

İMİRAN AXUNDOV

**AZƏRBAYCAN
MUĞAMLARI**

Bakı – Mütərcim – 2015

Redaktor: **H.M.Nəbili**
əməkdar mədəniyyət işçisi

İmran Axundov. Azərbaycan muğamları. Monoqrafiya.
– Bakı: Mütərcim, 2015. – 96 səh.

Kitabda Azərbaycan professional musiqisinin özülünü təşkil edən muğamlar haqqında məlumat verilir. Əsas, kiçik həcmli və zərbi muğamlar təhlil olunur.

A $\frac{4702060000}{026}$ 77-15

© İ.Axundov, 2015

*Şərqi dahi bəstəkarı Üzeyir bəyin
anadan olmasının 130 illiyinə ithaf edirəm*

Müəllif

GİRİŞ

Muğam Yaxın və Orta Şərqi ən qədim musiqisi olduğu üçün insanların daim diqqətini cəlb etmişdir. Muğam, musiqinin əsas janrlarından biri kimi tədqiqata orta əsrlərdən başlamış və bu günə kimi də davam etməkdədir.

Orta əsrlərin Şərqi və Avropa alimləri, eləcə də bizim müasir dövrün tədqiqatçıları müxtəlif zamanlarda muğamlarımızı araşdıraraq sanballı elmi əsərlər yazmışdılar. Muğam Yaxın və Orta Şərqi xalqlarının həyatında aparıcı qüvvə olduğu üçün onların formalaşmasında əsas rol oynamışdır.

«Muğam ruhi-mənəvi mövcudiyyət haqqında dahiyənə musiqili hekayətdir. Əbədi, əzəli mənamız olan muğam həyatımızın, bədii-estetik aləminin psixoloji, fəlsəfi dəyəridir. Musiqi insan mənaviyyətinin bir hissəsidir...

Bu ülvü həyatda insan muğamı dinləməklə ... zənginləşir, ilahiləşir, ilahiliyə qovuşur. Muğam-həyatda, onun əzablarına, məşəqqətlərinə qovuşan, ideala can atan və ona çatan şəxsiyyəti təsdiqləyir.

Belə ki, muğam insanı həyat pillələri vasitəsilə ideala yüksəldir. O pillələr insan həyatının bir mərhələsidir. İnsan muğam ülvüyyətində daim saflaşmaya, mahiyyətə doğru hərəkət edir, son nəticədə həqiqəti mütləqə qovuşur.

Təbiətdə, həyatda, mənəvi aləminizdə, gözəllikdə, məhəbbətdə, ruhun ülvü xilqətində, ismətdə, dünəndə bu günün təmasında muğamlarımız təcəllə edən nur çələngidir...

İnsanda ülvü hisslər oyadan, əxlaqdan gələn, möcüzəli səs səlindən, səs həmləsindən, fəlsəfi dəyəri ali olan söz çələngindən hö-

rülmüş muğamlar ayrı-ayrılıqda mahiyyətə dolğun, bitkin, zəngin bir əsər olmaqla yanaşı, hissi-emosional baxımdan müəyyən bir hadisəni tərənnüm edir, həm də, müəyyən bir fikri bildirir. Vətənə məhəbbətdən, sevgidən, vüsal arzularından, qəhrəmanlıqdan, həsrət, hiss, həyacan və ehtiraslardan yaranan sənət inciləri olan muğamların hissi-emosional, bədii təsvirini mənimsəmək lazımdır.

Muğamları dinləyərkən zənginləşib, kamilləşib, ülvü hisslər aləmində bəsit fikirlərdən uzaqlaşib vüsətli, dolğun, mənalı duyğular aləmini seyr edirsən, ucalıb, büllurlaşib, paklaşırsan.

Muğamları dinləyərkən maraqla yaradan, rıqqətə gətirən, insanları xeyirxahlığa səsləyən, pərdə-pərdə ətrafa yayılan, insanı hal-hal dəyişən səs qatırı sanki dil açaraq keçmişimizdən, eləcə də qəhrəmanlıq salnaməmizdən bizə hekayət söyləyir.

Zəngin, saf tərənelərin möcüzəli, emosional axını olan muğamlarımız quruluş baxımından müxtəlif, ahəngdarlıq baxımından təsirli, əsrarəngizlik baxımından isə əlçatmaz zirvədir. Muğamların ahəngləri qeyri-adi olduğundan dinləyici mahiyyətə dərin fəlsəfi xəyal aləmində geniş həyat hadisələrinin, düşüncə, əxlaq keyfiyyətlərin və ehtirasların əks olunmasının şahidinə çevrilir...

Muğamların əxlaqdan süzülüb gələn ədəb-ərkanlı ifası bədii-estetik baxımından güclü, mənəvi tərbiyə məktəbidir ki, bu da çox əhəmiyyətli və zəruridir» (6).

Peşəkar musiqi olan muğamlar müxtəlif hadisələr nəticəsində yaranmış və yaddaşdan-yaddaşa bu gündə köcürülməkdədir. Hadisələrin müxtəlifliyi nəticəsində muğamların təsir gücü və çalar müxtəlifliyi fərqlidir, rəngarəngdir. Muğam insanların düşüncəsindən, ruhundan yarandığı üçün geniş xalq kütləsi arasında bu qədər nüfuzə malikdir.

«Muğamların İranda dəstgah, Azərbaycanda muğam, dəstgah, Ərəbistanda, Türkiyədə makam, şimali Afrikada, Əlcəzairdə, Tunisdə, Mərakeşdə istixbar, nuba, Hindistanda raqa, Pakistanda xəyyal, Özbəkistanda, Tacikstanda makom, Qazaxıstanda kyüi, Türkmənistanda, qərbi Çində (Uyğurlar) mukam adlandırılmasına baxmayaraq janr etibarını ilə hamısı eyni tipli musiqidir. Onların yalnız forma-

sı, inkişaf səviyyəsi, istiqamətləri və emosional təsir dairəsi bir-birindən fərqlənir» (10).

Azərbaycanın xalq musiqisinə daxil olan muğamların zənginliyi onların formasının çox cəhətliyini göstərir.

«Azərbaycan xalqının musiqi irsində zəngin və özünəməxsus xalq musiqi yaradıcılığı ilə yanaşı mühüm yeri şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi yaradıcılığının rəngarəng janr və formaları təşkil edir. Öz quruluşu, kompozisiyası, havacatı baxımından inkişaf etmiş vokal-instrumental muğam-dəsgahlar, zərb-muğamlar, ifaçılıq texnikası cəhətdən mürəkkəb səciyyəli virtuoz instrumental pyeslər-dəraməd və rənglər, kamil formaya malik mahnı-romans olan təsniflər bu kimi janrlara aiddir. Heç təsadüfi deyildir ki, hazırda şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi nümunələri (muğamlar, təsnif və rənglər) dinləyicilərin dərin məhəbbətini qazanmış və xalqımızın musiqi irsində özünə layiqli yer tutur» (19).

Muğam şifahi, həmçinin professional musiqi olmaqla yanaşı yazısızdır. O, şifahi formada ifaçıdan ifaçıya ötürülür. Muğamı xanəndələr və sazəndələr inkişaf etdirmiş, onu tarixin süzgəcindən keçirərək püxtələşdirmiş, milli sərvətə çevirmişdilər.

«Klassik muğamlarımızın bir sıra şöbələri məktəblilərdə və tənəpərvərlik, xalqa, vətənə, ata-anaya, torpağa sevgi kimi hissləri özündə əks etdirir. Bu cür melodiylar xaraktercə müxtəlif olur: tənənəli, marşsayağı, lirik, sakit.

Əgər muğamların müxtəlif şöbələrinə diqqət yetirsək, görərik ki, «Rast» muğamının «Bərdaşt», «Hüseyni», «Vilayəti», «Əraq», «Pəncigah», «Şur»un, «Bayatı-Türk», «Şikəsteyi-fars», «Segah»ın, «Manəndi-Hisar», «Çahargah» muğamının «Bərdaşt», «Mayeyi-Çahargah», «Müxalif», «Bayatı-Şiraz» muğamının «Mayə», «Xavəran» şöbələri xaraktercə insanda xoş əhval-ruhiyyə ilə bərabər, həm də onlarda mübariz ruh yaratmaq imkanına malikdirlər.

Vətənin faciəsi, tarixə qovuşan əzablı illərdə əlaqədar hisslər yarada bilən muğamlar və muğam şöbələri də vardır. Bu mənada «Şüştər» və «Hümayun» muğamları xüsusi qeyd olunmalıdır» (12).

Muğamların adları əsasən ərəb və fars sözləri ilə bəzən onu yaxşı ifadə edən şəxsin və həmin muğamın yarandığı yerin adı ilə adlandırılır. «Məsələn, «Azərbaycan», «Nişapur», «Zabul», «Mavərənnəhr», «Bağdadi», «Kürdi», «Şirvani», «Qarabaği», «Qacarı», «Osmani», «Şah Xətai», «Kərkuki», «Raki-hindi» və s. Müəllif (Nəvvab Mir Möhsün Hacı Seyid Əhməd oğlu Qarabaği (1833-1918)-İ.A.) həmçinin göstərirdi ki, bir çox muğamların adları müxtəlif təbiət hadisələri ilə də bağlıdır. Məsələn, «Rast» muğamına ona görə bu ad verilmişdir ki, səslərin əksəriyyəti əsas pərdə ilə rastlaşır. «Rast» bahar küləyinin hərəkətindən götürülmüşdür. «Rahəvi» Rəhəbiyyə qəsəbəsinin adı ilə bağlıdır. Buna «Rəhab» da deyirlər. «Rəhəbi» adını yağış suyunun damcılarının tökülməsinə bənzədənlər də vardır. «Çahargah»-dörd nəğmə və guşələrlə təkmilləşdiyi üçün buna Çahargah deyilir, göy guruldamasından götürülmüşdür. «Düğah»-fəvvarədən axan sudan götürüldüyü üçün hər tərəfə meyl edir. «Hümayun»u quşların qanad çalmasından, «Nəva»-ni aşıqların ürəkyaandırıcı naləsindən, «Mahur»u suda üzməkdən, «Şahnaz»ı bülbüllərin aşiqanə sədasından, «Üşşaq»ı qorxaraq dəhşətlə yuvasından çıxdıqdan sonra sakit-sakit uçan quşların hərəkətindən, «Müxalif»i arının təbiətindən, «Məğlub»u şiddətli selin gəlməsindən «Üzzal»ı isə meteoritin axmasından götürmüşlər.

Nəvvab həmçinin qeyd edirdi ki, «Əraq»ın adı Əbu Nəsrin atasının adı ilə bağlıdır. «Busəlik» isə Pifəqorun qulamının adından götürülmüşdür.

Risələdə («Vüzuhül-ərqam» – İ.A.) muğamların insan təbiətinə, xasiyyətinə göstərdiyi müxtəlif emosional təsirlərindən də bəhs edilmişdir. Məsələn, «Üşşaq», «Busəlik» və «Nəva» muğamlarının təsiri şücaətə səbəb olur. «Rast», «Novruz», «Əraq» kimi muğamların təsiri mülayimdir. Bəzilərinin təsiri zəif olduğundan, qəm və kədərə səbəb olur. Bunlardan «Büzürk», «Rahəvi», «Zəngulə», «Zirəfkənd» və «Hüseyni»ni misal gətirmək olar.

Maraqlıdır ki, risələdə muğamların emosional təsirindən bəhs edilərkən, onların müxtəlif iqlim şəraitində yaşayan xalqlara müxtəlif təsiri də qeyd edilmişdir. Məsələn, «Üşşaq», «Busəlik» və «Nə-

va» muğamları Həbəşistan əhalisinin və dağlarda yaşayan tayfaların təbiətinə uyğundur. Bəzi muğamların təsiri orta olub, əksər adamın xoşuna gəlir. Məsələn, «Rast», «Novruz», «Əraq» və «İsfahan» belə muğamlardandır. Bu muğamlar orta iqlimdə yaşayanların təbiətinə çox uyğundur.

