

UOT: 781.

Şəlalə Xələfi
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti
Magistrant
e-mail: vusalanaghieva@mail.ru

XX ƏSRİN 50-Cİ İLLƏRİNDƏ MUSIQI TƏNQİDİNDƏ XALQ İFAÇILIĞI PROBLEMLƏRİ

Xülasə: Məqalədə XX əsrin 50-ci illərində Azərbaycanda xalq ifaçılığı problemləri araşdırılmış, həmin dövrdə xalq ifaçılığı sahəsində edilən yeniliklər təhlil edilmişdir.

Açar sözlər: sintetik, sintez, improvizasiya, akkompaniment, fermata, oktava.

Azərbaycan xalq musiqisinin şifahi xarakteri onun nəsildən-nəslə ötürülməsi ilə xarakterizə olunduğu üçün, daim fundamental araşdırmalara məruz qalmışdır. Belə ki, Azərbaycan musiqiçiləri xalq musiqisinin özünəməxsus ənənə və prinsiplərindən qidalanaraq, digər xalqların musiqisi ilə ümumi olan ştrixləri nəzərə alaraq, daha cəsarətli və orijinal musiqi nümunələrini yaratmışlar.

Tədqiqatçı V.Musayevanın araşdırmalarından göründüyü kimi, XX əsrin 50-ci illərində mədəni-mənəvi mühitində aparılan tədqiqatlar Azərbaycan musiqisindən də yan keçməmişdir. Burada əsas tədqiqat obyektı Azərbaycan xalq musiqisi olmuşdur. O dövrdə Azərbaycan musiqi alətlərinin geniş imkanlarından istifadə edən Azərbaycan bəstəkarları özlərinin əsərlərində xalq musiqisinin rəngarəngliyindən bəhrələnərək müxtəlif səpgili əsərlər yaratmışlar (4).

Məhz XX əsrin 50-ci illərinin araşdırmalarının tədqiqat obyektinin Azərbaycan xalq musiqisi üzərində qurulması, xalq ifaçılığı sənətinin təkamülündə önəmli səhifə açmışdır.

Azərbaycan xalqının mənəvi dəyərlərindən sayılan xalq ifaçılığının tərkib hissələrindən biri də aşıq yaradıcılığıdır. Aşıq musiqi yaradıcılığı öz köklərini xalqın həyatı, onun mənəviyyəti, xalq kütlələrinin həyat tərzı, məişəti, adət-ənənələri, əmək fəaliyyətində öz əksini tapmışdır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycanda aşıq sənəti yalnız doğma dildə inkişaf etmiş və aşıq repertuarına xalqımızın məişətinə daxil olmuş 60-dan çox ənənəvi və klassik

musiqi daxil olmuşdur. Bu musiqilərdə isə həm şikəstə, həm də bayatı formalarından istifadə olunmuşdur (8).

Bildiyimiz kimi, aşıq yaradıcılığı özündə bir neçə komponenti – oxumaq, oynamaq, çalmaq və söylədiyini nümayiş etdirmək bacarığını birləşdirir. Başqa sözlə desək, aşıq sənəti öz təbiəti etibarı ilə sinkretik olub, özündə bir çox sənət növünü, o cümlədən də musiqi ifaçılığı, dastançılıq, aktyorluq, rəqqaslıq və s. bu kimi müxtəlif sənət və janr növlərini birləşdirir. Bu baxımdan bütün aşıqlar bu sənət növünün peşəkar daşıyıcısı olmalıdırlar. Yəni aşıq musiqi ifaçılığı ilə bərabər, həm də danışdığı dastandakı hadisələri səhnələşdirməyi, yeri gəldikdə dramatikləşdirməyi bacaran bir aktyor, o cümlədən də rəqqas, məclis aparıcısı, natiq və s. olmalıdır. Bu cür çox istiqamətli yaradıcılıq xüsusiyyətinə malik aşıq yaradıcılığı xalqın hafizəsində qorunub saxlanmış və istedadlı aşıqların ifasında varislik yolu ilə bu günə gəlib çatmışdır.

Araşdırmalardan məlum olur ki, tədqiqatçılar aşıq sənətinin təbəqələşməsini üç istiqamətə ayırmışlar:

1. Ustad aşıqlar – sinkretik aşıq saz-söz sənətinin ən parlaq şəxsiyyətləri kimi özündə şairlik və bəstəkarlıq istedadını, kamil müğənni, çalğıçı, aktyor və hətta rəqs (plastika) sənətkarlıqlarını və ən başlıcası, təcrübəli və müdrik ustadlığı (müəllimliyi) üzvi surətdə birləşdirirlər;

2. İfaçı aşıqlar – qədim saz-söz sənəti ənənələrini yaşadan və onu xalq arasında yayan ustadlardır. Azərbaycan xalqının folklorunun qorunması və inkişafında onların xidməti böyükdür. İfaçı aşıqları qədim dövrlərdən dünyanın bir çox xalqlarında geniş yayılmış gəzəri nağılçı və musiqiçilərin davamçıları saymaq olar ki, onların yaradıcılığında qədim süjetlərin gözlənilməz metamorfozları ilə rastlaşırıq;

3. Şair-aşıqlar yaxud el şairləri – aşıq sənətinin şeir nümunələrini yaradan, xalq şeirinin inkişafında misilsiz xidməti olan söz ustadlarıdır. Şair-aşıqlar şeir yaradıcılığında həmişə ənənəvi havacata əsaslanırlar.

