı "Bəstənikar"da "Müxalif"də lad baxımından digər şöbələrlə əks mövqedə dayanır. Lad uyğunluğu baxımından uyuşma-yaraq bir-birilərini, necə deyərlər, inkar edirlər. Ona görə də muğam mütəxəssisləri "Çahargah"ın "Bəstənikar" şöbəsinin adında bu ziddiyyəti birbaşa ifadə etməsələr də, dolayısı yolla mübarizliyin, döyüşkənliyin, qələbə əzminin fonunda zərifliyi

özündə səciyyələndirən ad seçmiş, "Müxalif" in adında isə bunu birbaşa diqqətə çatdırmışlar.

Çahargahın sonucu şöbəsi "**Mənsuriyyə**" adlanır. Mənsuriyyə sözünün etimoloji mənası haqında bir sıra fərziyyələr irəli sürmüşlər. Əksər mənbələrdə "Mənsuriyyə" sözü Şərqi 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 şaqraqlıqla, hərərətli gəzişmələrin dinamikası ilə yanaşı, liriklik və həzinlik hiss olunursa, "Mənsuriyyə" də bunu görmək çox çətindir. Ümumiyyətlə desək, "Çahargah" epik-lirik, həzin, coşqun hislər aşılamaqla yanaşı, insanı coşduran, insanda mübarizlik, igidlik, qoçaqlıq, qəhrəmanlıq, qələbə əzmi kimi duyğular yaradır.

Qarmon ifaçılığında, adətən, "Maye Çahargah", "Bəstəniqar", "Hisar" və "Müxalif" çalınır. Çox vaxt "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 tərəfi 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 qorumaqlığı özündə səciyyələndirir.

Həllac Mənsura qalanda deməliyə ki, Nəsiminin, Füzulinin, Seyid Əzimin, 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 etməliyə 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 əhvalı-ruhiyyə, mübarizlik, qoçaqlıq, qəhrəmanlıq duyğuları oyadır;
- muğamı dinləyənlərdə vətənsəvərlik, yurdsevərlik duyğuları baş qaldırır;
- muğamın doğurduğu hislər hər bir insanı öz torpağını yad nəzərlərdən qorumağa səsləyir;
- bu muğam adamları məğlubiyətlə 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 vaxt "Maye Bayatı-Şiraz" çalan 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 Nəhmət (Nemət) Hüseynov yalnız "Bayatı-İsfahan" muğam şöbəsinə lentə yazdırmışdır.

Müasir qarmonun tədrisi ilə məşğul olan qarmon müəllimləri, xüsusilə orta ixtisas və ali məktəblərdə qarmonu tədris edənlərə "Bayatı-Şiraz" muğam dəstgahının aşağıdakı ardıcılıqla öyrədilməsi tövsiyə olunur.

1. Vərdaşt (ən yaxşı halda Nişibi-Fərazla başlamaq daha məqsədəuyğun hesab olunur).
2. Maye Bayatı-Şiraz
3. Əbülçəp
4. Bayatı-İsfahan
5. Zil Bayatı-Şiraz
6. Xavəran
7. Hüzəzal hissələri

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

Əslində adından başlayaraq bu muğam barədə geniş məlumat vermək lazımdır:

Adından görüldüyü 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 türkçülüyyü 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 saxlanmış yeməyə də boyat yemək deyirlər) mənasındadır; üçüncüsü isə "Boyat", yəni boy atan, daim inkişaf edən məna çalarlarını verir. Bayatlar ən qədim türk tayfalarındanır. Cəlairlər, Səlçuqlar, Şahsevənlər, Xəlifəlilər, Qaramanlılar, Təkəllilər, Təkətürkmənlər, Əfşarlar, Kərküklər, Cığataylar, Baharlılar, Padarlar, Ustaclılar, Ləklər, Qacarlar, Zülqədərər, Qırağlılar, Xələfilər, Heybətliilər, Qədirlilər, İlxıçılar, Qaradağlılar, Naxırçılar, Əmircanlılar, Əhmədlilər, Bəydillilər kimi tanınmış tayfalar içərisində Bayatlar da geniş yer tuturlar. Bayatlar təkcə Azərbaycanda deyil, orta əsrlərə qədər, orta əsrlərdə, istərsə də sonrakı dövrlərdə İranda, İraqda, Heratda (Əfqanıstanda), Anadoluda, Hindistanda, Türküstanda (Orta Asiyada), Kiçik Asiya ölkələrində və digər məkanlarda yaşayırdılar. Onlar yaşadıkları yerlərdə öz muğamlarını da ifa edirdilər. Bəzi mənbələrdə digər ölkələrdə yaşayan Bayatların Azərbaycana axışması tarixini 13-cü əsrdən başlanmasını göstəririlər. Maraqlıdır ki, Çingiz xanın və Teymur Ləngin Azərbaycana yürüşləri zamanı onlar öz ordularının tərkibinə

Bayatları da daxil etmişlər. Güman olunur ki, gəlmə Bayatlar yerli Bayatları yola gətirməkdə xüsusi rol oynamışlar. Onlar bir-biriləri ilə münasibət quraraq qalmağa üstünlük vermişlər. Gəlmə Bayatların Azərbaycana gəlməsi faktına diqqət etsək, bunları aydın görürük:

XIII əsrin əvvəllərində Azərbaycana Çingiz xanın ordusu ilə bərabər, Bayat türkləri və moğollar da gəldilər. Bayat türkləri əvvəlki zamanlarda Türküstanda yaşayırdılar. Oradan moğollar gələrkən onlarla bərabər çıxmışdılar. 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 bir müddətdən sonra Bağdad rayonuna köçürüldülər. Bağdad-dan bayatları Səfəvi şahları 17-ci əsrdə Mazandaran, Tehran və Xorasan tərəflərinə köçürdülər və onlara "Qızılbaş" 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 oturtmuşdular. Hal-hazırda bayatların adları ilə aşağıdakı kəndlər adlanır:

Göyçay qəzasında – Bayat Məlikümid, Bayat Nadirhüseyn; Cavad qəzasında – Bayat; Quba qəzasında – Səncan Bayat, Uzun Bayat; Şamaxı qəzasında – Bayat; Şuşa qəzasında – Bayat; (Bax. M.H. Vəliyev – Baharlı. Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1993, səh. 47).

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 altıncısı olan "Bayatı-Şiraz"dır.

"Bayatı-Şiraz"ın yarandığı gündən dövrümüze qədər gəlib

çatan bir çox variantları vardır. Hazırda muğam tədris olunan orta ixtisas və ali məktəblərdə öyrədilən muğamlar, o cümlədən "Bayatı-Şiraz" muğamı Seyid Şuşinskinin, Nəriman Əliyevin, Kamil Əhmədovun və Hacıbaba Hüseynovun təklif və tövsiyələri əsasında tərtib olunan proqram əsasında öyrədilir. Onu da qeyd etməliyik ki, bu proqram tərtib olunarkən Mir Möhsün Nəvvabın "Vizuhul ərqam" əsərindəki muğam sisteminə, Üzeyir bəy Hacıbəyovun "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" əsərinə, görkəmli tarzənlər Mirzə Fərəcin, Əhməd Bakıxanovun və görkəmli bəstəkarımız Əfrasiyab Bədəlbəylinin muğam dəstgahları ilə bağlı bir sıra variantlara istinad olunmuşdur. "Bayatı-Şiraz" 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 düzəldilmiş 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 muğam dəstgahlarının siyahılarıdır (Bax: B. Mənsurovun arxiv). Həmin siyahıda "Bayatı-Şiraz" muğam dəstgahı "Bayatı-İsfahan" adı ilə verilib. Deməli, XIX əsrdə Bakı musiqi məclislərində ifa olunan haqqında danışdığımız 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, instru-

mental 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 IV-III əsrlərdə Alban mədəniyyətinin təşəkkül tapması Azərbaycan mədəniyyətinin qədim dövrdən etibarən intişar tapmasında özünü səciyyələndirən tarixi faktlardan biri hesab olunursa, bu dövrdə muğamların intişar tapmasını da ən möhtəşəm mədəniyyət hadisəsi hesab etməliyik. Çünki mədəniyyətimizin inkişafında muğamatlar dövrümüzü səciyyələndirən tarixi faktlardan biri hesab olunursa, bu dövrdə muğamların intişar tapmasını da ən möhtəşəm mədəniyyət hadisəsi adlandırmalıyıq. Ona görə ki, hər bir tarixi hadisənin mədəniyyətimizin inkişafında da 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 özündə yaşadır, həm də onların digər ölkələrdə yaşaması faktlarını özündə yaşadır. Azəri türklərinin İranda, İraqda, Qatarda, Əcəmdə, İsfahanda, Türkiyədə, Hindistanda, Türküstanda (Buxarada, Səmərqənddə, Məvəənnəhrdə, Keşdə və s.) Əfqanıstanda (Herat, Kabul, Zəbul və s.) yaşaması kimi tarixi faktları yada salır.