Muğamların emosional təsiri ilə əlaqədar olaraq, M.M.Nəvvab muğam ifaçılığının vacib məsələsi olan musiqinin poetik mətn, şerlərlə əlaqəsi məsələsinə toxunmuş və ifa vaxtı münasib şerlərin seçilməsini xüsusi qeyd etmişdir» (16).

Hal-hazırda Azərbaycan xanəndə və sazəndələr muğamı üç hissəyə bölürlər: 1) Əsas muğamlar; 2) Kiçik həcimli muğamlar; 3) Zərbi muğamlar. Bundan başqa «Rast» ailəsinə («Mahur-hindi», «Orta Mahur», «Bayatı-Qacar», «Dügah») və «Segah»ın müxtəlif variantlarına («Zabul Segah», «Segah Zabul», «Mirzə Hüseyn Segahı», «Xaric segah» və s.) daxil olan muğamlarda vardır.

Üzeyir Hacıbəyov əsas muğam dəstgahlarının psixoloji-emosional təsirindən bəhs edərək qeyd edir ki; «Rast»-dinləyicilərdə mərdlik və gümrəhlik hissi, «Şur»-şən, lirik əhval ruhiyyə, «Segah»-məhəbbət hissi, «Şüştər»-dərindən kədər, «Çahargah»-həyacan və ehtiras, «Bayatı-Şiraz»-qəmginlik, «Hümayun» isə «Şüştər»ə nisbətən daha dərin bir kədər hissi oyadır» (9).

I FƏSİL

MUĞAM DƏSTGAHININ TƏRKİB HİSSƏLƏRİ

Dəstgah fars sözü olub, mənası komplekt mövqe, komplekt məqam və komplekt məkan deməkdir.

«Dəstgah» hər hansı bir muğamın («Rast», «Şur», «Cahargah» və s.) tərkibinə daxil olan bütün şaxələri, şöbə (şöbə-ərəbcə tərcümədə hissə yaxud bölmə mənasındadır. Azərbaycanda dəstgah formasında oxunan muğamlarda şöbə gözlənilmədən tamamlanmış, vokal instrumental yaxud instrumentallı hissədir) və guşələri, rədifləri, rəngləri, təsnifləri özündə birləşdirən məntiqi ardıcılıqdır.

Üzeyir Hacıbəyov (18.09.1885-23.11.1948) yazır ki; «Xanəndə və sazəndə dəstəsi əksər ovqat üç nəfərdən ibarət olur ki, onlardan biri oxuyar, təğənni edər, digəri «tar» və üçüncüsü isə kamança» çalar; bu dəstənin əhli bütün muğam və dəstgahları lazımınca bilməlidirlər: Baxusus xanəndə bir çox şer, qəzəl və təsniflər hifzində saxlamalıdır; tarçalan dəxi dəstgahların yollarını yaxşıca bilməlidir ki, xanəndəyə «rəhbərlik» etsin, yəni xanəndə bir «guşə»ni oxuduqdan sonra onun dalınca gələn guşəni çalıb xanəndəni qızıqdırsın, kamançaçı isə əksərən tarçalanın dalınca gedir; xanəndə gözəl səsə malik olub ustadanə təğənni etməkdən əlavə bir də «zərb» alətində olan «qaval»ı da ustadlıqla çala bilməyə borcludur ki, «rəng» və «təsnif»lərə keçdikdə «bəhr» tuta bilsin...

Məncə, dəstgah sözünün bir mənası dəxi rusca «sooruşeni» (bina-İ.A.) deyilən bir təbirdir ki, musiqidə dəxi məcazən o mənada işlənilir, yəni müxtəlif muğam parçaları bir-birinə yaraşmaq və uyğun olmaq şərtilə cəm edilib bir dəstgah əmələ gəlir: məsələn, rast dəstgahını təşkil edən əsas muğam parçaları müxtəsərən boylədir: rast, uşşaq, hüseyini, vilayəti, xocəstə, (şikəstəyi-fars), əraq, pəncgah, gərayi, rast ki, bunların hər parçasına bəzən şöbə, bəzən guşə və bəzən avaz deyilərlər.

Dəstgahların qəzəlləri mütləqən əruz vəzni ilə yazılmış olmalıdır; barmaq hesabı yazılmış şer və qəzəllər dəstgahlar üçün yaraşmaz, əruzla yazılmış qəzəlin vəzni dəstgahın musiqisi üçün dəxi vəzn məqamini tutur...

Dəstgahın hava, vəzn və bəhri qeyri-müəyyən olsa da, onun yolu, yəni pərdələri müsbət surətdə müəyyəndir və muğam və dəstgahları bir-birindən ayıran və hər birisinə xüsusi bir hüsn verən başlıca pərdələridir. Bu pərdələr sayəsindədir ki, məsələn, «Segah» «Şur»a, «Şur» da «Çahargah»a bənzəməyib, hər birisinin də təsiri bambaşqadır...» (9).

SSRİ xalq artisti, professor Bülbül (22.06.1897-26.09.1961) isə dəstgahları bir-biri ilə üzvi surətdə əlaqəli və məntiqi olaraq birindən digərinə keçən muğamlardan ibarət olduğunu qeyd etmişdir. O, göstərirdi ki, «Şur» dəstgahının məhz aşağıdakı muğamlardan «Şahnaz», «Bayatı-türk», «Şikəstə», «İraq», «Bayatı-kürd», «Səmayi-şəms», «Sarənc» («Sarəng»), «Nişibi-fəraz», «Şur»-dan ibarət olduğunu qeyd etmişdir.

Azərbaycanda muğam dəstgahları «Rast», «Şur», «Segah», «Çahargah», Bayatı-Şiraz», «Şüştər», «Hümayun» və s. ibarət olub, yeddi lad əsasında əmələ gəlmişdir. Bu ladlar nəinki Azərbaycan muğam dəstgahlarında, hətta bütün musiqi janrlarının əsasını təşkil edir. Üzeyir Hacıbəyovun qələmə aldığı «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» (1945; 1965; 1985 və s.) adlı fundamental tədqiqatı lad sistemlərindən bəhs edir. Azərbaycanda mövcud olan musiqi janrlarının hamısı bu lad sistemlərinə əsaslanmışdır.

«Lad-qeyri-sabit səslərin sabit səslərə doğru hərəkəti zamanı yaranan səs sırasına deyilir. Avropa musiqisində ən çox yayılmış major və minor ladıdır.

Azərbaycan musiqisinin isə yalnız özünəməxsus lad sistemləri olduğundan ladlarda major və minorluğu axtarmaq öz əhəmiyyətini itirir.

... Ü. Hacıbəyov özünün «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» adlı elmi işində belə nəticəyə gəlir ki, bizim musiqimizdə xüsusi

səs düzümü olan 8 sərbəst ladlar və ondan başqa köməkçi ladlar da vardır. Köməkçi ladlar əsasən sərbəst laddan törənmiş laddlardır.

Azərbaycanda ən çox yayılan «Şur» və «Segah» laddarıdır. Həqiqətən də Azərbaycan xalq mahnıları, rəqs havaları və sairə musiqi formalarının əsas hissəsi bu iki məqamda (ayrı-ayrı səslər, pərdələr cəminin bir vahid əsas kök ətrafında birləşməsidir – İ.A.) qurulmuşdur. Ondan başqa «Rast», «Şüştər», «Çahargah», «Bayatı-Şiraz» muğamları geniş yayılmışdır. «Hümayun» və «Şüştər» muğamları nisbətən az yayılmışdır» (15).

Azərbaycan muğamlarında üç əsas bölmə («dəraməd», «bərdaşt», «mayə») vardır ki, onlar olmasa dəstgah yarana bilməz.

Muğam dəstgahlarının oxunma xronometrajı dəqiq deyil. «...Muğamatı istədikdə 4 saat da oxumaq olar, istədikdə 5 dəqiqə içərisində də oxumaq olar... ifaçı «Rast»ı başlayır, mayəsini çalır, sonra variantını üç dəfə çalır və keçir «Əraq»a, bunda da yenə təkrarlara yol verir. Çalğıçı gəzişir, axtarır və müəyyən variantlardan sonra gedib mətləbə çatır. Beləliklə, bunu nəinki 40 dəqiqə, 2 saat davam etdirmək olar. Halbuki bütün dəstgahları az vaxt işərisində qurtarmaq olar». (9)

Eyni muğam dəstgahını ayrı-ayrı xanəndələr təxminən 10-15 dəqiqədən 35-40 dəqiqəyə qədər ifa edə bilər. Bu xanəndənin muğama necə yanaşmasından asılıdır. Burada şübhəsiz ki, vaxtında rolu vardır. Keçmiş xanəndələr bir muğam dəstgahını bir neçə saat oxuyardılar. F.Şuşinskiyə tədqiqatlarında göstərilir ki, Cabbar Qaryağdı oğlu «Mahur»u dörd saat, Seyid Şuşinski isə «Cahargah»ı iki saat ifa edib (17).

Dəraməd kiçik instrumental müqəddimə olub, muğamın əvvəlində ifa olunur. Özünəməxsus kompozisiya strukturuna malik olan dəramədlər hər bir muğam dəstgahında ayrı-ayrı məziyyətləri ilə seçilir. «Ən əvvəl giriş çalınır, sonra orta registr, kulminasiya qabağı nisbətən yüksək registr, ondan sonra kulminasiya zonasını və həmçinin kulminasiyanı təşkil edən bilavasitə yüksək registr, nəhayət yüksək registrdən əvvəlki registrə qayıtma dəramədə xas olan quruluş xüsusiyyətləridir» (19).

Dəraməd, ifa olunan dəstgahın bütün şöbələrini özündə cəmləşdirən instrumental versiyadır. Dəraməd həmçinin ifa olunan muğamın adını daşıyır. Məsələn, «Çahargah» dəstgahında ifa olunan dəramədlər «Çahargah dəramədi», «Bayatı-Şiraz» dəstgahında çalınan dəramədlər «Bayatı-Şiraz dəramədi» adlanır.

«Muğam dəstgahı Dəraməd üçün yox, əksinə Dəraməd muğam dəstgahı üçün bəstələnib. Bu baxımdan dəstgahda əsas bazis muğamdır, dəraməd, rəng, təsnif, dirəngə isə onun ikinci dərəcəli tərkib hissələridir.

«Dəraməd» muğam dəstgahlarında ifaçının qurduğu rədifdən asılı olaraq çalına da, çalınmaya da bilir. Bu instrumental janr, muğam dəstgahı üçün ancaq giriş funksiyası daşıyır və onun melodik mövzusu müəyyən ritmik ölçüdə ifa edilir» (10).

Bərdaşt-fars sözü olub, mənası yığın, toplama deməkdir (bəzi kitablar yazır ki, Bərdaştın iki mənası var: Bərdaşt-giriş, başlanğıc və birdə Bərdaşt – qaldırmaq, qalxmaq mənasında işlənilir). «Bərdaşt» kiçik instrumental epizodu və dəstgahın əvvəlində müqəddimə rolunu oynayır. «Bərdaşt»ın «dəraməd»dən sonra ifa olunması əsas şərtidir. Dəqiq ölçüyə əsaslanan dəraməd instrumental pyesdirsə, bərdaşt müstəqil olub, improvizə üslubunda ifa olunan epizod-müqəddimədir. Muğamın dəstgah şəklində ifası üçün bərdaşt, improvizə üslubunun başlanğıcıdır.

«Adətən, «bərdaşt» yuxarı (zil) registrdə emosional-ehtiraslı reçitativ üsulda başlanır. Və tədricən aşağı doğru enmə hərəkətlə «mayə» də tamamlanır. Bundan sonra xanəndə muğam dəstgahının «mayə» şöbəsini oxumağa başlayır. Beləliklə, «Bərdaşt» lad-intonasiya cəhətdən dəstgahın «mayə» şöbəsini bilavasitə hazırlayır.