Azərbaycan aşıq sənəti məktəbləri içərisində Şirvan aşıq məktəbinin özünəməxsusluğu xüsusi diqqət cəkir. Şirvan aşıq məktəbinin əsas fərqləndirici xüsusiyyəti aşıq mədəniyyətinin muğam sənətilə sıx bağlı olmasıdır. Şirvan aşıqları öz ifalarını əsasən muğam cümlələrindən ibarət olan “pişrəv”lə (öndəgedər) başlayırlar. Bu da Şirvan aşıq məktəbinin şəhər mədəniyyətilə sıx bağlılığından xəbər verir. Burada böyük bir ansamblı xatırladan zurna, balaban (bir ifaçı), na-

ğara və sazın ifası və aşığın sözləri muğam oxuma sənətinə yaxın tərzdə tələffüz edərək, saz ilə heca vəznində, tar ilə isə əruz vəznində yazılan şeirlər ifa olunur. Şirvan aşığı uzun əsrlər boyu bu ənənəni qoruyub saxlamışlar. Beləliklə, Şirvan aşığı ənənəsi öz tarixi inkişafı boyunca mədəniyyətin digər sahələrindən təsirlənib. Bu təsirlər nəticəsində Şirvan aşığı öz səciyyəvi xüsusiyyətlərini qazanıb.

Aşığı sənətinin tədqiqatçılarından olan Q.Sayılov “Azerbaycan aşıklık sanatı genezisi ve çağdaş durumu (Şirvan yöresi)” məqaləsində aşıkların tarixi mədəni şəraitdən asılı olaraq qazandığı özünəməxsusluğu qruplaşdıraraq aşağıdakı kimi təsnifatlaşdırmışdır:

1. Bu özünü, ilk növbədə, ifa sənətində daha aydın bir şəkildə göstərir. Şirvan aşığı ifa xüsusiyyətləri baxımından aşıqla xanəndəni özündə sintez edir. Bu iki ifaçı tipi Şirvan aşığında birləşmiş, onun klassik nümayəndələrinin simasında öz optimal nəticələrini nümayiş etdirmişdir. Şirvan aşığı muğamların da mahir ifaçısı olmuşdur. Aşığı Mirzə Bilal, Aşığı Mürsəl, Aşığı Şakir, Aşığı Məmmədəğa və başqaları muğam ifaçılığı sahəsində xüsusi şöhrət qazanmışlar. Bu xüsusiyyət tarixi ənənədən və mədəni şəraitdən qaynaqlanır. Şirvan aşıqlığı şəhər mədəniyyəti ilə sıx təmasda olduğundan onda şəhərdə orta təsirlərdən kök atmış muğam sənəti ilə yaxınlaşma meyilləri müşahidə olunur. Burada professional musiqişünaslıq tədqiqatlarına ehtiyac vardır. Çünki ifaçılıq sənəti kifayət qədər mürəkkəb bir problemdir və nəzərə alsaq ki, aşığı həm özünə xas olan ənənəvi ifaçıdır, həm də olduğu mühitin tələblərinə uyğun olaraq mərasim icra edən peşəkar sənətçidir. Aşığı toya gedəndə ona ola biləcək sifarişləri öncədən nəzərə alır və ona hazır olur. Şirvanda aşıqla xanəndə ya bir şəxsə birləşir, ya da toya həm xanəndə, həm də aşığı dəvət olunur. Çünki Şirvan dinləyicisi muğam ifaçılığına da çox bağlıdır və ona öz mənəvi dünyasında böyük rəğbət hiss edir. Belə bir dinləyici istəyi sənətin təbiətində öz təsirlərini göstərmişdir. Başqa sözlə, “pulu kim verirsə, sifarişi də o edir”. Bu dinləyici sifarişi mühüm faktordur və sənət həmişə dinləyicinin zövqündən və əlbəttə ki, pul kisəsindən asılı olur. Ona görə də sənətə şəhər əhalisinin zəngin təbəqəsinin təsirləri daha çox olmuşdur. Sovet dönməsində aparılan araşdırmalarda ideoloji məhdudiyyətlər üzündən bu məsələlərə yetərinə diqqət yetirilməmişdir. Şirvanda aşığı sənəti qeyd olunan reallıqları özündə əks etdirir və bunlar sənətin spesifik cəhətlərindən birini təşkil etməkdədir.