Bir muğam tədqiqatçısı olaraq bizim fərziyyəimiz belədir. Orta əsrlərin ən aparıcı dövlətlərindən olan Səfəvilər dövlətinin başçılarında (şahlarından biri nəzərdə tutulur) biri, 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 ərazidə aktualıq kəsb etməsi və lider muğam kimi formalaşması İsfahanın həm də muğam paytaxtı kimi məşhurlaşması na səbəb olmuşdur.

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

HƏSİYƏ. Məvəənnəhrli Teymur əslən Tyanşan vadisindən, Altay dağlarından olan ulu babaları Çingiz xanın, Batı xanın, Çağatayın xələflərindən biridir. Çingiz xan Məvəənnəhri oğlu Çağataya bağışladıqdan sonra burada Çingiz xanın nəslindən olan böyük tayfa ittifaqları yaranmağa başladı. Çağatayların nəslə Məvəənnəhrdə 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 "Məvəənnəhr" muğam ifaçıları tərəfindən xüsusi şövqlə, məharət və məsuliyyət hissilə ifa olunmuşdur. Yeri gəlmişkən qeyd olunmalıdır ki, Türk-Mogöl imperiyasının ən nəhəng nümayəndəsi Topal Teymur, (Teymurləng adı ilə məşhur olan Əmir Teymurun) dövründə muğam ifaçıları Əmir Teymurun şərəfinə formalaşdırılmış bu muğam şöbəsini oxuma-

ğa həmişə ciddi cəhd göstərmişlər. Əmir Teymur dövründən əvvəllər də mövcud olması ehtimal edilən "Mavəənnəhr" 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 olan Olcay Tərxanı alır. Keş (yaşıl məkan) və Noxşəbə ("Nohşəb", yəni 10 gecə) vilayətlərinin başqanı olan Turğay öz oğlu Teymura bir böyük ərazi, 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 "Mavəənnəhr"in etimoloji məna çalarları barədə xeyli məlumat vermiş olduq. "Bayatı-İsfahan"dan sonra "Zil-Bayatı-İsfahan", ondan sonra isə "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 variantlarda çalınıb-oxunmuşdur.

"Bayatı-Şiraz" Mirzə Fərəcin variantında 17 şöbə və guşədən ibarət (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. Aşiqi-Guş, 16. Nüriz-Davudi, 17. Üzzal.) 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 tarixi faktları bilməlidirlər. Tələbələrin "Bayatı-Şiraz" muğamı ilə bağlı daha zəngin tarixi faktları bilməsi çox önəmlidir.

Musiqi kolleclərində, texnikum və 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 materiallarını nəzərdən keçirildikdə "Bayatı-Şiraz"ın belə bir variantını görürük: "Maye-Bayatı-Şiraz", "Bayatı-İsfahan", "Əbülçəp", "Azərbaycan", "Bayatı-Kürd", "Hacı-Yuni", "Dəsti", "Qatar", "Üzzal", "Bayatı-Şiraz". Hazırkı dövrdə tədris olunan "Bayatı-Şiraz" isə, təqribən, belə bir variantda öyrədilir: "Bərdaşt", "Maye-Bayatı-Şiraz", "Nişibi-Fəraz", "Bayatı-İsfahan", "Zil-Bayatı-Şiraz", "Xavəran", "Üzzal" (bəzən "Hüzzal"da deyilir), "Dilruba", "Bayatı-Şiraz"a 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 cəlb edir. Çünki "Bayatı-İsfahan"dan sonra bir başa "Xavəran" oxunursa və "Əbülçəp" nəfəsi xatırlanırsa, bunun 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 qarmonçalandan həm də yaradıcı qabiliyyət tələb olunur. Eyni sözləri "Dilruba" haqqında söyləmək olar. Çünki "Dilruba" sözünün etimoloji məna çalarları könül açan, ürək açan, çox gözəl sima, sevimli anlamlarıdadır. Guşənin mahiyyətində bu xüsusiyyətləri, əlamətləri andıran nəfəslər, gəzişmə tərzləri, şirin boğazlarla həzin intonasiyalar könülləri açmalı, ürəkaçan zövq aşılmalıdır.

"Bayatı-Şiraz"ın doğurduğu hislər və aşladığı tərbiyəvi əlamət və keyfiyyətlərin də bənzərsiz faydası vardır:

- **"Bayatı-Şiraz" dinləyicilərdə, əsasən, qəmgin hislər oyatmaqla yanaşı, onları nikbin olmağa təhrik edir.**
- **"Bayatı-Şiraz"ın yaratdığı nikbin notlar insanları yaşayib-yaratmağa ruhlandırır.**
- **"Bayatı-Şiraz"ın doğurduğu hislər dinləyicini ecazkar romantika aləminə salır.**
- **"Bayatı-Şiraz" insanlarda xoş əhvalı-ruhiyyə, kövrəklik, ürəyiyumşaqlıq və humanistlik doğurur.**
- **"Bayatı-Şiraz" ən yüksək estetik zövq mənbəyi hesab olunarsa, deməli, bu muğam estetik-bədii tərbiyənin ən mühüm vasitəsi sayılmalıdır.**
- **"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 Teyyuboğludan başqa, heç bir kəs tərəfindən ifa olunmayıb. Doğrudur, ayrı-ayrı qarmonçalarlar tərəfindən lentə köçürülən və bu gün Azərbaycan radiosunun Qızıl Fondunda saxlanılan "Humayun" 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 də 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", "Humayun", "Şüştər" ən az sifariş olunan muğamlar hesab olunur. Bəzi regionlarımızda hətta "Şüştər" haqqında təsəvvür ya yoxdur, ya da çox azdır. Görkəmli muğam ustası Cənəli Əkbərovun sözündə böyük həqiqət vardır. "Şüştər" muğamı geniş təbliğ olunmadığı üçün ölkəmizin toy şənliklərində, təlim-tərbiyə müəssisələrinin musiqili tədbirlərində, konsertlərdə "Şüştər" muğamına yer ayrılmır. Açıqını etiraf etməliyik ki, görkəmli tarzənimiz, böyük ziyalımız Baba Salahovun ansamblında ifa olunan "Şüştər rəngi" (solo hissələrini Vəli Qədimovla Aftandil İsmayılov ifa edirdilər) və Bəhrəm Nəsimovun "Şüştər təsnifi" (xalq artisti Niyaməddin Musayev məhz bu mahnının bənzərsiz ifasına görə el içində məşhurlaşmışdır) adlı melodiya və mahnı nümunələri olmasa idi, 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 Bəhrəm Nəsimova xüsusi minnətdarlıq düşür. "Şüştər" sözünün etimoloji mənasının aydınlaşdırılması məsələsinə də nikbinliklə yanaşa bilmirik.