İntonasiya planında isə o, bu və ya digər dərəcədə dəstgah silsiləsinin başqa şöbələrinin xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirməklə bərabər onlarla vəhdət, ünsiyyət yaradır. İlk növbədə «Bərdaşt»ın kadensiyasından (ayağından) musiqi cümlələrinin sonluqlarında, sonralar bütün şöbə və guşələrdə ya eynilə, ya da variant şəklində istifadə edilir. Bu mənada «Bərdaşt»ın kadensiyasının dramaturji

əhəmiyyəti şəxsizdir. O, şöbələr arasında üzvi əlaqə, dəstgahda isə bütövlük yaradır» (19).

Bəzi muğamlarda bərdəştdin öz adları var. Məsələn, «Rast» və «Bayatı- Qacar»da «Novruz-rəvəndə» (mənası-baharın başlanması) yaxud «Suzi-güdaz» (farsca mənası-dərd çəkmək, qəm, qüسسə, iztirab), «Şüştər» və «Rəhab»da «Əmiri» (mənası-hökmdarlara məxsus), «Mahur-hindi»də «Bəzmişgah» (kef məclisi qurulan məkan) adlandırılmışdır.

Bərdəş «Rast», «Şur», «Cahargah», «Zabul segah», «Mahur-hindi» muğam dəstkahlarından başqa heç bir muğamda olmur.

Dəraməd kimi bərdəştdə müqəddimə rolunu oynayır. Lakin, bərdəş *mayə* şöbəsinin müqəddiməsidir.

Muğam dəstgahı mayə ilə başlanmalıdır. Mayəsiz dəstgah olmaz. Mayə həcminə görə dəstgahda birinci və mərkəzi şöbədir. Dəstgah mayədə başlanır və son da yenə mayəyə qayıdıb, mayə pərdəsində tamamlanır.

Mayə muğam dəstgahının adı ilə adlandırılır («Mayeyi-Şur», «Mayeyi-Cahargah» və s.). Mayə həmçinin dəstgahın təməli sayılır. Mayə özündən sonra gələn şöbə üçün müqəddimə rolunu oynayır. Məsələn, Rast dəstgahında Mayeyi-Rast, Üşşaqı; Bayatı-Şiraz dəstgahında Mayeyi-Bayatı-Şiraz, Nişibi-fərazi hazırlayır və s.

Beləliklə, muğamı dəstgah şəklində oxunmasında əsas üç şöbənin (dəraməd, bərdəş, mayə) əhəmiyyəti çox böyükdür. Bu üç şöbə muğamın bel sütununu təşkil edir, dəstgah bu sütun üzərində durur.

Rəng dəstgahın müəyyən şöbəsidən sonra ifa olunur və şöbənin bütün melodik xüsusiyyətlərini özündə birləşdirir. Rənglər dəstgahı ardıcillaşdırır. Onları bir-biri ilə əlaqələndirir.

Rənglər rəqsvari, marş və lirik formada olurlar, müxtəlif həcmliidlər. Rəngin birinci növü olan *diringə* (diringi) oynaq musiqidən ibarət olub, həcm etibarı ilə kiçikdir. Diringə çox vaxt iri həcmli muğam şöbələrində yox, ya kiçik həcmli şöbələrdə, ya guşələrdə, ya da həmin şöbə və guşəni tamamlayır.

«Rəng və ya diringə təsnif kimi bir musiqi olub, fəqət qoftəsi, yəni sözləri olmaz, yalnız çalınar, əksərən yüngül bəhrli olub, rəqs havalarına bənzər. Rəng dəxi dəstgahlar arasında xanəndənin kamal və müvəffəqiyyətlə icra etdiyi mahiranə təğənni mütəəqib çalınıb sameyini məhzüz etməklə dəstəni dəxi qızışdırır, fəqət uzun çəkməyib təkrar dəstgahın məbədinə keçilir» (9).

Muğam dəstgahında şöbələr arasında ya rəng və ya diringə ifa olunmasının müsbət cəhəti ondan ibarətdir ki, bu müddətdə xanəndə istirahət edir və növbəti şöbənin ifasına hazırlaşır. Bundan başqa rəng janrının ikinci növü «dəraməd» adlanır ki, o da rəng kimi met-ro-ritmik xüsusiyyətə malikdir.

Şöbəyə nisbətən *guşə* həcmcə kiçik olub, improvizə xüsusiyyətinə malik olan muğam epizodudur. Məsələn, hər hansı bir muğam dəstgahında müxtəlif həcmli şöbələrdən başqa guşələrdə vardır. Müxtəlif muğam dəstgahlarında (Məsələn, «Şur»da «Şur»a qayıtma «Nişibi-fəraz» guşəsi ilə mümkündür; «Bayatı-Qacar»da «Zəmin-xarə» şöbəindən sonra bir-birinin ardınca «Dügh», «Mavə-rənnəhr», «Şah Xətai» guşələri gəlir və s.) guşələr şöbələr kimi ayrı adlar daşıyır.

«Muğam janrında mövcud olan guşələr vaxtı ilə müstəqil havalar olmuşdur. Əsrlər keçdikcə onlar bu və ya digər formada dəyişikliyə məruz qalmış, şifahi şəkildə nəsilədən nəslə ötürülərkən müəyyən melodiya yaddan çıxarılmışdır. Bu prinsip ümumilikdə muğam dəstgahlarına da aiddir. Belə olduğu təqdirdə qədim musiqi havaları həcmcə kiçilərək öz müstəqilliyini itirmiş və lad baxımından müəyyən şöbələrin tərkibinə daxil olmuşdur. Guşələrin musiqi materialı bir və ya bir neçə kiçik musiqi epizodundan ibarət ola bilər...

Guşə struktur baxımından şöbə kimi müstəqil ola bilmədiyi üçün, o, hökmən bu və ya digər şöbənin tərkib hissəsi kimi sıxışdırılır. Bu mənada guşənin lad-intonasiya, lad-tonal əhatəsi tərkibinə daxil olduğu şöbənin eyni olur. Deməli-həcmcə kiçik olan bir və ya bir neçə musiqi epizodunu özündə cəmləşdirərək lad-tonal xüsusiyyətlərinə görə müstəqil yaşaya bilməyən, həmçinin intonasiya ba-

xımından mənsub olduğu şöbəyə tabe olan sərbəst vəznli, şifahi ənənəvi professional musiqi cümləsinə guşə deyilir.

Şöbənin həcmindən, böyük, kiçikliyindən asılı olaraq ora daxil olan guşələrin sayı da müxtəlif olur. Böyük həcmli şöbəyə bir neçə guşə daxil ola bilər. Kiçik həcmli şöbəyə isə birdən çox guşə daxil ola bilmir... Guşələrin, şöbə kimi öz spesifik ayaq vermək funksiyaları yoxdur, yəni onların ayaqları mənsub olduğu şöbənin ayağı ilə eynidir. Bu çox nadir hallarda dəyişilə bilər» (10).

Avaz musiqi cümləsinin tamamlanmasıdır (məsələn, yarım əmman, əmman hey və s.). Muğam cümlələrinin başa çatması üçün avazlar çox səciyyəvidir.

Guşə və şöbələrdən fərqli olaraq avazların adları olmur. Onlar ya şöbə yaxud da guşənin içərisində ifa olunur. Şöbə, guşə və avazlarda ibarətdir. Avazların sayı guşələrdən az olur. Şöbə yaxud guşələri avazların birləşməsi yaradır.

«Avaz müasir muğam ifaçılığında vokal-instrumental musiqisi üçün xarakterik olduğu üçün bilavasitə sözlə, şeirlə bağlıdır...

Muğam ifaçılığında 6 avaz olan Novruz, Səlmək, Gərdaniyyə, Gəveşt, Mayə, Şahnaz müasir ifaçılıq sənətində öz funksiyasını dəyişərək, Azərbaycanda Şahnaz kiçik həcmli muğam kimi, digərləri isə şöbə və guşə kimi muğam dəstgahlarına daxil olmuşdur. XX yüzillikdən etibarən Avaz vokal, xanəndəlik sənəti ilə bağlı olduğu üçün, o bir sənət nümunəsi kimi aradan getməmiş, fəqət mahiyyətini, aidiyyətini dəyişmişdir. Hal-hazırda Avaz lada görə adlandırılır, o, səsi təcəssüm etdirən bir meyara, terminə çevrilmişdir...

Avaz müəyyən bir ladda, səs sırasında, bir sıra səsin sərbəst vəznə, şifahi ənənəvi professional musiqi üslubunda, istənilən tərzdə, milli ahəngə uyğun zövqlə oxunmasına deyilir. Muğam şöbələrində xanəndə kanonu, qanunauyğunluğu qorunmalı, sonra isə istənilən improvizə elementlərini ifa etməlidir. Avazda isə xanəndə sərbəstdir və o öz improvizəsini istədiyi səpgidə qura bilər. Əlbəttə, avaz oxunarkən müəyyən şerdən, məndən istifadə olunursa, xanəndə ahəng qanununu saxlamaq məcburiyyətində qalır» (10).

Azərbaycan muğam sənətinin inkişafında *Rədif* (mənası sıra deməkdir) muğamın şöbə, güşə, təsnif və rənglərini dəstgaha uyğun olaraq tənzimləyir. İfaçılıq sənətində ustad sənətkarların öz rədifləri vardır. «M. F. Rzayevin, Q. Primovun, Ə. Bakıxanovun, B. Mənsurovun ifalarında struktur baxımından olan fərqə, yəni eyni bir muğam dəstgahını ayırı-ayırı şöbə və guşələrlə ifa etmələrinə, dəstgahın ifası üçün onların qurduqları fərdi kompozisiyaya rədif deyilir. Q. Primovun ifasında olan «Mahur-hindi»: Mahur, Üşşaq, Şikəsteyifars, Dilruba, Əraq, B. Mənsurovun ifasında olan Mahur-hindi: Novruzı-Əcəm, Mahur, Qoşa mizrab, Çahar mizrab, Büzürk, Rast-Hindi, Mizrabi-Gülriz, Zəngbari, Rak-hindi, Hüsniyyə, Şikəsteyifars, Mübərriqə, Əşiran, Hezarə Əraq, Əraq, Zəngi-Şütür (Müxtəlif ədəbiyyatlarda «Zəngi-şötör», «Zəngi-şotor», «Zəngi-şötər», «Zəngi-şotori» kimi yazılır. Biz bu adları ədəbiyyatlarda olduğu kimi qeyd edirik – İ.A.), Pəncgah, Mizrabi-cəng, Rak Abdulla isə onun rədifləridir» (10).

Muğam dəstgahının kompozisiyasında vokal-instrumental *təsnif*lərdən də istifadə olunur. «Təsnif müəyyən bir hava olub, sözləri çox vaxt qəzəllərdən alınır və özləri də mənsub olduqları dəstgahların ortalarında və ya axırında oxunur: bu əsnada xanəndə təsnif oxuya-oxuya «qaval» ilə zərb edər. Təsniflərin bir çoxu bir hissəli havalardan ibarət olub, vəzni $\frac{3}{4}$ və ya $\frac{3}{8}$ və çox vaxt $\frac{6}{8}$ və bəhri ağır (səngin) olar» (9).

Dəqiq və sabit ölçülü nəğmə olan təsnif muğam dəstgahının şöbələri arasında ifa olunur. Bu vacib deyil, təsnif ifa oluna da bilər ifa olunmaya da bilər. «Əgər vokal-instrumental şöbə öz həcminə görə kiçikdirsə, əslində «intermediya» xarakteri daşıyırsa, həmin şöbədən sonra təsnif oxunulmur...