2. Şirvan aşığı bir çox tədqiqatçıların yazdıqları kimi ozan köklü deyil, sufi mənşəlidir. Şirvanda təriqət mənsublarının, ürfan əhlinin keçmiş, sayı və sanbalı məlumdur. Bu yerlərdə təsəvvüf fikri ilkin orta əsrlərdən formalaşmış və bir çox ölkələrə yayılıb. Fikir, fəlsəfə, inam, din, ədəb, ürfan karvanında Şirvan həmişə öndə gedib. Bu öncüllük də Şirvan aşığının tarixi taleyində öz rolunu oynaymış. Onu nümunə edib, hikmət və ürfan daşıyıcısına çevirib. Əlbəttə, Şirvan aşığının təriqətdən və təsəvvüfdən gəldiyi onun müasir durumunda da müşahidə olunur. Çünki sufi davranışın elementləri sənətə keçmiş və onu şərtləndirən faktorlar sırasına daxil olmuşdur. Beləliklə, aşiq sənətini, sazını, sözünü və hər şeydən öncə adını yaşatdıqca sufi mənşəyini də kodlaşmış şəkildə yaşatmış olur.

3. Şirvan aşığı zəngin şeir ənənəsinin daşıyıcısıdır. Bu, aşığın yetişdiyi mühit və şərait şeirin və sənətin şöhrətinin yayıldığı bir ərazidir. Burada əskidən bəri ədəbi məktəblər mövcud olmuşdur. Saray şairləri ilə yanaşı, xalqın hay-harayını, dərini-sərini söyləyən el şairləri də bu bölgədə çox olmuşdur. Aşiq şeirinin öncüllərindən birinin – Molla Qasımın hələ aşiq sənətinin yaranmasından öncə bu tərzdə şeir söyləməsi də mühitin tarixi-mədəni və ədəbi-poetik mənzərəsini nümayiş etdirir (1).

Müəllifin araşdırmasından göründüyü kimi, Şirvan aşiq ifaçılığındakı aşiq-xanəndə sintezini özündə cəmləşdirməsi, bu bölgənin aşiqlərinin yaradıcılığında sufiliyinin kodlaşdırılaraq yaşadılması və bu bölgə aşiqlərinin zəngin şeir ənənəsinin daşıyıcısı olması Şirvan aşiq ifaçılığını digər bölgələrin aşiq ifaçılığından fərqləndirən ən mühüm cəhətlər idi.

XX yüz ildə Şirvan aşiq mühitindən danışarkən yadıma ilk növbədə XIX əsrin sonu-XX əsrin 30-cu illərində yaşamış məşhur sənətkar, ustad Aşiq Mirzə Bilal düşür. Az vaxtda Mirzə Bilal təkcə Şirvanda deyil, Azərbaycanın bir çox bölgələrində, eləcə də İran, Dağıstan, Orta Asiya, Gürcüstan və İrəvanda məşhur olub. Aşiq Mirzə Bilal məclislərdə həm aşiq, həm də xanəndə kimi çıxış edirmiş. Məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlu da onun muğam oxumasına yüksək qiymət veribmiş. Aşiq Mirzə Bilal “Saritorpaq şikəstəsi”, “Havarkoxa”, “Güdayı”, “Kart-kurt”, “Bilal gözəlləməsi” havalarının da müəllifidir. Bir neçə köhnə saz havalarına isə aşiq Bilal nəfəsi verərək onları təkmilləşdirmişdir. Mirzə Bilal Azərbaycan xalq dastanları ilə yanaşı, Şirvanın klassik – “Aşiq Saleh və Maral”, “Koroğlunun Şirvan səfəri”, “Şirvanlı Qəhrəman şah”, “Şahzadə Qasım”, “Miskin Baba və Nigar xanım”, “Aşiq Ağaməmməd və Məryəm”, “Küçə

Rza”, “Mustafa və Sənəm xanım”, “Adıgözəl və Aslan şah”, “Zəncanlı Qurban”, “Kərəmin Beşdaş səfəri” dastanlarını dəqiq bildiyi kimi, ustalıqla da ifa edib. “Səfiyyə və Ziyad”, “Aşıq Bilal və Soltan xanım”, “Yetim Soltan”, “Mustafa xan”, “Aşıq İbrahim və Pəri”, “Aşıq Bilal və Sənəm”, “Həzrət Baba” adlı dastanlar bağlayan Aşıq Bilal 60-dan artıq klassik saz havalarını bacarıqla ifa edib, 15-dən artıq saz havası bəstələyib.