"Şüştər" sözü heç bir mənbədə türk sözü kimi təqdim edilməyib. Əksər mənbələrdə bu sözün mənşəyi araşdırılmadan onun "dünya", "kainat" məna çalarları göstərilir. Buna heç bir etirazımız yoxdur. Lakin bu sözün ən uğurlu məna 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 iti papağı nəzərdə tuturdu. Yaxud "Şuşa" sözünün "ucu iti dağlar" mənasını verməsini də unutmamaq olmaz. Onu da unutmamaq olmaz ki, Q. Zakir "Fiski-ficur həddən aşib Şişədə" misrasında "Şuşə" sözünü məhz, "şişə" formasında işlədib. Bu gün dilimizdə işlətdiyimiz "şaşlıq" sözü də "şişlik" kimi deyilməlidir. Ona görə ki, ətin çəkildiyi dəmir əşyası nazik və ucu şiş, iti olmaqla belə adlanmalıdır. Bütün bunlar deməyə əsas verir ki, "Şüştər" sözünün 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 Şüştər İranın qərbində (özü də qərb-cənub hissəsində) bir şəhər kimi göstərilir. Bir sıra mənbələr Şüştər şəhərini Şiştar kimi, bəziləri isə Şuşa şəhəri kimi qeyd edirlər. Bir ehtimala görə, "Şüştər" deyəndə zirvəsi şiş olan öz dövrü üçün (yarandığı dövr nəzərdə tutulur) şiş ucları (Cəfər Cabbarlı dağlarımızın zirvəsini belə təsəvvür edib) tər olan Qaf dağı nəzərdə tutulur. Qaf dağı isə bəzən Qaf-Elbrus kimi təqdim olunur. Xəzərin cənub sahillərindən Gilan ilə Mazandaranın ətəklərinə qədər (Gilan ilə Mazandaran bu dağın şimalında qalır) uzanan Qaf-Elbrus dağları silsiləsinin ən yüksək zirvəsinə 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" misrası belə bir anlamı verir. "Tər" isə "dağ" mənası kimi başa düşülməlidir. "Tər-tər" sözündəki "tər" sözü "dağdan tər-tər süzülüb gələn" anlamında başa düşülürsə, "Şüştər" sözü də "şiş uclu dağ" mənasında başa düşülməlidir.

"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 gəlib 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 qanunauyğundur.

"Şüştər" muğamı təzadlı muğamdır. Çünki qəmgin hislər 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, dərnləri 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 çalınır və oxunur. Burada "Feli" istisna olmaqla 4 əsas şöbə vardır. "Feli" guşəsi isə ritmik guşə hesab olunur. Əvvəlcə yavaş-yavaş başlanan ritmik gəzişmələr sonradan dinamik hal alır. Yeri gəlmişkən "Feli" sözünə də münasibət bildirmək yaxşı olarda. "Feli" sözü "fel" sözündən yaranıb. Çoxmənalı söz olan "fel" sözünü biz 2 əsas mənada işlədirik. Birincisi, nitq hissəsi kimi hal-hərəkət bildirən söz kimi istifadə edirik. İkin-

cisi isə "fitnə-fel" kimi başa düşürük. Yəni fitnəkarlıq hərəkəti, aldatmaq, aldadıb yola gətirmək, biclik işlədib niyyətini həyata keçirmək anlamında işlədirik.

Ona görə də Azərbaycan dili qrammatikasının morfolojiya bölməsində "Hal-hərəkət bildirən sözlərə fel deyilir" deməklə hökm verirlərsə, düz eləmirlər.

"Şüştər" muğamının müasir variantda aşağıdakı sistemi mövcuddur:

1. Bərdaşt - şöbədir. (Əmiri bərdaşt rolunu oynayır)
2. Maye şüştər – şöbədir
3. Feli-guşədir
4. Tərkib – şöbədir, bəzən guşə kimi təqdim olunur.
5. Zil şüştər və "Şüştərə ayaq" – şöbədir.

Hazırkı varianta qədər "Şüştər"də "Şüştərək", "Sarəng, "Məsnəvi", "Mənəvi", "Əfşəri", "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 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 Qasımov kimi ustad sənətkarlar nadir hallarda "Osmanlı-Mani" (və ya "Mani-Osmanlı") zərb-muğamı ifa edirlər.

Qədim "Şüştər" in tərkibindəki zərb-muğamlar xüsusi isimlər, şəxs adları, tayfa adları ilə ona görə adlandırılır ki, onların yaradıcıları Əfşar (əfşəri), Osmanlı tayfalarının (Osmanlı-Gərayı), xanəndə Gərayın bənzərsiz oxuduğu nümunələr; Heydər, Keşişoğlu, Qara Kürd təxəllüslü şəxslərin ("Heydəri", "Keşişoğlu", "Qara-Kürd") ən yaxşı ifa etdikləri ritmik muğam-

lar, "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" "Feli" dən sonra "Şüştər" in tərkibindən bir qədər kənarlaşıb başqa bir tərkibdə yekunlaşdırma işi kimi həyata keçirilir. Burada ifa olunan tonallığın bir qədər yüksəldilməsi, səsin ucaldılması zəruri hesab olunur. "Humayun" muğamının ifası zamanı da belə bir tendensiyanı müşahidə etmək mümkündür. Bu muğamın ifasında "Sözü-güdaz" dan sonra tərkibin ifası "Humayun" adından kənarlaşdırılaraq şəddə yüksəlir, səs ucalır və beləliklə, kodeksiyaya hazırlıq işi görülməsi nəzərə çatdırılır. "Şüştər" elə muğamdır ki, bu muğam "Humayun" la qohumluğunu, doğmalığını bir neçə cəhətlə, bir neçə əlamətlə özündə təcəssüm etdirir. Birinci cəhət və əlamət lad qohumluğudursa, ikinci cəhət və əlamət bu muğamların eyni adlı şöbə və guşələrə məxsus olmasıdır. Hər iki muğamın "Feli", "Tərkib", "Məsnəvi", "Mölävi" adlı şöbələri var. "Mölävinin" "Mənəvi" ilə eyniləşdirilməsi faktları ilə tez-tez qarşılaşırıq.

Qarmon ifaçılığında "Şüştər" muğamı "Suzi-güdaz" la ifa olunmur. Əslində oxunsa, yaxşı olar. Çünki bu guşədə söz deyilmir. Müğənnilər bu guşəni ona görə "Sözü-güdaz" adlandırırlar ki, burada sözü ixtisara salmaq (sözü güdaza vermək) zərurəti yaranır. "Tərkib" də qarmon ifaçılığında geniş yer tutur.

"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. Humay adlı ilahi qüvvə kimi göyün qatlarının birində yerləşən xatuna bu gün də türk tayfalarının bəziləri tərəfindən sitayiş olunur.

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

qurulacaq yeni ailənin bəd ruhlardan qorunması üçün onlara yalvarırdılar. Xüsusən də Hümay gənc ailələrin himayəçisi kimi yaddaşlara yazılıb. (Bax. Nəriman Qocatürk. Türkün yaddaş kitabı. Bakı, Nurlan, 2005, səh. 29.)

Ona görə Humay, Humayun adları bu gün də türk xalqları tərəfindən müqəddəs adlar kimi sevilir. Muğamlardan birinə "Hümayun" adının verilməsi də məhz bu baxımdan təqdirəlayiq hal kimi qiymətləndirilməlidir. Qarmonun tədrisi zamanı muğam öyrənənlərə bu muğamın tarixi, onun etimoloji mənə çalarları haqqında da məlumatın verilməsi vacibdir.

Azərbaycan muğam dəstgahlarının təsnifatında "Hümayun" muğamı sonuncu, yeddinci sıradadır. "Hümayun" bir muğam adı olaraq müvafiq etimoloji mənə çalarlarına malikdir. Bu günümüzdə qədər "Hümayun" "cənnət quşu", "şahlıq quşu", "uğurlu" "səadətli" kimi mənə çalarlarına da malikdir. Belə yanaşmalarda öz əksini tapan mənə çalarlarının ziddinə getməyi məqbul saymadığımız kimi, bu sözün etimoloji mənə çalarlarının bir qədər də aydınlaşdırılmasını məqsədəuyğun hesab edirik.