... virtuoz səciyyəli, dəstgah şöbələrində də təsnifin oxunulması vacib deyil. Məsələn, mürəkkəb vokal texnikası, müxtəlif şaqraq zəngülələr (fioruturlar), boğazda «qaynatmalar» melizmlər (xırdalılıqlar) və başqa texniki ifadə vasitələri özündə toplayan «Rast» dəstgahının «Pəncgah» və ya «Bayat-Şiraz»ın bu səciyyəli «hüzzal»

şöbələrində adətən, xanəndə tərəfindən təsnif oxunulmur, əvəzində rəng və ya diringi çalınır» (19).

Kiçik həcimli «Bayatı-Kürd», «Dəşti» və s. muğamlarda bir bəzən iki təsnif ifa olunur. Zərbi muğamlarının əksərində təsnif ifa olunmur. Bəzi zərbi muğamlarının («Səmayi-şəms», «Osmanlı» («Mani»)) sonunda təsnif oxunur. Burada təsnif muğamı yekunlaşdırır.

Təsniflərin mətni qəzəl, qoşma, gəraylı, bayatı, şer ola bilər. Musiqisi lirik yaxud rəqsvari səciyyəyə malik olur. Vokal-instrumental muğam dəstgahlarının daxilində oxunan təsniflər həm də xanəndələr tərəfindən müstəqil formada da ifa olunur.

«Bildiyimiz kimi, bir muğamın şöbəsindən o biri şöbəsinə keçərkən arada rəng, təsnif olur, diringə çalınır. Təsnif və rəng muğamın şöbəsindən başqa şöbəsinə keçmək üçün yol açır, rəng və diringə çalınarkən oxuyan istirahət edir, nəfəs alır» (4).

Təsnif tək oxunursa muğamsız ifa olunur. Daha dəqiq desək muğamın kiçik bir hissəsi ya təsnifin əvvəlində, ya da sonunda oxunur. Muğam dəstgahının içində ifa olunan təsniflər rənglər də olduğu kimi şöbə və guşələrin adı ilə əlaqədardır. Məsələn, «Müxalif təsnifi», «Bayatı-İsfahan təsnifi», «Zabul təsnifi», «Dilkəş təsnifi» və s.

«Muğam dəstgahının tərkibinə daxil olan təsniflər və rənglər öz əhvali-ruhiyyələri, ölçüləri, templəri, obrazlılığı baxımından müxtəlif və rəngarəng olduqları halda, fikri, ideyası və yeganə inkişaf planı baxımından isə ümumidirlər. Bütün bu keyfiyyətlər muğam dəstgahının əsas ideyasının tədricən açılmasında müxtəlif mərhələ təşkil edir» (19).

Muğam dəstgahını səciyyələndirən üç şərt daim diqqət mərkəzində olmalıdır: 1) məzmun, dərinlik, obrazlılıq; 2) muğam dəstgahının tərkib hissələrinin ardıcıl ifası; 3) yüksək peşəkarlıq.

II FƏSİL

ƏSAS MUĞAMLAR

2.1. Rast

«Rast» yeddi əsas muğamlardan birincisi olub, bütün Şərq ölkələrində mövcuddur. Bütün digər muğamların əsası sayılan «Rast»ın mənası doğru, dürüst, müstəqim və düzgün deməkdir. «Qədim musiqişünaslar «Rast»ı muğamların anası adlandırmışlar. «Rast» muğamı nəinki öz adını və kökünün səsdüzümünü, hətta öz tonikasının (mayəsinin) ucalığını belə zəmanəmizə qədər mühafizə edib saxlaya bilmişdir» (8).

««Rast»ın dinləyiciyə təsiri böyükdür. O, insanda mərdlik hissi oyadır» (9)

Rast məqamının («Məqamlarla eyni adlı muğamların fərqi ondan ibarətdir ki, onlardan biri-muğam, bədii-estetik təəssürat doğuran canlı musiqi nümunələri olduğu halda, digəri-məqam isə muğamların bir növ fəqərə sütununu, skeletini təşkil edən, müəyyən səs sıralarından ibarətdir, yəni «Şur» muğamı eyni adlı şur məqamında, «Rast» muğamı rast məqamında, «Segah» muğamı segah məqamında və s. qurulur və ona əsaslanır» (11)) quruluşu 1-1- ½ ton formullu üç tetraxordun («tetraxord» yunan sözü olub, mənası dörd sim deməkdir. Səssirasının yanaşı düzülmiş dörd pilləsi. I, II, III, IV pillələr ladın alt tetraxordunu və V, VI, VII, VIII pillələr isə ladın üst tetraxordunu əhatə edir.) qovuşuq üsulla (x.1-intervalı məsafəsində) birləşməsindən ibarətdir. Səssırası 10 pillədən təşkil olunmuşdur ki, bunlardan IV mayə (tonika) pilləsidir. Məqamın səssırasını IV, VI, VII, VIII pillələr istinad-dayaq pilləsi kimi «Rast» muğamının şöbələrinin təməlini təşkil edir ki, xalq mahnıları, rəqslər, aşıq havaları bu pillələrə əsaslanır. Rast məqamının səssırası «do»-dur.

XVII əsrin musiqişünası Dərviş Əli musiqi traktatı (risalə) əsərinin «12 muğamın yaranması haqqında» adlı fəslində- «Rast»ın Adəm dövründən bizə gəlib çatmasını qeyd etmiş və Adəmin cənnət haqqındakı naləsi olduğunu göstərmişdir (21).

O.R.Motyakubov tədqiqatlarında göstərir ki, «Post makomunda sabit intervalların sayı daha çoxdur. Bu keyfiyyətlə əlaqədar bir çox traktatlarda o, birinci makom kim göstərilir» (19).

«Rast»ın təkmilləşmiş muğam-lad sayılmasını Şərq musiqiçiləri də qeyd etmişdilər. Qədim 12 muğamdan ancaq «Rast» öz əvvəlki mahiyyətini bu günə kim saxlaya bilmişdir.

Türk musiqişünası Həsən Təhsin də «Rast» muğamı tonikasının (mayəsinin) sol səsindən ibarət olduğunu xüsusi qeyd etmişdir (19).

Üzeyir bəyin dayısı və ilk müəllmi Ağalar bəy Əliverdibəyov (1880-07.06.1953) «Rəsmlı musiqi tarixi» (2001) kitabında qeyd edir ki, «İbtida rast pərdəsindən başlayıb düğah, segah, çahargah, nəva, hüseyni, oyc, gərdaniyyə basaraq müxəyyərə qədər çıxıb, bəd müxəyyərdən gərdaniyyə, əcəm, hüseyni, nəva, çahargah, segah, düğah, rast, əraq, əşiran pərdəsilə bir yegah açıb, təkrar yegah, əşiran, əraq, rast, düğahı açaraq yenə əraq ilə rastda qərar edir. Ancaq bu qaidə sazəndələrdə cari isə də, xanəndəgan əsnai-ağazə və təqsim sırasında ixtiran-kürdisi olan nəğmə icabına görə çahargah yerinə hicaz və segah yerinə kürdi basaraq pəsəndidə üslubu üzrə rastda qərar edir. Yenə məqam rastın seyrindədir. İşbu məqama alafranğada dəxi macorda olduğundan, sol tonu təbir edərlər» (7).

Mayəsi sol notu olan Rastın bütün Şərq ölkələrində kökü eynidir. Farslar Rast dəstgahını 21 şöbə və guşələrdən ibarət oxuyardılar: «Rast», «Rak», «Raki-hindi», «Əcəm», «Üşşaq», «Səlmək», «Əraq», «Zəngi-şotori», «Rəvəndei-məhməl», «Şotorban», «Vilayəti», «Mənsuriyyə», «Məcnuni», «Zəmin-xarə», «Bayatı-Qacar», «İsfahanək», «Ruhi-ərvah», «Mavərənnəhr», «Hicaz», «Bağdadi».

M.M.Nəvabın «Vüzuhül-ərqam» risaləsində «Rast» dəstgahı aşağıdakı şöbə və guşələri özündə birləşdirir: «Rast», «Pəncgah», «Vilayəti», «Mənsuriyyə», «Zəmin-xarə», «Raki-hindi», «Azərbaycan», «Əraq», «Bayatı-Türk», «Bayatı-Qacar», «Mavərənnəhr»,

«Bali-kəbutər», Hicazi», «Şahnaz», «Əşiran», «Zəngi-şotori», «Kərkuki».

İran musiqisində «Rast» dəstgahı- «Rast-pəncgah» adlanır.

Azərbaycanda muğam sənəti yaxşı inkişaf etdiyi üçün Rast dəstgahının şöbələr arasındakı ardıcılıqda müəyyən fərqlər vardır. Ə.Bədəlbəylinin (19.04.1907-06.01.1976) «Musiqi lüğəti» kitabında (1969) göstərilir ki, Bakının (Abşeron), Şamaxının (Şirvan), Şuşanın (Qarabağ) muğam məktəblərində Rast dəstgahının şöbələrinin sayı fərqlidir (3).

Bakı muğam məclislərində «Rast»ı 15 şöbə və guşə ilə oxuyardılar: «Mayeyi-Rast», «Novruz-rəvəndə», «Rast», «Üşşaq», «Hüseyni», «Vilayəti», «Xocəstə», «Xavəran», «Əraq», «Pəncgah», «Rak», «Xavəran», «Əmiri», «Məsihi», «Rast».

Şuşa muğam məclislərində «Rast» dəstgahındakı şöbə və guşələrin sayı nisbətən çox idi: «Rast», «Pəncgah», «Vilayəti», «Mənsuriyyə», «Zəmin-xarə», «Rak-hindi», «Azərbaycan», «Əraq», «Bayatitürk», «Bayatı-Qacar», «Mavərənnəhr», «Bali-kəbutər», «Hicaz», «Şahnaz», «Əşiran», «Zəngi-şötər», «Kərkuki», «Rast».

Şamaxı muğam məclislərində «Rast» dəstgahında ifa olunan şöbə və guşələrin sayı 21-ə çatdırılmışdır: «Rast», «Üşşaq», «Mücrü», «Hüseyni», «Vilayəti», «Siyahi-ləşkər», «Məsihi», «Dəhri», «Xocəstə». «Şikəsteyi-fars», «Rak-hindi», «Rak-Xosrovani», «Saqinamə», «Əraq», «Təsnif-Qərai», «Məsnəvi», «Zəngi-şötər», «Nəğməyi-hindi», «Mənəvi», «Kabili», «Rast».

Bakı şəhərində anadan olmuş məşhur tarzən Mirzə Fərəc Rza oğlu Rzayevin (15.03.1847-27.03.1927) tərtib etdiyi «Rast» muğam dəstgahına daxil olan şöbə və guşələr Şamaxı muğam məclisində ifa olunan «Rast» muğamının şöbə və guşələrinin ardıcılığına daha çox uyğundur.

1922-ci ildə Bakı şəhərində ilk musiqi məktəbi açılır və müdir Ü.Hacıbəyov təyin olunur. Bu mübahisəli məsələyə son qoymaq üçün Ü.Hacıbəyov tar, kamança və xanəndə sinifləri üçün muğam proqramı tərtib etmək üçün şura yaradır. Həmin şuraya Mirzə Fərəc Rzayev, Cabbar Qaryağdı oğlu (31.03.1861-20. 04.1944), Arsen

Yaramışev (1862-14.01.1930), Qurban Primov (1880-29.08.1965), Şirin Axundov (1872-29.10.1927), Mənsur Mənsurov (1887-30.06.1967) kimi xanəndə və ifaçılar daxil idilər. Bu şüaranın Azərbaycan musiqisində, xüsusən ifaçılıq sənətində ən böyük xidməti ondan ibarət oldu ki, musiqi məktəbində muğamların tədrisi üçün proqram tərtib etdilər. Tərtib olunan həmin proqramda başqa muğamlarla yanaşı Rast muğamının da təkmilləşmiş forması öz əksini tapmışdır.