Şirvan aşıq məktəbinin ustad aşığı Pirməmməd Söhbətov Şirvan aşıq sənətini, dastanlarımızı, muğamlarımızı mükəmməl bilirdi. Aşıq Pirməmmədin yaradıcılığında diqqət çəkən məqam isə onun sinədəftərliyi, məclisi ustalıqla ələ alması, rəvan nitqi, klassik aşıq ənənələrinə bələdçiliyi idi. Aşığın yaradıcılığında diqqət çəkən məqamlardan biri də aşığın nağılları, dastanları danışan zaman obraza tam şəkildə girməsi idi ki, bu da xalq aşığı üçün vacib keyfiyyət sayılırdı. Aşıq Pirməmməd “Tufarqanlı Abbas”, “Qurbani”, “Şahzadə Əbülfəz”, “Şah İsmayıl”, “Tahir və Zöhrə”, “Novruz və Qəndab”, “Əsli və Kərəm”, “Ordubadlı Kərim” və s. dastan və nağıllar Pirməmmədin söyləməsində daha maraqlı alınır.

Görkəmli folklorşünas alim, Şirvan aşıq məktəbinin görkəmli nümayəndələrindən biri də Aşıq Şamil Mustafa oğlu Piriyev (1900-1985) olmuşdur. Aşıq Şamilin şeyirdi Yanvar Bədəlovun söylədiklərinə görə, Aşıq Şamil nəinki Şirvanda, eləcə də Qubada, Dərbənddə, Muğanda şöhrət qazanmışdır. Şamil gözəl ifaçı olmaqla bərabər, həm də yaradıcı bir aşıq olmuşdur. Onun qoşmaları, ustadnamələri bu gün də aşıqların repertuarını bəzəməkdədir. Aşıq Şamilin güclü səsi ona qəhrəmanlıq havalarının ifasında üstünlük qazandırır, “Koroğlu”nu ifa edərkən məclis əhlini bu havaya kökləyə bilirdi. “Qurbani”, “Abbas və Gülgəz”, “Şah İsmayıl”, “Əsli və Kərəm”, “Tahir və Zöhrə” dastanlarının ifası zamanı hadisələrin ritminə uyğun danışq tonu seçən və yerli şivələrdən bacarıqla istifadə edən aşıq tamaşaçını dastanın iştirakçısına çevirə bilirdi (7).

Şirvan aşıq ifaçılığının sənətinin daha bir nümayəndəsi aşıq Pirməmməd (Kürdəmir) nağıl, dastan söyləyərkən ədəbi fəndlərdən məharətlə istifadə edərək, qəhrəmanın, aşıqın əhval-ruhiyyəsini, psixoloji vəziyyətini ustalıqla dinləyicisinə çatdırırdı. Folklordan, xalqın obrazlı təfəkküründən konkret olaraq xalq ifadəsindən istifadəni bu sayaq təzahürü xalq aşığı üçün vacib keyfiyyət idi.

Salyan aşıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi olan Aşıq Pənahnın yaradıcılığı xüsusi ilə fərqlənir. Aşığın yaradıcılığında gəraylılar və qoşmalar əsas

yer tuturdu. Belə ki, gəraylı və qoşmalar özündə vətənpərvərlik, əmək-sevərlik, təbiətə, yurda bağlılıq, şair-aşığa layiq olan mühüm keyfiyyətləri ifadə edirdi.

XX əsr aşiq sənətinin görkəmli nümayəndələri içərisində özünəməxsus mələhətli səsi, effektiv improvizasiyaları ilə seçilən sənətkarlardan biri də aşiq Şakirdir. Tanınmış folklorşünas alim S.Qəniyevin 2016-cı ilin 15 iyununda “Xalq Cəbhəsi” qəzetində “O, sazla-sözlə yaşayırdı” məqaləsində aşiq Şakirin Şirvan aşiq mühitinin yeni ifaçılıq və yaradıcılıq baxımından formalaşmasında xüsusi rolu olduğunu qeyd etmişdir. Aşiq Şakir saz havaları ilə muğamlarımızı yüksək peşəkarlıqla sintez edən, öz dəsti-xətti ilə seçilmiş, xalq tərəfindən sevilmiş sənətkar idi.

Aşiq Şakiri “Şirvanın bülbülü” də adlandırırdılar. Bu adı ona təsadüfi verməmişdilər. “Xarı bülbül” Azərbaycan poetik düşüncəsində çox incə, çox zərif məqamlarla bağlıdır. O məqamlarla ki, Azərbaycan türk poetik düşüncəsinin verə biləcəyi maksimum estetik zirvədir. Şakirin adı məhz həmin zirvəyə bağlıdır. “Elin gözü tərəzidir” – deyiblər. Bu ifadədə minillərin sınaq yükü var. Şakir sənəti “el tərəzisindən” keçib bu ünvana – xarı bülbül məqamına çatıb (2).

Müəllifin bu məqaləsində Şakirin şəxsiyyəti, onun aşiq yaradıcılığına olan peşəkar yanaşması, dövrünün Azərbaycan aşiq məktəbi nümayəndələri ilə müqayisə edərək aşiq Şakirin yaradıcılığının fərdi tərəflərini açmışdır.