"Hümayun" bir anlayış olaraq "hüma" sözündən əmələ gəlmişdir. Əski astroloji fikir tarixində "hüma" cənnət quşu kimi təqdim olunur. Qədim türk hökmdarları övladlarına Hüma, Hüma, Hümay (Ay+xan sözlərində olduğu kimi, Hüma+ay sözlərindən də əmələ gəlmiş xüsusi isimlər mövcuddur) Hümayun adları qoymuşlar. Moğollar imperiyası dövründə Hümayun adlı bir neçə hökmdar olmuş və onlardan ən populyarı I Təhmasibin dövründə yaşamış və onun yaxın dostu olmaqla çox nüfuzlu hökmdar olmuşdur. Hətta Qəndəharı I Şah Təhmasibə güzəştə gedən Hümayun xanın Azərbaycan dövlətçiliyinə dərim hörmət və ehtiramı olması faktları mənbələrdə diqqəti cəlb edir.

"Hümayun" sözü başqa bir mənada "uğurlu", "uduşlu",

"qazançlı", "səadətli", "xoşbəxt olan" mənə çalarları da daşıyır. "Hümayun" muğamı dinləyicidə dərin kədər hissi aşlayır. Hansı ki, bu kədər hissi aşıqla məşuqun qəmli-kədərli günlərini özündə ehtiva edir. İstər aşıqə, istərsə də məşuqə mane olan tərəflər onların daxili hislərini və hər cür əndişələrə qarşı yönələn emosiyalarını çöşdürür. Beləliklə, məhəbbət dramizminin dinamik inkişafı şəddə yüksəlir. Belə bir şəraitdə aşıqla məşuq nəinki fikirlərindən dönmür, hətta ölümün gözüne dik baxırlar.

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

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

Ramiz Zöhrabov "Muğam" monoqrafiyasında "Hümayun" muğamının bir neçə variantını vermiş və təhlil etmişdir. R. Zöhrabovun adı çəkilən monoqrafiyasında klassik tarzənlərimizdən sayılan Mirzə Fərəcin cədvəllərindəki "Hümayun" dəstgahını ("Nəva-Nişapur", "Hümayun", "Bayatı-füli", "Suzi-güdaz", "Tərkib", "Bidad", "Bəxtiyari", "Üzzal", "Novruz", "Günəş", "Rəvəndə", "Məsnəvi", "Pəhləvi", "Möləvi", "Müəlif", "Üzzal", "Hümayun"), xanəndə Əlizöhrabın ifaçılıq təcrübəsində "Hümayun" 11 (on bir) şöbə və guşədən ibarət ("Hümayun", "Feli", "Tərkib", "Bəxtiyari", "Bidad", "Məsnəvi", "Möləvi", "Pəhləvi", "Baba-Tahir", "Cədal", "Şüştər") olmaqla təqdim edilir. (Bax. R. Zöhrabov, "Muğam", Azərənəşr, B., 1991, səh. 156). Hər iki təqdimatda adı çəkilən şöbə və guşə adları bir sıra etimoloji mənə çalarlarına malikdir. Hansı ki, onların demək olar ki, hamısının elmi araşdırmalara ehtiyacı var. Çünki belə araşdırmalar nəticəsində muğamın yaşının keçdiyi tarixi yolu düzgün müəyyənləşdirmək olur. Bununla yanaşı, həmin etimoloji mənə çalarları ilə Azərbaycan xal-

qına məxsus olan müvafiq tarixi dövrlər haqqında konkret və obyektiv fikir söyləmək olur. Nəva, Nişapur, Pəhləvi, Bayat yer adları (Pəhləvi və Bayat həm də nəsil, tayfa adıdır), Hümayun, Bəxtiyar, Baba Tahir, Mölə şəxs adları, "Feli" (hal-hərəkət), "Suzi-güdaz" (qəmin güdaza getməsi), bidad (dad, haray eləmək) hal-hərəkət, əlamət, keyfiyyət bildirir. Novruz el bayramı, Günəş səma cismi haqqında anlayışları formalaşdırır. Böyük mütəfəkkir Üzeyir Hacıbəyovun müdir işlədiyi musiqi texnikumunda məşhur tarzənlərdən Əhməd Bakıxanov və Kamil Əhmədov "Humayun" 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" mayesilə "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 biz "Hümayun"un tərkib hissələrindən ibarət siyahılarda açıq-aydın görürük. Əvvəllər xanəndə və yaxud qarmonçalan ürəkdə birbaşa "Mayeyi-Hümayun" ilə oxumağa və ya çalmağa başlayırdı.

Lakin hazırda "Hümayun" dəstgahı "Bərdaşt"la başlanır. Bu barədə X. 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" mayesini təkrar etməmək şərti ilə bir "Bərdaşt" düzəltmişdim. Öz müəllimlərim olan Mirzə Mənsur Mənsurov və Əhməd Bakıxanov üçün onu çaldım. Bu "Bərdaşt" onların xoşuna gəldi. "Hümayun" üçün həmin "Bərdaşt" qəbul edildi və A. Zeynallı adına Bakı Orta ixtisas musiqi məktəbinin dərslər proqramına daxil edildi. 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 işlənilməsinə 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 (Özbəkistanda Nəva adlı şəhər var). Nəva Mavərənnəhrin (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 yenidən salınmışdır.

HƏSİYƏ. 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 Hüseyin Baykara hakimiyyət başına gəlmiş və onu əvvəlcə möhürdar, sonra isə vəzir vəzifəsinə irəli çəkmişdir. Əlişir Nəvai fəlsəfə, məntiq sahəsində əsərlər yazmış, təzkirələr ortaya qoymuş və "Xəmsə" yaratmışdır. O, "Mühakimət ül-lügətəyn" əsərində fars və türk dillərinin müqayisəli təhlilini verməyə müvəffəq olmuş-

dur. 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 "Şəsməkom"larından biridir. Tarixi mənbələrə istinad edərək onu da bildirməliyik ki, özbək musiqiçiləri "Şəsməkom"ları sistemə alana qədər muğama "Məkom" deyil, "Nəva" demişlər.

"Hümayun" muğamının "Nəva-Nişapur" şöbəsidəki Nişapur adı da yer adıdır. İran ərazisində yerləşən Nişapur vilayətində eyni adlı şəhər vardır. İranın şimali-şərqində yerləşən "Nişapur"un 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, gələcəkdə də bu adla yaşayacaqdır.

"Hümayun" muğamında adı çəkilən "Feli", "Suzi-güdaz" "Bidad" guşələri barədə də bir neçə söz demək yerinə düşərdi.

Qeyd etdiyimiz kimi "Feli" sözü "Fel" sözündən olub ilkin mənası "hal-hərəkət" deməkdirsə, bu "Fel" sözün daha bir neçə mənası da vardır: "biclik", "çəm", "fitnə" sözləri və bu sözün məna çalarları hesab olunur.

Təəssüf ki, orta ümumtəhsil məktəbləri üçün hazırlanmış "Azərbaycan dili" və ali məktəblər üçün tərtib edilmiş "Müasir Azərbaycan dili" dərsliklərinin "Nitq hissələri" bölməsində

felin tədrisi üçün nəzərdə tutulmuş mövzularda fel yalnız hal-hərəkət bildirən söz kimi təqdim edilir, onun ikinci mənası barədə şərh verilmir. "Hümayun"dakı fel, doğrudan da, hərəkətli dinamik çalarları ilə diqqəti cəlb edir. "Maye Hümayun" şöbəsidə lirik, iniltili melodiya birdən-birə hərəkətə gəlməyə başlayır və nəhayət, dinamik bir xarakter alır. "Feli"dən sonra "Suzi-güdaz" gəlir. "Suz" qüssə mənasını verir, "güdaz" isə "itmama yetmək", "ömrünü sona çatdırmaq", "kütə getmək", "nəyi isə itirmək" mənalarında başa düşülür. "Feli"dən sonra nisbətən nikbin əhvalı-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" də, "Bayatı Kürd"də də "Tərkib" bəzən də "Bidad" adlandırılır. Hətta eyni cür çalınır və oxunur.

Bəzən uşə "Sözü-güdaz" kimi də verilir. Yəni "sözü təxirə salmaqla" melodiyanı ona vermək. Qarmon ifaçıları üçün bu guşə daha böyük maraq doğurur.