1925-ci ildə Ü.Hacıbəyovun imzası ilə təsdiq olunmuş proqramda «Rast» dəstgahı aşağıdakı ardıcılıqla ifa olunardı. «Rast», «Üşşaq», «Hüseyni», «Vilayəti», «Məsihi», «Dəhri», «Xocəstə», «Xavəran», «İraq», «Pəncgah», «Raki-Xorasani», «Qərai», «Rast».

Növbəti illərdə bu proqram getdikcə təkmilləşmiş, bəzi guşələr birləşərək şöbə formasını almış, bəziləri ixtisar olunmuş, beləliklə «Rast» dəstgahı təkmil formaya düşmüşdür.

Ə. Bakıxanov (05.09.1892-26.03.1973) proqram üzərində yenidən işləyərək «Rast» dəstgahını 10 şöbə və guşədən ibarət etdi («Bərdaşt», «Mayə», «Üşşaq», «Hüseyni», «Vilayəti», «Şikəsteyi-fars», «İraq», «Pəncgah», «Qərai», «Rasta ayaq»). Sonralar uzun müddət Seyid Şuşinskiyin (12.04.1889-01.11.1965) sinfində müşayətçi tərzən işləmiş Kamil Əhmədov (1920-1996) «Rast»-ın «Pəncgah»la «Qərai» şöbələri arasına «Rak» şöbəsini əlavə etmişdir.

Sonra səksəninci illərin ortalarında (Orta ixtisas musiqi məktəblərinin “Xanəndəlik” sinifləri üçün muğamların tədris proqramı (tərtibçi S.Ağayev) Bakı, 1984) «Rast»-ın «Şikəsteyi fars» və «Əraq» şöbələri arasına «Dilkəş» şöbəsi də əlavə olunmuşdur.

«... çox vaxt (xüsusilə xanəndələr «Rast» dəstgahı oxuyan zaman) «Şikəsteyi-fars»dan sonra «Dilkəş», «Kürdü» kimi şöbələri də ifa edirlər. Hər iki şöbə öz lad-məqam əsasına görə «Şur»a uyğundur. Beləliklə, «Rast» dəstgahında adlarını çəkdiyimiz şöbələrin oxunulması «Rast»dan «Şur»a müvəqqəti keçid əhəmiyyətini görür. Sonradan «Əraq» vasitəsilə yenidən «Rast»a qayıdılır. Bizcə bu şöbələrin «Rast»-da oxunulması məqsədəuyğun deyil. «Rast» öz

«rast»lığında qalmalıdır. O, dinləyicidə məhz mərdlik, gümrahlıq, mübarizlik hissi oyatmaqla düz-dürüst ifa olunmalıdır» (19).

Hal-hazırda «Rast» dəsgahı aşağıdakı şöbə və guşələrlə ifa olunur. «Bərdaşt», «Mayeyi-Rast», «Üşşaq», «Hüseyni», «Vilayəti», «Dilkəş», «Kürdü», «Şikəste-yi-fars», «Əraq», «Pəncgah», «Rak», «Qərai», «Rasta ayaq» («kadans»).

Bütün dəstgahlarda olduğu kimi «Rast» da «dəraməd»lə başlanılır. Və bu «Dəraməd»in köməkliyi ilə biz «Rast»ın musiqi məzmunu ilə tanış oluruq.

Dəqiq metro-ritminə bənzəyən «Rast» dəstgahının «Dəraməd»indən sonra «Bərdaşt» səslənir. «Rast» dəstgahında bərdaşt «Novruz-rəvəndə» ilə başlanır.

Zildən başlanan «Rast bərdaşt»da («Əraq» şöbəsində olduğu kimi) gəzişdikdən sonra musiqi axını dəstgahın «Mayə»sinə enir. «Rast» muğamında həcm etibarını ilə ən böyük şöbə olan «Mayə» dəstgahın simasını səciyyələndirir.

««Mayeyi-Rast» öz melodiyası və ritmi cəhətdən «Bərdaşt»dan fərqlənsə də cümlələrin sonluqları («kadans»-İ.A.) etibarilə bir-birinə çox uyğun gəlir. Dəstgahın əsasını təşkil edən «Mayeyi-Rast» öz musiqisinin təmkimliyi, sakit tərzdə inkişafı ilə diqqəti cəlb edir. O, aşağı registrdə “qatı” səslə başlayıb, tədricən yuxarıya doğru istiqamətlə inkişaf edir. «Mayeyi-Rast»da necə deyərlər nağılçı rəvayəti, təmkinlə, aramla nəql etməyə başlayır. Bu ümdə xüsusiyyət demək olar ki, bütün dəstgahın «Mayə» şöbəsinə xasdır» (19).

Müxtəlif oktava həcmində, ayrı-ayrı registrdə olan bu şöbələrin («Bərdaşt» və «Mayə») sonluqları bir-birlərinə uyğundur. «Bərdaşt»ı «Mayə»dən fərqləndirən əsas cəhət odur ki, «Bərdaşt» şöbəsinin melodiyası «sol», «Mayə» şöbəsinin melodiyası isə «sol»dan bir aktava aşağı-kiçik oktava həcmindədir. Bu cür melodiyadan-melodiyaya keçmək, ahəngi dəyişir, yeni şöbənin meydana gəlməsinə səbəb olur.

«Mayeyi-Rast»dan sonra «Üşşaq» (mənası-aşıqlar, aşiq-məşuqun deməkdir) və «Hüseyni» (ərəbcə gözəl mənasındadır) guşələri ardıcıllaşır. «Rast» dəstgahının mayəsində ifa olunan bu guşə yeni

«Uşşaq» dəqiq ölçülərə əsaslanaraq (2/4və 3/4), üç müxtəlif melodi-yalardan ibarətdir.

«Üşşaq» guşəsilə «Vilayəti» şöbəsi arasındakı musiqi parçası «Hüseyni» adlanır.

«Rast» dəstgahının əsas mərkəzi şöbələrindən biri də «Vilayəti»dir ki, bu da lirik melodiya malik olub, kiçik olmasına görə xanəndələr ona «Dilkəş» şöbəsinə əlavə ediblər.

«Dilkəş» fars sözü olub, mənası cazibəli, xoşagəlan, valehedici deməkdir. Elə buna görə də xanəndələr «Dilkəş»i «Vilayəti»yə birləşdirirlər.

«Dilkəş»dən sonra «Kürdü» şöbəsi gəlir ki, bunların ikisi də «Şur» məqamına aid olduğu üçün «Rast»ın tərkibinə daxil olması düzgün deyildir.

«Kürdü» şöbəindən sonra «Şikəsteyi fars» şöbəsi oxunur.

««Şikəstə» musiqi vasitəsilə şikayətlərin xalqa çatdırılmasıdır. Məhz bunun üçün də şikəstələrin xarakterinə yarıqlılıq, həznilik çox xasdır. Elə şikəstə farsca «sınımış, qəlbi qırılmış» və s. mənasını daşıyır. Musiqi də məhz bu mənanı aşkar edir.

«Şikəstə» xanəndə və aşiq yaradıcılığında təşəkkül tapmışdır. Xanəndə yaradıcılığında «Şikəstə»nin «Qarabaq şikəstəsi», «Kəsmə şikəstə», «Şikəsteyi-fars» muğamları geniş yayılmışdır» (19)

«Şikəstələr» «Segah» lad-məqamına əsaslanır. «Rast» dəstgahındakı «Şikəsteyi-fars»ın köməkliyi ilə «Sagah» məqamına keçilir.

Kamil, bitkin və böyük həcmli şöbə olan «Şikəsteyi-fars» bir neçə muğam dəstgahlarında «Mahur-hindi»də, «Orta-Mahur»da, «Bayatı-Qacar»da, «Şur»da, «Segah»da, «Rəhab»da vardır, orta registrdə çalib oxunur. «Şikəsteyi-fars ifa olunandan sonra mütləq «Mübərriqə»yə ayaq verilməlidir.

Əksər hallarda «Şikəsteyi-fars» şöbəsi «Xocəstə» ilə də əvəzlənir. Mənası bəxtiyar, uğurlu, mübarək adlanan bu şöbə ahəng və istinad pərdəsi nöqtəyi-nəzərindən «Şikəsteyi-fars» şöbəsinə yaxın olduğu üçün «Vilayəti» şöbəindən sonra ifa olunur.

«Xocəstə» ilə «Əraq» şöbəsi arasında «Xavəran» adlı guşədə vardır ki, «Rast» dəstgahında bəzən bu guşədən də istifadə olunur.

Sonra bir-birinin arxasınca «Rast» dəstgahının zil şöbələri («Əraq», «Pəncgah», «Rak») ardıcılılaşır ki, bunlar da kulminasiya nöqtəsidir (buna «Ovc» da deyirlər. Mənası ən uca zirvə deməkdir).

«Əraq» Yaxın və Orta Şərq xalqlarının klassik musiqisinin əsasını təşkil edən 12 muğamdan beşinsidir. Bu muğam sonralar öz şəklini şöbə formasında saxlamışdır. «Əraq» şöbəsi həmçinin «Rast», «Mahur-hindi», «Rəhab» muğam dəstgahlarında eyni xarakterə malik bir şöbədir. Bunu ifa etmək xanəndədən yüksək tessitura səs, şaqraq zəngülə (fars sözü olub, mənası zıncırov, xırda zəng, signal deməkdir. Azərbaycan vokal musiqisində istifadə olunan bəzək və zinət priyomlarından biridir), mürəkkəb vokal texnikası tələb edir. Bu şöbədə əzəmət, təntənə, coşğunluq əsas cəhətdir.

«Əraq»dan sonra «Pəncgah» şöbəsi ifa olunur ki, bu da «Rast» dəstgahının ən zil şöbəsi hesab olunur. «Pəncgah» dəstgah da xüsusi mövqə tutduğu üçün onu «Rast-Pəncgah»da adlandırırlar.

«İranda bütün dövrlərdə bu dəstgaha «Rast-Pəncgah» deyilir. «Rast-Pəncgah» əsas dəstgahlardandır. Onun məcmusu vokal-variantda 14 guşə, instrumental variantda isə 48 guşə təşkil edir» (19).

Həzinlik, kövrəklik xarakterinə malik olan «Pəncgah»dan sonra «Rak» (mənası əsas, dayaq deməkdir) guşəsi həmin hissləri özünə cəmləşdirir.

««Rast» dəstgahında zil şöbələr «Əraq», «Pəncgah» şöbələri, «Rak» guşəsi bir növ «Mayə», «Hüseyni» şöbələrinin musiqi materialının bir qədər dəyişilmiş və ixtisar olunmuş təkrarıdır. Lakin onlardan fərqli olaraq «Əraq», «Pəncgah», «Rak» bir oktava zil tonda çalınıb-oxunur. Bu ümdə keyfiyyətlə əlaqədar biz belə qənaətə gələ bilərik ki, «Rast» dəstgahının timsalında muğam dəstgahların daxili quruluşunda simfonizm əlamətləri də var» (19).

«Rak»dan sonra «Qərai» gəlir ki, bu da son şöbədir. «Qərai» keçmişdə «Zəngi-şütür» ilə əvəzlənərdi. Bu «Mayeyi-Rast»a qayıtmaq üçün keçid rolunu oynayır. «Qərai» pilləvari (zildən-bəmə) melodik hərəkətə malikdir. Sonda «Rasta ayaq»la (kadensiya) dəstgah tamamlanır. «Rast»dan başqa «Qərai» «Mahur-hindi» və «Rəhab» dəstgahlarında da eyni funksiyanı yerinə yetirir.