Araşdırmalardan aydın olur ki, muğam ifaçılığının yayılmasında və onun professional şəkil almasında XIX yüzilliyin 20-ci illərindən XX yüzilliyin əvvəllərinə qədər Azərbaycan şəhərlərində yaranmış ədəbi və musiqi məclisləri böyük rol oynamışlar. Məhz XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq, muğam ifaçılarının fəaliyyət sahələrinin genişlənməsi, repertuarın zənginləşməsi, muğam janrlarının inkişafı – dəstgahlar, kiçik həcmli muğamlar, zərbimuğamlar, təsnif və rənglərin yeni nümunələrinin meydana gəlməsi müşahidə olunurdu.

Muğamları ifa sənəti musiqiçidən müstəsna musiqi yaddaşı və duyumu, eləcə də improvizasiya məharəti, yəni bəstəkarlıq istedadı tələb edir. Peşəkar musiqiçi bütün mövcud muğam repertuarını bilməli, məşqlərsiz camaat qarşısında çıxış etməyi bacarmaqla istənilən muğamı ifa etməlidir. Xanəndə klassik poeziyanı və əruzun vəznələrini yaxşı bilməli, 2 oktavadan az olmayan səs diapazonuna malik olmalıdır. Instrumental ifaçı (sazəndə) bir-birindən fərqlənən solo və akkompənent versiyalarda muğamı ifa etməyi bacarmalıdır. Muğam ifaçısı bu tələblərə cavab verəndə ustad sayılır.

Bu zaman isə muğam ifaçısının köməyinə onun intuisiyası çatır. Xanəndə hər hansı muğamı ifa edərkən dəstgahın səs registrinin onun imkanlarına uyğun olub-olmamasına diqqət yetirməlidir. Muğam ifaçılıq mədəniyyəti parlaq musiqiçilərin – bütün Qafqazda və İranda məşhur olan xanəndələrin və sazəndələrin bir çox nəsillərinin yaradıcılıq nailiyyətlərindən formalaşmışdır. Muğam ifaçılarını adətən iki hissəyə ayırırlar: zilxan və pəsxan oxuyanlar.

Böyük tədqiqatçı alim F.Şuşinski “Azərbaycan musiqiçiləri” adlı kitabında XX əsrin 50-ci illərinin muğam ifaçılığının unudulmaz simalarından biri Zülfüqar Səmədbəy oğlu Adıgözəlov olduğunu qeyd etmişdir. O, Zülfüqarın təkrarolunmaz sənəti ilə dinləyicilərin qəlbini oxşadığına, onların istək və arzularını şirin oxumaqları ilə tərənnüm etdiyinə görə onun sadəcə “Zülfü” deyə çağırılmasını qeyd edərək, Z. Adıgözəlov yaradıcılığını ətraflı tədqiq etmişdir. Zülfü öz məlahətli səsi ilə muğamları pəsdən elə ustalıqla oxuyurdu ki, ona heyran olmamaq olmurdu. O, dinləyiciləri məharətlə ələ alır, onları musiqinin təsiri ilə sehirləyirdi. Zülfü bütün qüvvə və istedadını xalq musiqisinin inkişafına həsr etməklə, klassik xanəndələrin ənənələrinin davamçısı olmuşdu. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Zülfü “Rast” muğamının gözəl ifaçısı olmuşdur. Bu baxımdan onun oxuduğu “Rast” muğamının musiqi tarixində xüsusi yeri vardır. Hər bir muğamın doğru-düzgün oxunması xanəndənin şəxsi yaradıcılığından və onun ifaçılıq fantaziyasından asılıdır. Zülfü “Rast” muğamına həzin səsi ilə xırdalıqlar və incə xallar vurmaqla bu muğama yeni forma və yeni bir məna vermişdir. Zülfü həm də mahir qəzəlxan idi. Lakin o, bir çoxları kimi dinləyicinin başını şeir və qoşma ilə qatmazdı. Bir muğamı başa vuranacan yalnız bir qəzəldən istifadə edərdi. Çünki, xanəndə guşə-xanlıqda o qədər usta idi ki, sözçülüklə məşğul olmağa vaxt qalmırdı (5). O, muğamları ifa edən zaman milli muğam ənənələrinə sadıq qalaraq, öz sənətində yad ünsürlərə yol verməmişdir. Zülfü muğam ifaçılığında milli musiqiyə xas olan improvizasiya və variasiya elementlərini ifaçılıq priyomları ilə birləşdirməklə muğamları zənginləşdirirdi. Bununla belə Zülfü muğamları ifa edərkən Şərqi zəngin musiqi irsinə də biganə qalmazdı. Bu isə ona muğamlara melodik bəzəklər vurmaq imkanı vermişdir (5).