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

1. Bərdaşt (Başlanğıc).
2. Maye-Hümayun (Humayunun mayesi).
3. Feli (Bayatı-Feli 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 hislər oyadır:

- "Bərdaşt" dinləyicini qəm dəryasına dalmağa hazırlayır. Lakin dinləyici qəm dəryasına qərq olmaq üçün deyil, nikbinliyə qovuşmaq üçün daxil olur.

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

- Sakitləşən, sərinləşən ürək "Feli"dən güc alır, rahat döyünür. "Feli" 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. Məsnəvinin mahıvari gəzişməsi nikbin ruhlu qəzəlin təsir qüvvəsini artırır.

- "Zil Hümayun"un harayı bütün mətləbləri ağır, təcridən bəmə düşməklə mədəni istirahətin itməməyə yetməsi təsəvvürünü gerçəkləşdirir və şərait yaradır.

Qarmonu tədris edən pedaqoqlar həm də "Hümayun" muğamının insanda doğurduğu hislər haqqında da muğam öyrənlərə məlumat verməlidirlər.

Qarmonda muğamın tədrisi zamanı kiçikhəcmlı muğamların öyrədilməsi

Qarmon ifaçılığında kiçikhəcmlı muğamlardan da istifadə edilir. Ali məktəb və orta ixtisas məktəblərində qarmonun tədrisi prosesində kiçikhəcmlı muğamlar da öyrədilir. Kiçikhəcmlı muğamların öyrədilməsi zamanı əvvəlcə əsas muğamların, sonra isə kiçikhəcmlı muğamların sistemi verilir. Daha sonra zərbi-muğamlar barədə müdavimlərə məlumat çatdırılır. Həmin məlumatlar sisteminin aşağıdakı şəkildə olması tövsiyə edilir:

Kiçikhəcmlı muğamlar

Kiçikhəcmlı muğamlar ifadəsini bizim fikrimizcə, şərti şəkildə işlətmək lazımdır. Çünki muğam dəstgahlarını təsnif edərkən biz kiçikhəcmlı 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 4-cü muğamdır).
5. Çahargah (4 əsas şöbədən, bir neçə guşə və nəfəsdən ibarətdir).
6. Şüştər (həcmcə kiçik muğamdır).
7. Hümayun (bəzən "Şüştər"lə birləşdirilir).

II. Həcmcə kiçik olan muğamlar

1. Mahur ("Rast" ailəsinə daxildir).
2. Orta Mahur ("Rast" ailəsinə daxildir).
3. Mahur-Hindi ("Rast" ailəsinə daxildir).
4. Bayatı-Qacar (Bayat və Qacarlar tayfalarının adı ilə bağlıdır).
5. Dügah ("dü" iki, "gah" isə hissə deməkdir).
6. Dəşti (farslar "Dəsti"yə "Avaz" deyirlər).
7. Qatar (Səfəvilər dövründə Azərbaycanın tərkibində olan kiçik dövlət).
8. Rahab ("Sevinc bəxş edən" mənasını verir).
9. Şahnaz (Şurun 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 də oxunur).
12. Kərəm şikəstəsi ("Kərəmi" 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-Gərayı", "Qəribi", "Qara-Kürd", "Bayatı", "Osmanlı", "Cığatayı", (Mavərənnəhrə gələrək məskən salmış Cığatay tayfalarının adı ilə bağlıdır. Cığatay Çingiz Xanın oğludur) "Şikəsteyi-Fars" (Hazırda ritmik muğam kimi deyil, 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 oxuyurmuş), "Aşığı", "Aşıqqeysəri", "Bağlama-qıfılbənd", "Qaraqafiyə", "Güllüqafiyə" (əsasən, Şirvan bölgəsində ifa olunmuşdur) və s. 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 imtahandan keçirirlərmiş. İmtahandan keçməyənləri isə ağır ittihamlar gözləyirmiş.

Kiçikhəcmli muğamlar içərisində "Qatar" və "Şahnaz" muğamları 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", "Şur" muğamının tərkibində öyrənənlərə də eyni məzmununda izahat vermək lazım gəlir. Kiçikhəcmli muğamların öyrədilməsi zamanı tələblərə aşağıdakı məlumatları vermək çox faydalıdır:

Qatar. "Qatar" muğamını "Mahur" muğamının bir qolu da hesab etmək olar. Yaxud "Mahur Hindi" ifa olunan zaman zil tessituralı, major ahəngli şaqraqlar, zəngülələr əvəzinə, şirin barmaqlardan istifadə etmək məsləhətdir. Çünki bu, muğamın keçilməz səddi hesab olunur. Bu səddi "Qatar" muğamında da keçmək lazım gəlir. Başqa sözlə desək, "Mahur", "Mahur Hindi" və "Qatar" muğamlarının sonluqlarının (kadsensiyalarının) 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

yanarandan bir neçə yüzilliklər keçəndən sonra minik qatarı yaranmışdır.

İkinci etimoloji mənə çaları tufəngin qatarı ilə, yəni silahın, sursatın yerləşdiyi, belə bağlanan meşin qatarla əlaqələndirilir. Bu da səhv fikirdir. Çünki güllə atan silahların da icad olunması yaxın zamanların söhbətidir. 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, razılaşmaq olar. Niyə? Birincisi ona görə ki, bizim muğamların adında bir sıra ölkələrin, şəhərlərin, xüsusilə Şərqi ölkələrinin və şəhərlərinin adları (İran, İraq, Bağdad, Əcəm, Nəva, Nişapur, Hindistan, Şiraz, İsfahan, Mavəənnəhr, 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 və bu ölkədən keçən karvanlar içərisində bizim xalqımıza məxsus olan karvanlar olmuşdur.

Bir sıra Avropa ölkələrinin, eləcə də Sasanilərin, Bəhreynin, Osmanlıların, Səfəvilərin sahəsində olan Qatarda həmişə muğam ifaçılığına böyük hörmət və ehtiramla yanaşılmışdır. Şah İsmayıl Xətayi Herata nəzarət edərkən onun hakimliyini böyük oğlu Təhmasibə 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 Qatarı ələ keçirmiş 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 birləşdirilməsi əsasında yaranmışdır. Əsasən, "Çoban-

Bayatı" muğamının aparıcı intonasiyaları üstünlük təşkil etdiyi üçün "Qatar-Bayatı"nın ayağı (yəni kodeksiya) da "Çoban-Bayatı" ilə yekunlaşır.

"Qatar" muğamı simli və dilçəkli alətlərə nisbətən nəfəsli alətlərdə, ən çox isə zurnada, tütəkdə, bir də qarmonda yaxşı səslənir. Qarmonda "Qatar" muğamı aşağıdakı ardıcılıqla öyrədilir: "Qatar bərdəşt" (zildə), "Maye Qatar" ("Mahur" və ya "Mahur Hindinin üşşaqı" şəklində), "Qatar üzzalı", "Qatara ayaq". Qarmonda ifa olunan "Qatar" muğamının doğurduğu hislər insanın, yəni dinləyicinin fizioloji-psixoloji və tərbiyəvi inkişafında mühüm rol oynayır.

- "Qatar" dinləyicini süstlükdən ayırır, onu yeni bir mübarizə ruhlu aləmə salır.

- 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.

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

- "Qatar"ın şəddindəki təntənəli, şaqraq improvizasiyalar və ya gəzişmələr insanı daha da gümrahlandırır. İnsan sanki yeni qüvvə toplamaq üçün fiziki ehtiyac hiss edir.

"Şahnaz." 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 ("Bərdəşt" əvəzi)
2. Dilkeş ("Dilkəş" də deyilir)
3. Zil Şahnaz ("Şəddi Şahnaz" da deyilir)

"Şahnaz" sözünün etimoloji mənası çox maraqlıdır. İki kökdən, yəni: "şah" və "naz"dan ibarət olan bu sözün mənası əslində üzdədir. Başqa sözlə desək, bu sözün şərhinə heç bir ehtiyac yoxdur. Çünki "şah" və "naz" sözü türk sözləri olmaq-

la bir şəxs adını özündə ifadə edir. Mənası "şahlara məxsus", "şahlara yaraşan", "ərköyün qızçıqaz" kimi anlaşılır.