«Rast» muğamının başqa bir xüsusiyyəti də ondadır ki, bu muğamın öz hissələrində də oxşar çəhətlər çoxdur. Əgər biz «Rast» muğamının «Bərdaşt» ilə «Mayə», «Üşşaq» ilə «Pəncgah», «Hüseyni» ilə «Gərayı» hissələrini ayrı-ayrılıqda çalıb qulaq assaq, bu şöbələr arasında olan bənzərliyi aydın görə bilərik. Bunları fərqləndirən cəhət həm onların müxtəlif registrdə səslənməsi və həm də ifaçının improvizasiya məharəti ilə bağlıdır. Məhz bu səbəbə görə də ifaçı həmin muğamı tez qavrayır» (14).

«Rast» dəstgahı Səttar (1820-?), Hacı Hüsü (1830-1898), Məşədi İsi (?-1905), Malibəyli Cümşüd (1845-1915), Mirzə Məhəmməd həsən (1851-1917), Ağabala Ağa Səid oğlu (1860-1928), Cabbar Qaryağdı oğlu, Mirzə Güllər, Şəkili Ələsgər (Abdullayev-1866-1929), Malibəyli Həmid (1869-1922), Əbülhəsən xan Azər İqbal-Soltan (1871-1970), Məşədi Məmməd Fərzəliyev (1872-1962), Xanlıq Şükür (1872-1927), Seyid Şuşinski, Musa Şişinski (1893-1971), Pəsxan Cəlil (1895-1950), Zülfü Adıgözəlov (1898-1963), Xan Şuşinski (20.08.1901-18.03.1979), Həqiqət Rzayeva (1907-1969), Ağabala Abdullayev (1910-1976), Hacıbaba Hüseynov (1919-1983), Əbülfət Əliyev (1926-1990), Bakir Haşimov (1926-1998), Qulu Əsgərov (1928-1987), Yaqub Məmmədov (1930-2002), Sahib Şükürov, Əlibaba Məmmədov (1930), Nəriman Əliyev (1930-1998), Şahmalı Kürdoğlu (1930-1992), Bayram Məmmədov, Ağababa Novruzov (1932-1993), Mürşüd Məmmədov (1932-1996), Tələt Qasimov (1933-2013), İslam Rzayev (1934-2008), Eynulla Cəbrayilov (1935-1992), Arif Babayev (1938), Cənəli Əkbərov (1940), Mürşüd Abbasov (1941-1975), Sabir Mirzəyev (1942-1911), Nəzakət Məmmədova (1944-1981), Məmmədbağır Bağırzadə (1950-2005), Ağaxan Abdullayev (1950), Səxavət Məmmədov (1953-1991), Səkinə İsmayılova (1956), Alim Qasimov (1957), Bəsti Sevdıyeva (1958), Mənsüm İbrahimov (1960), Mələkxanım Əyyubova (1962), Teyyub Aslanov (1967), Təyyar Bayramov (1976), Səbuhi İbayev (1976) və b. xanəndələr tərəfindən ifa edilib.

2.1.1. «Rast» ailəsinə daxil olan muğamlar

«Rast» ailəsinə dörd muğam dəstgahı daxildir ki, bunlara «Mahur-hindi», «Orta Mahur», «Bayatı-Qacar» və «Düğah» aiddir. Quruluş və musiqi məzmunu baxımından bir-birinə çox yaxın olan bu dəstgahlar «Rast»ın övladlarıdır. Məqam-lad əsası eyni olan bu muğamların dördüdə bir lada-rast ladına əsaslanmasına baxmayaraq kökləri fərqlidir. «Sol» kökündə «Rast», «do»-«Mahur-hindi», «fa»-«Orta Mahur», «si-bemol»-«Bayatı-Qacar», «mi-bemol»-«Düğah» «Rast» tonallığında müşayət və ifa olunurlar.

«Düğah» və «Bayatı Qacar» kimi «Mahur-hindi» də «Rast» muğamının tərkibinə daxildir. Çünki, qədim musiqişünaslar «Rast»ı «muğamların anası» adlandırmışlar. Təsadüfi deyil ki, «Mahur-hindi» muğamı istər melodik quruluşuna və istərsə də şöbələrinin xüsusiyyətlərinə görə «Rast»ın xarakterinə uyğun gəlir. «Rast»da olan bir çox şöbə, guşə və hissələr eynilə «Mahur-hindi»də də mövcuddur. Yalnız bunların əsas fərqi odur ki, «Mahur-hindi» «Rast»a nisbətən bir oktava yuxarıda ifa olunur. Şübhəsiz ki, «Mahur-hindi» «Rast» muğamına nisbətən bir qədər yığcamdır və onun şöbələri melodik cəhətdən «Rast»ınkına nisbətən bir qədər fərqlənsə də, lakin onların məqam əsasları tamamilə eynidir. Bu muğamların yeganə fərqi onların müxtəlif tonallıqda ifa olunmasıdır. Əgər «Rast» muğamı kiçik oktavadakı sol mayəsilə oxunursa, «Mahur-hindi» muğamı isə yalnız birinci oktavada ki, do mayəli «Rast» tonallığında oxunur. Deməli onların hər ikisi avaz etibarını ilə bir-birinə oxşar olduğu halda tonallıq etibarını ilə müxtəlifdir.

«Mahur-hindi» muğamı ilə yanaşı bizim musiqimizdə «Orta Mahur» muğamı da məşhurdur. Bu muğam tarın orta reqistrində çalınıb oxunduğuna görə ona «Orta Mahur» deyirlər. «Orta Mahur» «Mahur» dəstgahının başqa bir növüdür. İstər «Mahur-hindi», istərsə də «Orta Mahur» oxşar, daha doğrusu, qohum muğamlardır. Hər ikisi «Rast» məqamında qurulur. Lakin bunların yeganə fərqi odur ki, «Orta Mahur», «Mahur-hindi»yə nisbətən bir qədər zildə oxunur. Yə-

ni əgər «Mahur-hindi» do mayəli rast məqamında qurulursa, «Orta Mahur» onda bir kvarta yuxarı yəni fa mayəli «Rast» tonallığında ifa olunur» (17).

«Rast» və onun ailəsinə daxil olan muğamlar insanlarda mərdlik, gümrahlıq hissləri oyadır.

Bəzi musiqişünaslar (M.M.Nəvvab-İ.A.) «Düğah» və «Bayatı-Qacar»ı əsas muğamlara daxil etmirlər. Lakin «Azərbaycan xalq musiqisinin janrları» adlı kitabda qeyd edilir ki, «Rast», «Şur», «Segah», «Bayatı-Şiraz» və s. kimi muğam dəstgahları ilə yanısı «Mahur-hindi», «Orta Mahur», «Bayatı-Qacar», «Düğah» muğamları da Azərbaycanın xalq misiqisində çox yayılmışdır (11).

Cabbar Qaryağdı oğu «Azərbaycan xalq musiqisi» (5) adlı əsərinin əlyazmasında göstərir ki, «Rast» və onun ailəsinə aid olan muğamlar ifa olunarkən eyni qəzəllərdən istifadə olunmasını məsləhət bilirdi. Yəni bu o deməkdir ki, kökləri müxtəlif olmasına baxmayaraq «Mahur-hindi» muğamı «Rast»ın qısaldılmış formasıdır.

Qadınlardan ilk dəfə, 1955-ci ildə «Rast» dəstgahını lentə yazdıran xalq artisti Həqiqət Rzayeva «Rast»ı «Mahur-hindi» yəni «do» kökündə ifa etmişdir. Çünki, qadın xanəndələri «Rast»ın öz kökündə («sol») «Mayeyi-Rast»ı oxuya bilmirlər. Qadın xanəndələrinin səsi kişi xanəndələrinə nisbətən zil olduğu üçün onlar «Rast» dəstgahının mayə şobəsini doldura bilmirlər.

2.1.1.1. Mahur-hindi

Azərbaycan klassik musiqisində əsas muğamlardan biri olan «Mahur» fars sözü olub, mənası uçurum, dərin yarğan deməkdir. Döyüş xarakterli olan «Mahur» da nikbinlik, əzəmət, mübarizlik vardır. Bu muğamı ifa edən xanəndənin ən azı iki oktava yarım «yüksək tesselaturalı güclü səs, bir neçə forma və mərtəbəli coşğun zəngülələr, ən yüksək reqistirdə stakkato, mürəkkəb passajlarda tembr səlistliyi, həm də böyük vokal ustalığı və temperament tələb edir. Şübhəsiz ki, «Mahur»u hər xanəndə oxuya bilməz. Baxtı ilə-

yəni orta əsrlərdə «Mahur» dəstgahı 58, XIX əsrin axırlarında isə 14 şöbə, guşə və hissədən ibarət olmuşdur» (18).

M. M. Nəvvabın «Vüzühül-ərqam» risaləsində göstərilir ki, «Mahur» dəstgahını 15 şöbə və guşədən ibarət ifa edərtilər: «Mahur», «Şur», «Əşiran», «Dilkəş», «Düqah», «Zəngi-şotori», «Hicazi», «Mavərənnəhr», «Şəhnaz», «Hacıyuni», «Sarənc», «Şüştər», «Məsnəvi», «Suzi-güdaz».

Qədim muğamlardan sayılan «Mahur»un yaşı təxminən üç min ilə yaxındır. Onun adına S. Ürməvinin (XIII əsr) və Ə. Caminin (XV əsr) əsərlərində rast gəlinir. «Mahur»un professional musiqimizdə iki növü vardır. «Mahur-hindi» və «Orta Mahur». «Mahur-hindi» dəstgahı «Orta Mahur» dəstgahından qədimdir.

«Azərbaycan vokal məktəbinin banisi, dahi müğənni Cabbar Qaryağdıoqlunun yazdığına görə «Mahur-hindi» muğamı Azərbaycan tarının atası böyük tarzən Sadıqcan (Mirzə Sadıq Əsəd oğlu Sadıqcan (1846-1902) məşhur Şərq alimi Əbu Nəsr əl-Fərabinin (870/873-950/951) yaratdığı tarı təkmilləşdirərək onun qolunda bir çox artıq pərdələri ixtisar edib, 17 pərdə saxlamışdır, həmçinin tarın səsini artırmaq üçün birinci qoşa ağ və sarı simlərin hərəsindən bir oktava yuxarı zil səsli iki cüt cingənə sim artırmış və həm də tarın rezonansını yüksəltmək məqsədi üçün sarı simdən bir aktava bəm olan qalın sarı boş sim də əlavə edir. Sonra tarın qolunda yəni kəlləyə yaxın hissəyə pərdə əlavə edərək «lal barmaq» üsulunu kəşf edir. Sadıqcana qədər tar diz üstə, əyilərək çalınırdı. Böyük tarzən bu sadə qaydanı ləğv edib, tarı dizdən sinəyə qaldırdı. Sadıqcan beş simli «İran tarı»na altı sim əlavə edib, onu on bir simə çatdırmışdır. İ.A.) alçaq səsli xanəndələr üçün yaratmışdır. Görünür, Sadıqcan hələ keçən əsrin ortalarında Tiflisdə yaşayarkən, orada hind müğənilərindən «Mahur»un necə oxunmasını eşitmiş, ona uyğun bir muğam düzəldib «Mahur-hindi» adlandırmışdır» (18).

Mirzə Fərəc Rzayevin cədvəlində «Mahur-hindi» 13 şöbə və guşədən ibarət oxunardı: «Bərdaşt», «Mahur», «Üşşaq», «Hicri», «İqbal», «Vilayəti», «Mübərriqə», «Əşiran», «Rak-hindi», «Şikəste-yi-fars», «Əraq», «Heyratı-Kabili», «Mahur-hindi».

1925-ci ildə Ü, Hacıbəyovun rəhbərliyi ilə tərtib edilmiş proqramda «Mahur-hindi» dəstgahı 10 şöbə və guşədən ibarət olmuşdur: «Mahur-hindi», «Üşşaq», «Mübərriqə», «Əşiran», «Şikəsteyi-fars», «Əraq», «Rak-hindi», «Heyratı-Kabili», «Mahur-hindi».