50-ci illərin muğam sənətinin əvəzolunmaz bəstəkar-nəğməkar xanəndəsi Xan Şuşinski olmuşdur. Xan qeyri-adi – iki oktava yarımdan da bir qədər artıq diapazonlu səsə malik idi. O, muğamları həmişə lakonik formada oxumuş, uzunçuluğu sevməmişdir. O, muğamları ifa edən zaman formanın çərçivəsindən əsla

kənara çıxmaz, muğamın şöbələrinə lad-məqamlarına uyğun gəlməyən qondarma əlavələr, gərəksiz təkrarlar, süni “çənə” zəngulələri etməzdi. Xan ifası texniki cəhətdən çox çətin olan irihəcmli muğamların ən zil şöbələrini elə asanlıqla oxuyardı ki, nə səsində, nə də simasında bir gərginlik əlaməti duyulmazdı. O, gözəl diksiyasının hesabına muğamlarda oxuduğu qəzəl və qoşmaların sözlərini son dərəcə aydın tələffüz edərdi. Xan böyük vokal ustalarına xas olan xüsusi “tembr oyunlarının” köməyi ilə oxuduğu hər bir muğamın əsl mahiyyətini, daha dəqiq desək, lirik və ya dramatik xarakterini dinləyiciyə məharətlə çatdırardı. Araşdırmalardan aydın olur ki, Xan öz səsinin tembrini ifa etdiyi muğamların xarakterinə uyğun surətdə dəyişdirməyi bacaran nadir musiqiçilərdən biri olmuşdur.

Tədqiqatlardan göründüyü kimi, Xan “Mahur-hindi”, “Mirzə Hüseyn seğahı” və “Qarabağ şikəstəsi”nin ifasında xüsusi texniki priyomlardan istifadə etmişdir. Məsələn, “Rast” və “Mahur-hindi” muğamlarının ən zil dramatik şöbəsi olan “Əraq”da hissedilmədən “sinə” registrindən “baş” registrinə keçməsi, falset üsulu vasitəsilə tarın son dərəcə yüksək pərdələri üstündə heyrətamiz bir sərbəstliklə oxuması, “Qarabağ şikəstəsi”nin sonunda möhtəşəm fermato (səsin müəyyən bir pərdə üstündə xeyli uzadılması) nümayiş etdirməsi və nəhayət “Mirzə Hüseyn” seğahının “Mübərriqə” şöbəsinin kulminasiya nöqtəsində olduqca yüksək tonlarda nəfəsinə ara vermədən bir neçə formada yeddi-səkkiz dəfə iti və şaqraq zəngulələr vurmaı, bu mürəkkəb, lakin effektiv üsulla “Seğah”ın “Mayə”sinə qayıdıb onu məntiqi surətdə tamamlaması onun ifaçılıq məharətinin parlaq nümunələrindən idi. Xan Şuşinski ritmik muğamların da mahir ifaçısı idi. Məlum həqiqətdir ki, ritmik muğamlar yalnız zil pərdələrdə oxunur. Ritmik muğam oxumaq istəyən xanəndə zil səslə birlikdə, hər şeydən əvvəl, gözəl qaval vurmağı da bacarmalıdır.

Ötən yüzilliyin birinci yarısında musiqimizin inkişafında, təbliğində böyük xidmətlər göstərmiş fədakar qadın müğənnilərimiz olub. Bu gün adları ehtiramla yad edilən Cahan Talışinskaya, Sürəyya Qacar, Münəvvər və Yavər Kələntərli bacıları, çətinliklə də olsa, Azərbaycan qadınının yüksək istedadı, böyük mənəvi gücə qadın olduğunu göstərmişdilər.

Cahan xanım Rza qızı Talışinskaya muğamların gözəl ifaçısı olmaqla yanaşı, tarda da mükəmməl ifanı bacarmışdır. O, həmçinin xalq mahnılarının, Azərbaycan muğamlarının gözəl ifaçısı olmuşdur. Onunla bir dövrdə yaşayıb

yaratmış musiqiçilərin sözlərinə görə Cahan xanımın ifa etdiyi “Şahnaz”, “Segah”, “Bayatı-Şiraz”, həmçinin “Qarabağ şikəstəsi” muğamları özünəməxsusluğu ilə seçilmişdir. Onun ifasında səslənən “Qatar” muğamı, onun repertuarının şah əsəri olmuşdur. Hətta onu çox vaxt Qatar Cahan çağırırmışlar. Bununla bərabər “Qubanın ağ alması”, “Uca dağlar”, “Dəli Ceyran”, “Kürdün gözəli” kimi məşhur xalq mahnılarının yaradıcısı və ifaçısı Cahan xanım olmuşdur. Cahan xanımın oğlu müsahibələrinin birində deyir: “Cahan xanım bu mahnılardan bəzilərini ucqar dağ rayonlarında, çay qırağında paltar yuyan bir qadından eşitmiş və yazmışdır. “Qubanın ağ alması” mahnısını isə ona akademik Mustafa bəy Topçubaşovun həyat yoldaşı Reyhan xanım oxuyub” (9).