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") və "şədd" sözlərinin də etimoloji mənalарının 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 gələn söz olmaqla "şirin dilli", "gözəl danışığa malik" gözəl kimi anlaşılır. Əslində şirindilli və gözəl danışığa, incə məlahətli səsə malik olan qəşəng xanımlar ürək çəkən, könül cəlb edən olurlar. 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 Türküstanda) olmuşdur. "Keş" sözünün mənası işə "yaşillıq" deməkdir. Muğam aləmində "yaşillıq" anlayışını özündə təcəssüm etdirən bir muğam şöbəsinin adı da olmuşdur: "Səbz-dər-səbz". "Səbz" Şərq aləmində "yaşıl" deməkdir. "Səbz dər-səbz" isə "yamyayşıl" (lüğəti mənası "yaşıldan da yaşıl" kimi təsəvvür olunur) "son dərəcə gözəl görünən yaşillıq" mənalарı kimi başa düşülür. Nizami Gəncəvi, Səfiyyəddin Urməvi də, Mir Möhsün Nəvvab, Üzeyir Hacıbəyov "Səbz-dər-səbz"ə eyni cür yanaşmışlar. Əslində "keş" və "səbz" sözlərini amonim kimi qəbul

etmək olar. Bu gün də dilimizdən çıxmayan bu sözlər "səbzi", "səbzi plov", "keşlə", "keşniş" sözlərində ifadə olunur. Səbzi plovdakı yaşıllıq keşnişdəki yaşıllıqla 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" sözünə gəlincə bu söz, doğrudan da, "Şəhdi" şəklində olmuş, sonradan "Şəddi" şəklinə 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 bu şəkildə "Kürd bayatısı" mənasını verir. Əslində bu söz "Bayatı Kürdü" şəklində olmalıdır. Çünki muğam şöbələrində "Kürd" yox, "Kürdü" var. Daha doğrusu, bu kiçikhəcmli muğam "Kürdü" adlı muğam şöbəsi ilə yaradılıb. Muğam yaradıcılığında oxşarlıq-

lar, 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 muğam zənginləşdirmək kimi qiymətləndirmək yaxşı olardı. Lakin bir şeyi unutmamaq olmasın 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", "Şikəste-yi-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 "sol" mayəli ifa tərzinə yönəltsək, onların heç biri "Rast"dan fərqlənməyəcək. Mənim fikrimcə, yüz illiklər boyu formalaşdırılmış və dövrümüzdə 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", "mahni", "sanballı", "ağır hava" kimi mənalandırırlar. Lakin bizim yanaşmamıza əsasən bunların heç biri məntiqi cəhətdən "Rahab" sözünü səciyyələndirə bilmir. Əslində bu söz iki kökdən ibarətdir: "rah" və "ab". "Rah" sözünün bir

mənası da "sevinc", "xoş əyləncə", "kef-damağ", "eyş-işrət" deməkdir. Ab isə "əhvalı yaxşılaşdırən su", "məst edən su" kimi izah olunur. Belə olan təqdirdə "Rahab" muğamının "sevinc bəxş edən" mənə çalarlarını nə üçün qəbul etməyə?! Özü də Nəsirəddin Tusi "sevinc" sözünü edərəkən onu xoş gündən, qələbədən Vətənə məhəbbətdən valideynlərə və doğmalara sevgidən vurulduğun adamla ünsiyyətdən yaranan sevinc kimi şərh edir. Deməli, sonuncu mənə çaları "Rahab"a daha çox yaraşır. "Rahab" "Əmiri" ("Bərdaşt" əvəzi) "Şikəsteyi-fars" ("Xocəstə"də deyilir), "Əraq", "Qərai", "Məsihi" "Rahab" ayaq"dan ibarətdir. Qarmonda "Rahab" məhz belə ardıcılıqla öyrədilir. "Rahabın" "Əraq" şöbəsinin "İraq" kimi yazılması ilə bağlı fikirlərimizi yalnız "Qərai" və "Məsihi" barədə bir neçə söz deməklə kifayətlənək. Qərai "hissə", "bölgü", "tamın müəyyən hissəsi", "ayın, ilin, qərinənin bir hissəsi" kimi anlaşılır. "Məsihi" 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" bir qədər oynaqdırsa, sonrakı guşələr ona nisbətən həzindir və s. "Rahab" muğamı insanlarda "sevinc", "şadyanalıq" hisləri yaradır. "Rahab"ı eşidən adamın əhvalı yaxşılaşır və bu zaman dinləyici nikbinliyə qovuşur.

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

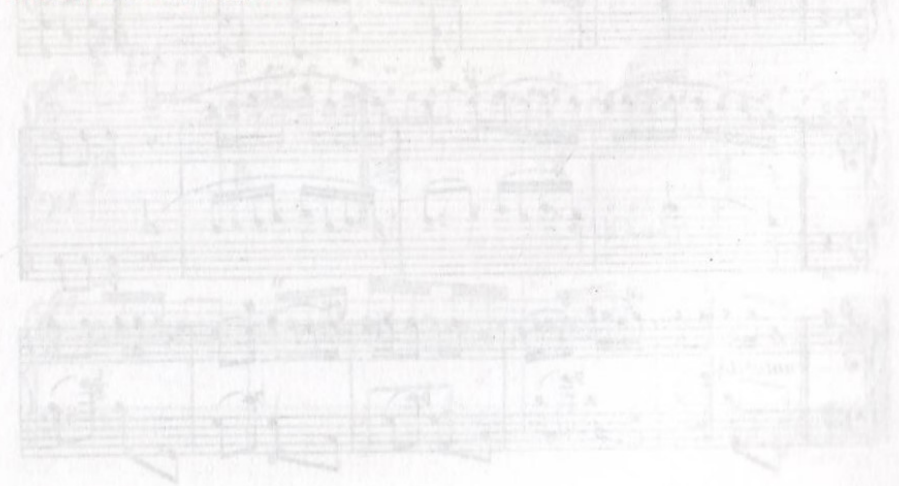
"Dəşti" sözü bəzi mənbələrdə "çöl", "səhra" "xiyaban" kimi verilir. Əslində belə yanaşmaya haqq qazandırmaq da olar. Çünki "dəsti"nin "çöl", "səhra" kimi başa düşülməsi eh-

timalı həqiqətin əsasını təşkil edir. Lakin "dəşti" bütün hallarda "çöl", "səhra" mənasında işlənə bilməz. Bizim düşündüyümüz "dəşti" yalnız Dəşti-Lüt və Dəşti-Kəbir səhraları arasında yerləşən Qohestan adlı dağ silsiləsinin ətəyindədir.

Görkəmli mütəfəkkirimiz Nəsirəddin Tusi "Əxlaqi-Nasiri" əsərini məhz Dəşti-Kəbirlə Dəşti-Lut səhraları arasından uzaq gedən Qohestan (Dağıstan) adlı dağ silsiləsinin Gülşən adlanan bir vadisində yazmışdır (Bax. N. Tusi, Əxlaqi Nasiri, B., Lider, 2005. səh. 261).

Ona görə muğamın adını müqəddəsləşdirmək məqsədi ilə bu ada müraciət etmişlər. Başqa bir ehtimal isə Dəşti adlı dağ silsiləsinin arasındakı səhralığı keçmək çətin olduğu qədər bu muğamı oxumağın çətin olduğu müqayisə olunur.

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



RAST DƏRAMƏDİ

Musiqisi: Teyyub Dəmirovundur

Moderato maestoso

Φ-HO

f

cantabile

f

ZABUL DƏRAMƏDİ

Musiqisi: Teyyub Dəmirovundur

Andante cantabile

The first page of the musical score for 'Zabul Dəramədi' consists of seven systems of piano accompaniment. Each system contains a treble and bass clef staff. The music is written in a 2/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Trills (tr) and accents (acc) are used throughout. The first system begins with a dynamic marking of 'f' (forte). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

The second page of the musical score continues the piano accompaniment from the first page. It consists of seven systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various rhythmic figures, trills (tr), and accents (acc). A 'legato' marking is present in the sixth system, indicating a smooth, connected playing style. The score ends with a double bar line and repeat dots.