«Mahur-hindi» dəstgahı getdikcə müəyyən dəyişikliyə məruz qalmış, səkkiz şöbə və guşədən ibarət olmuşdur (həm instrumental və vokal versiyada): «Bərdaşt» («Bəzmigah»), «Mayeyi-Mahur», «Üşşaq», «Hüseyni», «Vilayəti», «Şikəsteyi-fars», «Əraq», «Qərai».

Bir məsələnidə qeyd etməyi zəruri hesab edirəm. «Mahur-hindi» də «Mayeyi-Mahur»la «Hüseyni» arasında «Üşşaq» guşəsi var. Bu əsl «Üşşaq» deyil. Əsl «Üşşaq» «Rast» dəstgahındadır. «Mahur-hindi»dəki «Üşşaq»ın adı «Pəncgah»dır. «Mahur-hindi» muğamında bu guşə oxunanda «Pəncgah»a ayaq verilir. Keçmiş xanəndələr bu guşəyə «Üşşaq yeri» deyərtilər.

Melodik quruluşu və şöbələrin xarakterinə görə «Rast» dəstgahının xarakterinə uyğun olan «Mahur-hindi» muğamında «Rast»da olan şöbə və guşələrin qısaldılmış forması eyni ilə saxlanılıb. Fərq ondadır ki, «Mahur-hindi» dəstgahı «Rast» dan fərqli olaraq yığcam və bir oktava yuxarı registrdə çalınıb-oxunur və şöbələrinin melodiyası bir qədər fərqlidir, ancaq məqam əsasları eynidir. Kiçik oktavanın sol mayəsində ifa olunan «Rast» dəstgahına nisbətən «Mahur-hindi» birinci oktavadakı do mayəli «Rast» tonallığında ifa edilir.

«Mahur-hindi» muğamının Məşədi İsi, Malıbəyli Cümşüd, Şəkili Ələsgər, Mirzə Güllər, Zəbul Qasım (Abdullayev-1873-1927), Məcid Behbudov (1873-1945), Davud Səfiyarov (1875-1917), İslam Abdullayev (1876-1964), Seyid Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Hüseynağa Hacıbababəyov (1898-1972), Xan Şuşinski, Hacıbaba Hüseynov, Sara Qədimova (1922-2005), Töhfə Əliyeva (1922-2007), Yaqub Məmmədov, Nəriman Əliyev, Əli Mehdiyev (1934-1997), İslam Rzayev, Cənəli Əkbərov, Sabir Novruzov (1944-2009), Qəndab Quliyeva (1949), Ağaxan Abdullayev, Alim Qasimov, Qəzənfər Abbasov (1962), Zəhid Quliyev (1961), Mələkxanım Əyyubova, Məhərrəm Həsənov, Ruzə İbişova, Teyyub Asla-

nov, Gülyaz Məmmədova (1970), Səbuhi İbayev, Simarə İmanova (1975) kimi ifaçıları vardır.

2.1.1.2. Orta Mahur

Azərbaycan xalq musiqisində «Rast» ailəsinə daxil olan muğamlardan biridə tarın orta registrində (fa) ifa olunan «Orta Mahur» dəstgahıdır. «Mahur» muğamının başqa növlərindən olan «Orta Mahur» yaxud «Mahur-hindi» qohum dəstgahlar olub, «Rast» məqamında qurulur. Əsas fərq odur ki, «Orta Mahur» muğamı «Mahur-hindi»yə nisbətən dörd pillə yuxarıda yəni «fa» mayəsində ifa olunur. Bu iki muğam dəstgahlarının («Mahur-hindi» və «Orta Mahur») bir birlərinə qohum olmasına baxmayaraq «Orta Mahur»u oxumaq və çalmaq hər xanəndə və instrumentalistin işi deyil.

«Orta Mahur»u «Rast» və Mahur-hindi»dən fərqləndirən cəhət ondadır ki, bu muğam xarakter etibarı ilə əzəmətli və cingiltilidir. Həm də «Orta Mahur»u başqa muğamlardan fərqləndirən odur ki, bu muğam ifa olunarkən, mizrab tarın bütün açıq simlərə toxunaraq, harmonik fon əmələ gətirir.

XIX əsrdə «Orta Mahur» dəstgahı (Mirzə Fərəc Rzayevin cədvəlində) on beş şöbə və guşədən ibarət idi: «Pəs Mahur», «Üç Mahur», «Üşşaq», «Hicri», «Nüqrə», «Vilayəti», «Mübərriqə», «Əşirən», «Rak Abdullahi», «Şikəsteyi-fars», «Xavəran», «Tizək», «Üç Həzin», «Mirzə Hüseyn segahı», «Orta mahur».

«Mahur-hindi» və «Orta Mahur» dəstgahlarının kök fərqlərindən başqa onların ardıcılılaşmasında da fərqlər vardır. Səkkiz şöbə və guşədən təşkil olunmuş hər iki muğamda müəyyən fərqlər vardır. «Mahur-hindi»də «Bərbəşt» («Bəzmigah») dan başlanır, keçir «Mayeyi-mahur»a və son da iki şöbə «Əraq» və «Qərai» ilə tamamlanır. «Orta Mahur» muğamında isə «Bərdaşt» («Hüseyni») dan keçir «Mahur»a sonra «Üşşaq», yenidən «Hüseyni», «Vilayəti», «Şikəsteyi-fars», «Mübərriqə» və «Əşirən» ilə başa çatır.

«Orta Mahur»un bəzi şöbə və guşələrinin adları «Rast» muğamında olduğuna görə onlar haqqında ətraflı məlumat verilmişdir.

«Mübəriqə»-duvaqla örtülmüş qız mənasını əks etdirir. Bu şöbə həm də keçid yaxud körpü mənasını daşıyır. «Mübəriqqə»dən əvvəl mütləq «Şikəsteyi-fars» şöbəsi ifa olunmalıdır. «Mübəriqqə» bir növ «Şikəsteyi-fars» şöbəsinin ayağı funksiyasını yerinə yetirir.

«Əşiran»ın da mənası qohum, dost deməkdir. «Orta Mahur» dəstgahı «Əşiran»la yakunlaşır. Və bu bir növ «Orta Mahur»u məntiqi yekununa zəmindir.

«Mahur-hindi» muğamı dinləyərkən insan da gənclik ehtirası baş qaldırırsa, «Orta Mahur» öz üsyankarlığı ilə fərqlənir. Hər xanəndə «Orta Mahur»u ifa edə bilməz. Onu ifa etmək üçün xanəndədən uzun nəfəs, bir neçə mərtəbəli zəngülə, boğaz qaynatmaları, vokal texnikası tələb olunur. Bu muğamın da nadir hallarda ifa olunmasına əsas səbəb budur.

«Orta Mahur»un ən yaxşı ifaçılarından Hacı Hüsü, Cabbar Qaryağdı oğlu, Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Mütəllim Mütəllimov (1909-1981), Yaqub Məmmədov, Cənəli Əkbərov, Alim Qasimov, Sevinc Sarıyeva, Təyyar Bayramov kimi xanəndələri göstərmək olar.

2.1.1.3. *Bayatı-Qacar*

Lad əsası baxımından «Rast»la eyni olan «Bayatı-Qacar» «si-bemol» mayəli «Rast» kökünə əsaslanır.

Keçmişdə «Düğah» muğamının tərkibində olan «Bayatı-Qacar» sonralar müstəqil muğama çevrilmişdir.

«Maraqlıdır ki, «Düğah» dəstgah şəkilli bir muğam kimi geniş yayıldığı vaxtlarda «Bayatı-Qacar» həmin dəstgahın bir şöbəsi idi. Sonra «Düğah» zaman keçdikcə təbəddülata uğradı və şöbə əhəmiyyətini kəsb etdi. Hazırda o, bir şöbə kimi məhz «Bayatı-Qacar»ın tərkibində çalınıb-oxunur» (19).

«Bayatı-Qacar»ın mayəsinin guşələrindən bir şöbə kimi «Şur» dəstgahının daxilində «Şur-Şahnaz» ilə «Şikəsteyi-fars»ın arasında

ifa olunur. Lakin «Şur» dəstgahında bu şöbə «Bayatı-Türk» adlandırılır.

İnsanlarda qəm-qüssə və kədər yaradan «Bayatı-Qacar»ı M.M.Nəvvab 1884-cü ildə qələmə aldığı «Büzühül-ərqam» risaləsində dəstgah şəklində deyil, şöbə kimi göstərmişdir.

Mirzə Fərəc Rzayev isə «Bayatı-Qacar»ı səkkiz şöbə və guşədən ibarət dəstgah kimi qeyd etmişdir: «Bayatı-Qacar», «Bayatı-türk», «Qatar», «Bayatı», «Çoban bayatı», «Hacaz», «Gəbri», «Şikəsteyi-fars».

Hər hansı bir dəstgahının başlanğıcı və sonu olmalıdır. Lakin bu cədvəldə prinsip pozulub. «Bayatı-Qacar»la başlanan dəstgah, «Bayatı-Qacar»la da tamamlanmalı idi. Ancaq bu cədvəldə həqiqətə uyğun olmayan bir cəhət odur ki, dəstgah «Şikəsteyi-fars»la tamamlanır.

1925-ci ildə Ü. Hacıbəyovun rəhbərliyi ilə tərtib olunan proqramda «Bayatı-Qacar» dəstgahı göstərilməmişdir.

1952-ci ildə Əhməd Bakıxanovun redaktorluğu ilə hazırlanmış proqramda «Bayatı-Qacar» beş şöbəli muğam kimi göstərilmişdir: «Mayə», «Hüseyni», «Şikəsteyi-fars», «Zil Bayatı-Qacar», «Bayatı-Qacara ayaq».

Bu proqramda da çatışmazlıq ondan ibarətdir ki, «Bayatı-Qacar» mayədən başlanır. Burada «Bərdaşt» göstərilmir.

Əgər biz Mirzə Fərəcin cədvəli ilə Ə. Bakıxanovun proqramındakı «Bayatı-Qacar» dəstgahını şöbələrini müqayisə etsək görərik ki, «Şikəsteyi-fars»dan başqa heç birində şöbələr təkrarlanmır. Belə fundamental dəyişiklik «Rast» ailəsinə daxil olan digər muğamlarda təkrar olunmur.

1980-cı ildə K. Əhmədovun tərtib etdiyi proqramda «Bayatı-Qacar» on şöbə və guşədən ibarət idi: «Bərdaşt», «Mayeyi-Bayatı-Qacar», «Hüseyni», «Şikəsteyi-fars», «Zil Bayatı-Qacar», «Zəmin-xarə», «Dügah», «Mavərənnəhr», «Şah Xətai», «Bayatı-Qacara ayaq».

Hal-hazırda «Bayatı-Qacar» aşağıdakı ardıcılıqla ifa olunur: «Bərdaşt» («Novruz-rəvəndə»), «Mayeyi-Bayatı-Qacar», «Hüseyni»

ni», «Şikəsteyi-fars», «Zil Bayatı-Qacar», «Zəmin-xarə», «Düğah», «Şah Xətai», «Bayatı-Qacara ayaq».

«Rast» da olduğu kimi «Bayatı-Qacar»ında «Bərdaştı» «Növruz-rəvəndə» adlanır və dəstgah «Növruz-rəvəndə» ilə başlanır. Sonra muğamın təranələri «Mayeyi-Bayatı-Qacar» şöbəsinə enir. Bu şöbəyə qulaq asdıqda insan düşüncələrə qərql olur. Öz keçmişini kədərlə xatırlayır.