Azərbaycanda tar musiqi alətinin inkişafı məhz Azərbaycanın dilbər guşəsi olan Şuşada başlamışdır. Belə ki, musiqi beşiyi olan Şuşanın sakinləri simli musiqi alətlərində eksperimentlər edərək yeni musiqi alətləri yaradır, mövcud alətlərin formasını dəyişir, onları təkmilləşdirirlər. Şəhərdə “musiqi məclisi” adlandırılan konsiliumlar təşkil olunur, orada alətlərdə ifa texnikası, onların hazırlanması üsulları nümayiş etdirilirdi. Özünəməxsus çalğı ştrixləri olan Qurban Pirimov da belə məktəblərdən birini bitirmişdir. Qurban Pirimovun ən yaxın adamlarının dediyinə görə, o, tara, sənətə ən müqəddəs bir varlıq kimi baxır, onu çörək qədər uca tuturdu. O, tar çalanda, elə bilirdin ki, tar sanki səninlə danışır, hər kəs sanki tarla danışır. O, səhnəyə çıxarkən oturuşu və ilk hərəkətləri ilə tamaşaçı ilə özü arasında ünsiyyət yaradırdı və sən tara qibtə edirdin. Qurban Pirimovun güclü, dolğun mizrabı var idi. Onun biləyi, alt-üst mizrablarının hərəsi bir aləm idi. Onu dinlədikcə sanki simfonik orkestrin rəngarəng ahəngini eşidirdin.

Araşdırmalardan aydın olur ki, XX əsrin 50-ci illərində ifaçılıq sənətinin formalaşmasında və inkişafında Bəhram Mansurovun da rolu danılmazdır. Belə ki, onun ifasında bütün muğamlar, dərnaməd, diringə, təsnif və rənglərin oğlu – bəstəkar Eldar Mansurov tərəfindən nota salınması, bu gün də klassik Azərbaycan muğamının tarixinin qorunub saxlanmasına səbəb olmuşdur. Bəhram Mansurovu digər tar ifaçılarından fərqləndirən xüsusiyyəti, ifaçılarımızın əksəriyyətinə muğamın düzgün oxunmasını öyrətməsi idi. Bildiyimiz kimi, xanəndəni müşayiət edən zaman sazəndənin əsas vəzifəsi qısa, aydın, rəvan çalmağı bacarmalı, xanəndəni müşayiət edərkən ansambl yaratmalıdır. Sazəndələr əgər xalq mahnılarını ifa edirsə, daha dəqiq desək, tar ilə kamança ifaçısı birsəslə

çalğı nümayiş etdirirsə, xanəndəni müşayiət edərkən yeri gəldikdə harmonik akkordlardan, polifonik boyalardan, xüsusilə səsaltı polifoniyadan geniş istifadə etməlidirlər. Hər bir ifaçı da öz növbəsində mahnının emosional xarakterini, bədii estetik dəyərini dinləyiciyə açmağı bacarmalıdır. Bu baxımdan Bəhram Mansurov hər bir muğama özünəməxsus tərzdə yanaşmalar edirdi. Məsələn o, “Bayatı-Şiraz”ı “muğamlarımızın gəlini” adlandırmışdır. Bəhram Mansurov kimi Azərbaycanın məşhur ifaçıları Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin qurulmasında və inkişafında, Azərbaycan ifaçılıq sənətinin dünya miqyasında tanınmasında önəmli rol oynamışlar. Belə ifaçılardan biri də dərin muğam bilicisi, böyük tarzən, xalq çalğı alətləri ansamblının yaradıcısı və bəstəkar kimi tarixə daxil olan Əhməd Bakıxanovdur. Dinləyici onun tarının səsndən, tembrindən və mizrabın vurulmasından ifaçının Əhməd Bakıxanov olduğunu anlayırdı. Əhməd Bakıxanov Sadıqçandan sonra tarın quruluşunda bəzi kiçik dəyişikliklər etmişdir. Ə.Bakıxanov yaradıcılığının tədqiqatçılarından biri də Ə.Rəhmətov olmuşdur. O, “Əhməd Bakıxanov” adlı monoqrafiyasında Ə.Bakıxanovun tarın quruluşunda etdiyi dəyişiklikləri belə təsvir etmişdir: “O, alətin qolunu uzatmaq və onun pərdələrinin sayını artırmaq yolu ilə tarın kiçik çanağındakı üz pərdəsini ixtisara salmış, qoluna beş pilləvari sarı sümük əlavə etmişdir. Bu təkmilləşdirmə nəticəsində musiqi alətinin diapazonu və ifaçılıq imkanları xeyli artmışdır” (6).

Araşdırmalardan aydın olur ki, instrumental ifaçılıqda 2 və ya 3 alətdən ibarət kiçik ansamblardan istifadə olunur. Muğam ifaçılığında da xalq çalğı alətləri (tar-kamança-qaval) ansambl şəklində istifadə olunur. Xalq ifaçılığında istifadə olunan kamança alətinin də XX əsrin birinci yarısından başlayaraq inkişaf etməsi xanəndəlik sənətinin inkişaf etməsində önəmli yer tutmuşdur. Yaxın keçmişdə yaşayıb-yaratmış İsmayıl Talışinski, Hafiz Mirzəliyev, Fərhad Dadaşov, Qılman Salahov (1907-1983), Firuz Əlizadə (1923-1987), Mütəllib Novruzov (1926-1994), Tələt Bakıxanov (1927-2000), Elman Bədəlov (1929-1991) kimi ifaçıların kamançanın inkişafında böyük xidmətləri olmuşdur.