ZABUL DƏRAMƏDİ

Musical score for ZABUL DƏRAMƏDİ, featuring piano accompaniment with trills and a ritardando section.

BAYATI-ŞİRAZ DƏRAMƏDİ

Musiqisi: Teyyub Dəmirovundur

Musical score for BAYATI-ŞİRAZ DƏRAMƏDİ, featuring piano accompaniment with trills and a Moderato tempo marking.

Musical score for page 120, featuring six systems of piano accompaniment in a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and a 'rit.' (ritardando) marking in the final system.

CAHARGAH RƏNGİ

Musiqisi: Teyyub Dəmirovundur
Nota köçürən: Gülşən Mirzəbəyova

Musical score for page 121, titled "CAHARGAH RƏNGİ". It features six systems of piano accompaniment in a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and a 'rit.' (ritardando) marking in the final system.

19

Musical notation for measures 19-23. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 19 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features a series of eighth notes with trills (tr) and accents (^). The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece is in 2/4 time.

24

Musical notation for measures 24-28. The score continues in the same key signature and time signature. The melody in the treble clef continues with trills and accents. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes.

29

Musical notation for measures 29-33. The score continues in the same key signature and time signature. The melody in the treble clef continues with trills and accents. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes.

34

Musical notation for measures 34-38. The score continues in the same key signature and time signature. The melody in the treble clef continues with trills and accents. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes.

39

Musical notation for measures 39-43. The score continues in the same key signature and time signature. The melody in the treble clef continues with trills and accents. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes.

ŞUR DƏRAMƏDİ

Musiqisi: Teyyub Dəmirovundur
Nota köçürən: Gülşən Mirzəbəyova

Musical notation for measures 4-8. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 4 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features a series of eighth notes with trills (tr) and accents (^). The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece is in 2/4 time.

9

Musical notation for measures 9-13. The score continues in the same key signature and time signature. The melody in the treble clef continues with trills and accents. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes.

12

Musical notation for measures 12-16. The score continues in the same key signature and time signature. The melody in the treble clef continues with trills and accents. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes.

18

Musical notation for measures 18-22. The score continues in the same key signature and time signature. The melody in the treble clef continues with trills and accents. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes.

24

Musical notation for measures 24-28. The score continues in the same key signature and time signature. The melody in the treble clef continues with trills and accents. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes.

SEGAH DƏRAMƏDİ

Musiqisi: Teyyub Dəmirovundur

Andante

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation marks like 'tr' (trills). The piece is marked 'Andante'.

The second system of the musical score consists of seven staves, continuing the piece from the first system. It maintains the same 2/4 time signature and includes similar rhythmic and melodic elements. The score continues to use dynamic markings and articulation marks, such as 'tr' and 'f'. The piece concludes with a final cadence in the bottom staff.

HÜMAYUN DƏRAMƏDİ

Musiqisi: Teyyub Dəmirovundur

Andante

The first page of the musical score for 'Hümayun Dəramədi' is marked 'Andante'. It consists of seven systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills (tr) and slurs throughout the piece. The first system begins with a dynamic marking of 'f' (forte). The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

The second page of the musical score continues the piano accompaniment for 'Hümayun Dəramədi'. It consists of seven systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef. The music continues in the same 3/4 time signature and key signature as the first page. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills (tr) and slurs throughout the piece. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

SEGHAH RƏNGİ

Musiqisi: Əhsən Rəhmanlınıdır
Nota köçürən: Əlibala Ağayev

Musical score for Segah Rəngi, page 128. The score is written in 6/8 time and consists of 11 staves of music. It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a steady bass line. The key signature has one sharp (F#). The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note.

ÇAHARGAH RƏNGİ

Musiqisi: Əhsən Rəhmanlınıdır
Nota köçürən: Gülşən Mirzəbəyova

Musical score for Çahargah Rəngi, page 129. The score is written in 6/8 time and consists of 11 staves of music. It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a steady bass line. The key signature has one flat (Bb). The piece includes first and second endings and ends with a double bar line and a fermata over the final note.

ÇAHARGAH DƏRAMƏDİ

Musiqisi: Əhsən Rəhmanlıındır
Nota köçürən: Gülşən Mirzəbəyova

The first page of the musical score consists of six staves of music. The notation is primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several trills (tr) and grace notes (gr) throughout. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with the word "fine" at the end of the sixth staff.

RAST DƏRAMƏDİ

Musiqisi: Sərxan Abiyevindir

The second page of the musical score continues with ten staves. It begins with the tempo marking "Allegretto". The notation includes various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *cresc* (crescendo). There are also markings for accents (^) and slurs. The key signature remains one sharp. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

İSTİFADƏ OLUNAN ƏDƏBİYYAT

1. Abbasov A.N. Pedaqogika (orta ixtisas məktəbləri üçün dərs vəsaiti). Bakı, Mütərcim, 2010, 344 s.
2. Abbas Səhhat. Məqalələr, tərcümələr: II c., Bakı. Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1976, 314 s.
3. Ağayev Ə.Ə. Azərbaycan ictimai-pedaqoji fikrində şəxsiyyətin formalaşması problemi. Bakı, Avropa nəşriyyatı, 2005, 287 s.
4. Ağayev M.H. Kiçik yaşlı məktəblilərin tərbiyəsi. Bakı, Müəllim nəşriyyatı, 2006, 211 s.
5. Aforimzlər (Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyevin çıxışlarından seçilmiş fikirlər). Bakı, Azərbaycan Universiteti nəşriyyatı, 1997 36 s.
6. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti, 4 cildə, I c., Bakı, Şərq-Qərb, 2006, 740 s.
7. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası, 10 cildə, II c., Bakı: Azərbaycan Sovet Ensiklopediyasının baş redaksiyası, 1978, 592 s.
8. Azərbaycan milli izahlı ensiklopedik pedaqoji lüğət. Bakı: OKA Ofset nəşriyyatı, Poliqrafiya şirkəti, 2005, 246 s.
9. Azərbaycan musiqi alətləri (M. Kərimovun tərtibatında) B., Yeni Nəsil, 2003, 182 s.
10. Bəylərov E.B. Uşaqlarda istedadın müəyyənləşdirilməsi və inkişaf etdirilməsi. İstedadın işçi konsepsiyası. B., Təhsil, 2008, 224 s.
11. Babayev Elxan. Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritm intonasiya problemləri, Bakı, Ergün, 1996.
12. Babayev İ.Ə., Əfəndiyev P.Ş. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı, Maarif, 1970, 268 s.
13. Babayev T.S., Namazəliyev Q.T. Məktəbli mahnıları, Bakı,

- Maarif, 1966, 326 s.
14. Bədəlbəyli Ə.S. Musiqi terminləri lüğəti, Bakı, Elm, 1969, 146 s.
15. Bayramov Ə. Qarmon üçün texniki məşğələlər. Bakı, 2006.
16. Bayramov Ə. Qarmon məktəbi. R.H. Novruz-94, Bakı, 2004.
17. Bədəlbəyli Ə. S. Musiqi haqqında söhbət, Bakı, Uşaqgəncnəşr, 1958, 70 s.
18. Bünyadov T.O. Əsrlərdən gələn səslər, Bakı, Gəndlik, 1975, 211s.
19. Bülbül., Seçilmiş məqalə və məruzələri, Bakı, Azərb. EA-nın mətbəəsi, 968, 237 s.
20. Qasımov M.İ., Cəfərov C. C. Azərbaycanın estetik fikir tarixindən, Bakı, Azərnəşr, 1964, 211 s.
21. Qocatürk Nəriman. Türkün yaddaş kitabı, Bakı, Nurlan, 2005, 400 s.
22. Əlizadə Ə.Ə., Bayramov A.S. Psixologiya, Bakı, Maarif, 1988, s.110-251.
23. Əmirov F.C. Musiqi düşüncələri, Bakı, Azərnəşr, 1971, 146 s.
24. Əlizadə Ə.Ə. İstedadlı uşaqlar. Psixopedaqoji məsələlər: esselər, etüdlər. Bakı, ADPU-nin nəşriyyatı, 2005, 352 s.
25. Əsgərova S.M. Uşaqların musiqi təxəyyülü. Bakı: Şərq, 1989, 68 s.
26. Hacıbəyov Ü.A. Əsərləri, I cild, Azərbaycan EA-nın nəşri, Bakı, 1965, 395 s.
27. Hacıbəyov Ü.A. Əsərləri, II cild, Azərbaycan EA-nın nəşri, Bakı, 1965, 412 s.
28. Hacıbəyov Ü.A. Əsərləri, III cild, Azərbaycan EA-nın nəşri, Bakı, 1968, 308 s.
29. Həsənlı O.Q. Kiçikyaşlı məktəblilərin şəxsiyyətinin formalaşmasında diyarşünaslıq materiallarından istifadə // İbtidai məktəb və məktəbəqədər tərbiyə, 2004, №4, s. 73-77.

30. Həşimov A. 10 zərb Muğam. Qarmon fənni üçün muğam fənni üzrə vəsait. Bakı, 2007.
31. Həşimov Ə.Ş., Sadiqov F.B. Azərbaycan xalq pedaqogikası antologiyası, Bakı, ADPU-nun nəşri, 1993, 126 s.
32. Qaralov Z.İ. Tərbiyə. I cild, Bakı, Pedaqogika, 2003, 268 s.
33. Qaralov Z.İ. Tərbiyə II cild, Bakı, Pedaqogika, 2003, 604 s.
34. Qaralov Z.İ. Tərbiyə III cild, Bakı, Pedaqogika, 2003, 320 s.
35. Kazımov N.M. Məktəb pedaqogikası. Bakı, Çəşioğlu nəşriyyatı, 2005, 476 s.
36. Kazımov M.K. Ümumtəhsil məktəblərində şagirdlərin musiqi qabiliyyətinin inkişafında muğam nümunələrindən istifadə üzrə işin sistemi: Ped. elm. nam. dis. avto-ref. Bakı, 1997, 24 s.
37. Qasımova L.N. Musiqi dərslərində vətənpərvərlik tərbiyəsinin aşılması imkanları // İbtidai məktəb və məktəbəqədər tərbiyə, 1982, №4, s., 31-34.
38. Quliyev S.D. Məktəblilərin estetik tərbiyəsində xalq musiqisinin rolu // Azərbaycan məktəbi, 1972, № 6, s. 36-41.
39. Məktəbli mahnıları. Tərtib edənləri: R. Babayev, Q. Namazəliyev. Bakı: Maarif, 1966, 326 s.
40. Mehrabov A.O. Azərbaycan təhsilinin müasir problemləri. Bakı, Mütərcim, 2007, 448 s.
41. Musiqi dərslərində tərbiyə işinin təşkili: Metodik tövsiyələr // (O. M. Rəcəbov və F.B. Sadiqov) Bakı, 1986, 50 s.
42. Rəcəbov O.M. Ümumtəhsil məktəblərində musiqi tədrisi metodikası. Bakı, Şirvan nəşr, 2005, 165 s.
43. Rəcəbov O.M. Qarmon öyrənmələrə kömək. Bakı, Maarif, 1986, 50 s.
44. Rəhmanlı Ə. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda

- tədrisi. Bakı, "Araz" nəşriyyatı, 2008, 386 səh.
45. Rəsulov N. Qarmon məktəbi. Bakı, Çəşioğlu, 1999.
46. Rəsulov N. Qarmon ilə fortopiano üçün pyeslər I-II kitab. Bakı, Çəşioğlu, 1998-1999.
47. Sadiqov F.B. Uşaqların bədii yaradıcılıq qabiliyyətlərinin formalaşdırılması işinin elmi-pedaqoji əsasları. Bakı, ADPU-nin nəşriyyatı, 1994, 221 s.
48. Sadiqov F.B. Pedaqogika. B., Adiloğlu, 2009, 600 səh.
49. Sadiqov F.B. Bədii yaradıcılıq dərnləkləri. Bakı, Təbib nəşriyyatı, 1996, 192 s.
50. Sadiqov F.B., Abdulla Q.Ə., Məmmədova Q.T., Azərbaycan muğamları şagirdlərin vətənpərvərlik tərbiyəsi məktəbidir. Bakı, Ünsiyyət nəşriyyatı, 1999, 93 s.
51. Vahabzadə B.M. Muğam poeması. Bakı, Gənclik, 1977, 174 s.
52. Zülfüqarov O.A., Xəlilov V.C. Musiqi, V sinif üçün dərslük, Bakı, Maarif, 1979, 112 s.
53. İsadadə Ə.İ., Hüseynli B.A. Xalq mahnı və rəqsləri, Bakı, Azərnəşr, 1963, 38 s.
54. Kərimov İ.Y. Xalq istedadları, Bakı, Azərnəşr, 1967, 46 s.
55. Nizami Gəncəvi. Xəmsə, Bakı, Gənclik, 1981, 217 s.
56. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin. Bakı, Yazıçı, 1983, 300 s.
57. Nəcəfzadə A. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. Bakı, 2004.
58. Məmmədov Z.İ. Estetika və yeni insan tərbiyəsi Bakı, Azərnəşr, 1978, 20 s.
59. Məlikməmmədov N.S. Səkkizillik məktəblərdə musiqinin tədrisi: Bakı, Maarif, 1971, 108 s.
60. Məmmədov Ə.T. Bədii yaradıcılıq dərnləklərində şagirdlərin estetik tərbiyəsi. Bakı, Azərbaycan XTN-nin mətbəəsi, 1969, 39 s.
61. Məmmədov M.Ə. Estetika haqqında söhbətlər, Bakı, Gənclik, 1975, 126 s.

62. Psixologiya. Ali məktəblər üçün dərslik, Bakı, Azərtədrisnəşr, 1964, 336 s.
63. Rəhimova R.B. Məktəb və estetik tərbiyə, Bakı, Maarif, 1966, 51s.
64. Rəhmətov Ə.M. Azərbaycan musiqi alətləri, Bakı, Işıq, 1976, 62 s.
65. Tusi Nəsirəddin: Əxlaqi-Nasiri. Bakı, Elm, 1989, 254 s.
66. Ümumi psixologiya (A.V. Petrovskinin redaktəsilə). Bakı, Maarif, 1982, 494 s.
67. Füzuli M., Əsərləri, 2-ci cild, Bakı, Azərbaycan EA-nın nəşri, 1973, 241 s.
68. Xəlilov V.C. Muğamların tədrisinə dair metodik tövsiyələr, Bakı XTN-nin mətbəəsi, 1982, 45 s.
69. Zöhrabov R.F. Muğam, B., Azərnəşr, 1991, 49 s.

İÇİNDƏKİLƏR

Ön söz.....	3
Giriş.....	5
Qarmon ifaçılığında muğam.....	13
“Rast” muğamı.....	32
Qarmonda ifa olunan “Şur”	46
“Segah” muğamının qarmonda ifa olunan variantı.....	63
Qarmon ifaçılığında “Çahargah”	73
Qarmon ifaçılığında “Bayatı-Şiraz” muğamı	80
Qarmonda “Şüştər” muğamının ifası	89
“Hümayun” muğamı.....	95
Qarmonda muğamın tədrisi zamanı kiçik həcmli muğamların öyrədilməsi.	103

Fərahim SADIQOV
Qarmon ifaçılığında muğam

Nəşriyyat redaktoru: İlahə HƏŞİMOVA
Səhifələyici: Elvira NADİRQIZI
Dizayner: Rafael QASIMOV

Çapa imzalanmışdır: 01.10.2013
Kağız formatı: 60x90 1/16
H/n həcmi: 8,75 ç.v.
Sifariş: 96
Sayı: 300

Kitab «ADİLOĞLU» nəşriyyatında
nəşrə hazırlanmış və ofset üsulu ilə çap edilmişdir.
Ünvan: Bakı şəh., Ə.Salamzadə küç, 9C
Tel.: (050) 593 27 77; (055) 222-71-93
Web: www.adiloglu.az;
E-mail: adiloglu2000@gmail.com