O dövrün kamança ifaçıları içərisində Qılman Salahovun xüsusi yeri olmuşdur. Onun kamançada müşayiəti ilə Xan Şuşinski, Zülfü Adıgözülov, Seyid Şuşinski, Rübabə Muradova, Şövkət Ələkbərova kimi məşhur xanəndələr Azərbaycanın rayonlarında el bayramlarında, xalq şənliklərində konsertlər vermişlər.

N.Bayramovanın “Dövlət mahnı və rəqs ansamblında Qılman Salahovun fəaliyyətinə dair” məqaləsində Salahovun yaradıcılığını tədqiq edərək, onun tələbəsi Ruqiyyə Rzayeva öz müəllimi haqqında olan fikrini belə qeyd etmişdir: “O, tək düzgün çalmağı deyil, kamançanı diz üstə saxlamağı, barmaqların nə vəziyyətdə simlərin üzərində hərəkət etməsinə, qolun kamançanın qoluna nisbətən nə vəziyyətdə saxlanılmasına çox fikir verərdi. Ən əsas cəhət isə biləng idi. Qılman müəllimi başqa kamança çalanlardan fərqləndirən cəhət onda idi ki, onun qolu sakit dayanıb, yayı tutmuş biləng isə bir hərəkətlə rəqs edənlərin biləngi kimi arxaya və yana aparmaqla simlərə sürülür, ona görə səs də həzin, ürəyə yatar çıxırdı...” (3).

Xalq ifaçılıq sənəti musiqiçidən müstəsna musiqi yaddaşı və duyumu, eləcə də improvizasiya məharəti tələb edir. Belə xüsusi məharətə malik musiqiçilərdən biri də kamança ifaçısı Tələt Bakıxanov olmuşdur. O, muğam üçlüyünün tərkibində Azərbaycan muğamlarının, xüsusilə “Segah” instrumental muğamının ən gözəl ifaçılarından biri kimi tanınmışdır.

Araşdırmalardan aydın olur ki, XX əsrin I yarım ilində yaşamış tarzənlər müasir həyatın dinamikasını, emosional dolğunluğunu, ifaçılıq üsullarının çox-planlılığını görməyə və ifaçılıq texnikalarını inkişaf etdirməyə çalışmışlar. Belə ki, onlar xalq ifaçılıq sənətində yeniliklər etməklə, ifaçını muğamın yaradıcısına çevirərək, dinləyicinin ruhuna təsir etmişlər.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Q.Sayılov “Azərbaycan aşıklık sanatı: genezisi ve çağdaş durumu (Şirvan yöreni)” Merak yayınları, Mersin-2020, səh. 305
2. Seyfəddin Qəniyev. Xalq Cəbhəsi. - 2016. - 15 iyun. - S. 14.
3. N.Bayramova “Dövlət mahnı və rəqs ansamblında Qılman Salahovun fəaliyyətinə dair”, Konservatoriya jurnalı, Bakı 2015, 4, səh. 134, 94
4. V.Musayeva “XX əsrin 20-50-ci illərində Azərbaycan mənəvi mədəniyyətinin fəlsəfi ideyaları” BDU, Elmi məcmuəsi, Bakı, 2012 səh. 187
5. F.Şuşinski Azərbaycan musiqiçiləri səh. 349, Bakı, 1985
6. Ə.Rəhmətov- Əhməd Bakıxanov, Bakı, 1977, səh 144
- A. Nəbiyev “Azərbaycan dastanları” Bakı, 1977, 171 səh.
7. Азербайджанская музыка. М. Государственное музыкальное издательство, 1961, 374 с. s. 123-131
8. (<https://kulis.az>)

Шалала Халафи

**ПРОБЛЕМЫ НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В
МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКЕ 50-Х ГОДОВ XX ВЕКА**

Резюме: В статье исследуются проблемы народного исполнительства в Азербайджане в 50-е годы XX века, анализируются нововведения в области народного исполнительства того времени.

Ключевые слова: синтетический, синтез, импровизация, аккомпанемент, фермато, октава.

Shalala Khalafi

**PROBLEMS OF FOLK PERFORMANCE IN MUSICAL CRITICISM
OF THE 50S OF THE XXth CENTURY**

Summary: The article examines the problems of folk performance in Azerbaijan in the 50s of the twentieth century, analyzes innovations in the field of folk performance of that time.

Key words: synthetic, synthesis, improvisation, accompaniment, fermato, octave.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 06. 01. 2022

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Kamilə Dadaş-zadə