«Hüseyni» və «Şikəsteyi-fars» şöbələrindən sonra muğamın melodiyası təkrarən «Mayeyi Bayatı-Qacar»a qayıdır və dəstgahın digər şöbələri ardıcılılaşır. Sonra muğamın təranələri «Zil Bayatı-Qacar» şöbəsinə yüksəlir. «Mayeyi-Bayatı-Qacarın» zildə təkrarı olan bu şöbə üçün çeviklik və gümrahlıq xarakterikdir. Ondan sonra «Zil Bayatı-Qacar»la təzad təşkil edən «Zəmin-xarə» şöbəsi ifa olunur. Təsirli və yanıqlı xarakterə malik olan «Zənim-xarə» qayalıq yeri, tikanlı torpaq mənəsidir. Bu şöbədən sonra «Düğah» və «Şah-Xətai» guşələri ardıcılılaşır. Bu guşələr eyni pərdəyə istinadən ifa edilir. İfa zamanı bu guşələrin melodiyası bir-birindən fərqlən-məlidir. Sonra ənənəyə sadıq qalaraq muğam «Mayeyi-Bayatı-Qacar»a enir ki, bu da «Bayatı-Qacara ayaq» adlanır. Təmkinli sonluq olan «Mayeyi-Bayatı-Qacar» dinləyicilərdə dəstgahın sona çatmasını bildirir.

«Bayatı-Qacar» muğamı Cabbar Qaryağdı oğlu, Mirzə Güllər, Keçəçi oğlu Məhəmməd (1864-1940), Davud Səfiyarov, Pərxan Cəlil, Həşim Kələntərli (1899-1984). Mütəllim Mütəllimov, Bakir Haşimov, Qulu Əsgərov, Ağaxan Abdullayev kimi xanəndələr tərəfindən ifa olunub.

2.1.1.4. *Düğah*

«Rast» ailəsinə daxil olan, «mi-bemol» mayəli rast məqam tonallığında çalılıb-oxunan «Düğah» muğamı hal-hazırda xanəndə və sazəndələr tərəfindən çox az ifa olunan dəstgahlardandır. «Düğah» fars sözü olub, mənası iki yer, iki məkan deməkdir. «Bayatı-Qacar»

dəstgahında «Düğah» guşə formasında «Zəmin-xarə» şöbəsindən sonra ifa olunur.

XIV-XV əsrlərdə Əbdülqadir Marağai qeyd edir ki: ««Düğahın iki pərdəsi «bu'd tanini», yəni böyük ton intervalı yaradır. Fa-sol.

... «Düğah»ın başlanğıcını do-dan yox, fa-dan etmişik, çünki fa-dan do-ya qədər melodiyanın daha gözəl ifası mümkündür.

Yuxarı tərəfdən isə gəzişməyə imkan yaranır. Oktavada Düğahı iki tərəfdən kvarta intervalı əhatə edir» (16).

XIX əsrdə M. M. Nəvvab «Vüzühül-əqram» (1884) risaləsində «Düğah»ı şöbə kimi qeyd etmişdir.

A.Əliverdibəyov «Rəsmli musiqi tarixi» adlı əsərinin «Məqamların tərifləri» adlı bölümündə «Düğah» muğamı haqqında yazır ki: «İbtida segah, çahargah, hicaz ilə səba çəşnisi kimi ağaz edib, bəd zirgü ilə düğahı bir-iki (dəfə) icra edərək istər isə bu üslub üzrə hicaz pərdəsilə hüseyniyə qədər çıxıb, yenə bu minval üzrə işləyərək zirgü ilə düğaha qərar edər. İşbu məqama ala franğada lya minor deyirlər» (7).

Mirzə Fərəc Rzayevin muğam cədvəlində «Düğah» on iki şöbə və guşədən ibarət idi: «Düğah», «Ruh-ül-ərvah», «Zəmin-xarə», «Naley-Zənburi», «Pəhləvi», «Mənəvi», «Mavərənnəhr», «Hicaz-Bağdadi», «Gəbri», «Şah Xətai», «Şirin-şəkər», «Düğah».

1925-ci il 9 may tarixində Ü. Hacıbəyovun rəhbərliyi ilə tərtib olunan muğam proqramında «Düğah» tədris repertuarına daxil olunan doqquz şöbə və guşədən ibarət olmuşdur; «Düğah», «Ru-ül-ərvah», «Zəmin-xarə», «Mavərənnəhr», «Hicaz», «Gəbri», «Şah Xətai», «Sarənc», «Düğah».

«Ü.Hacıbəyovun rəhbərliyi ilə düzəldilmiş «Düğah»ın tərkibi ilə Mirzə Fərəcin cədvəlindəki «Düğah»ın tərkibinə nəzər yetirsək, görürük ki, bunlarda şöbə və guşələrin adları və ardıcılığı bir-birinə çox uyğun gəlir. Lakin onu da əlavə edək ki, Mirzə Fərəcin cədvəlində «Zəmin-xarə»dən sonra üç guşə (Naley-zənburi, Pəhləvi, Mənəvi) vardır ki, onlar Ü.Hacıbəyovun proqramında ixtisar edilmişdir. Görünür, bu guşələr XX əsrin əvvəllərində dəstgahda öz əvvəlki adını itirmiş, «Zəmin-xarə» şöbəsinə, necə deyərlər, adsız avazlar

kimi daxil olmuş və dəstgahın kompozisiyasında müəyyən rol oynamadığı üçün muğam komissiyası onların ixtisar olunması qərarına gəlmişdir» (19)

Təxminən qırxıncı illərdə «Düğah» dəstgahı tədris proqramlarından çıxarıldığı üçün onun vokal versiyası dəstgah formasında lentə alınmamışdır.

Lakin buna baxmayaraq tarzənlərdən Mirzə Mənsur Mənsurov və Əhməd Bakıxanov instrumental versiyasını işləyib hazırlamışlar. Bəstəkar Zakir Bağırov M.M.Mənsurovun ifasında «Düğah»ı nota salmışdır.

M.M.Mənsurovun cədvəlində «Düğah» aşağıdakı şöbə və guşələrdən ibarət idi: «Düğah», «Guşeyi Baiyatı-Qacar», «Rul-ül-ərvah», «Mavərənnəhr», «Hüseyni», «Şikəsteyi-fars», «Dilruba», «Əraq», «Zəngi-şötər», «Rak», «Düğaha ayaq».

Ə. Bakıxanovun cədvəlində isə «Düğah» aşağıdakı şöbə və guşələri özündə birləşdirirdi: «Bərdaşt», «Düğah», «Bayatı-Qacar», «Qatar», «Ruh-ül-ərvah», «Zənin-xarə», «Mavərənnəhr», «Şah Xətai», «Hüseyni», «Şikəsteyi-fars», «Xavəran», «Əraq», «Qərai», «Ayaq» (koda).

2004-cü ildə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının tərtib etdiyi proqramda «Düğah» aşağıdakı şöbə və guşələri özündə cəmləşdirmişdir. «Bərdaşt», «Düğah» (mayə), «Guşeyi Bayatı-Qacar», «Rul-ül-ərvah», «Zəmin-xarə», «Mavərənnəhr», «Şah xətai», «Bayatı-türk», «Hüseyni», «Şikəsteyi-fars», «Dilruba», «Əraq», «Zəngi-şötər», «Rak», «Ayaq».

«Düğah»ı təxminən altmışıncı illərdən sonra xanəndələrdən Hacıbaba Hüseynov və Tələt Qasimov tərəfindən təsnif formasında ifa olunmuşdur. 1972-ci ildə Cənəli Əkbərov «Düğah» muğamını tam dəstgah ifa edib, lentə yazdırmışdır.

2.2. Şur

«Şur» muğam dəstgahı yalnız İran və Azərbaycan şifahi-professional musiqisinə məxsus olub, ərəb, türk, Orta Asiya xalqlarının

musiqisində bu muğama təsadüf olunmur. «Şur» adına orta əsr mənbələrində də rast gəlinmir.

R.Quruber «Musiqi mədəniyyətinin tarixi» (22) kitabında göstərir ki, Şumer dövründə, yəni eradan əvvəl IV minillikdə Azərbaycanca əski lipa və kirafa (cəng-İ.A.) eyni zaman da Avlosun (balaban) pentatonik quruluşuna baxsaq, səs qatınının da müasir Şur ladinin gizli pentatonika quruluşu ilə oxşar olmasını görmək olar.

Pentatonik quruluşlu aşıq havalarının çoxunun «Şur» ladında olması göstərir ki, «Şur» muğamı bizim qədim musiqilərimizdəndir. R.Quruber qədim pentatonikanın getdikcə öz yerini yeddi pilləli səs sistemə verməsini bizim eradan əvvəl VIII-VII əsrlərə aid edir ki, buna da Midiya dövrünün inkişaf mərhələsində rast gəlinir.

Farslar «Şur» dəstgahını aşağıdakı şöbə və guşələrlə ifa edər dilər: «Şur», «Dəraməd», «Kuçek», «Nişibi-fəraz», «Dübeyt», «Bayatı-türk», «Həbkəti», «Şuri-şahnaz», «Şahnazi-türk», «Şah-şahnaz», «Bayatı-kürd», «Əlmərdəş», «Cüdəi», «Dəşti», «Hacıyuni», «Bavi», «Çe Xətai», «Siyəxi», «Malif», «Hüseyni», «Baba Tahiri», «Azərbaycan», «Süleymani», «Busəlik», «Əşiran», «Bayatı-Şiraz», «Əbülçəp», «Cövhəri», «Çopani».

Əsas muğam dəstgahlarından ikincisi sayılan «Şur» öz əhatəliyi və irihəcmliyi ilə seçilir.

Şur lad-məqamı əsasında qurulmuş «Şur» muğam dəstgahını Ü.Hacıbəyov Azərbaycan şifahi-professional musiqisində ən çox yayılan muğamlardan biri hesab edir. O, qeyd edir ki, «Şur» insanda şən, lirik əhvali-ruhiyyə yaradır.

Fars dilində «Şur» sözünün mənası eşq, sevgi deməkdir. «Şur» dəstgahına qulaq asarkən dinləyici xəyallara dalır, düşünür. Öz musiqi məzmunu və emosionallığı ilə seçilən «Şur» dəstgahına dərin lirika, təmkinlik və axıcı melodiya xasdır.

Yeddi əsas muğamlarda biri olan Şur məqamının quruluşu 1-1/2-1 ton formullu üç tetraxordun qovuşuq üsulla (x1-interval məsafəsində) birləşməsindən ibarət olub, səssirası 10 pillə olub, IV pillə mayə (tonika) pilləsidir.

Məqamın səssirasının III, IV, VI, VII, VIII pillələri istinad dayaq pilləsi olaraq «Şur» dəstgahının şöbələrinin təməlini təşkil edir. Şur məqamında qurulan musiqi nümunələri həmin pillələrə əsaslanır. Şur məqamının səs sırası «re»-dir.

««Şur» muğam adına qədim yazılı ədəbiyyatda-traktatlarda, şerlərdə də rast gəlinmir. Güman etmək olar ki, bugünkü «Şur» muğamının və eyni adlı lad-məqamın özülünü qədim klassik 12 muğamda «Nəva» adlı muğam-lad təşkil edir.

Heç də təsadüfi deyil ki, görkəmli xanəndə Əlizöhabın ifaçılıq təcrübəsində «Şur» dəstgahı «Nəva» ilə başlanıb «Mayeyi-Şur»a keçir. «Nəva»nın səs sırasının özü də «Şur» məqamının səs sırasına çox oxşar olduğu faktı da dediklərimizi sübuta yetirir» (19).

M.M.Nəvvabın «Vüzühül-ərqam» risaləsində «Şur» muğamının adı çəkilmir, onu şöbə kimi qeyd edir.

«M.M.Nəvvab elmi ədəbiyyatda muğam dəstgahı termini, anlayışı barədə məlumat verən ilk müəlliflərdəndir. Gördüyümüz kimi, siyahıda «Şur», «Segah», «Bayatı-Şiraz» kimi əsas muğamların dəstgahları verilməmiş, onlar yalnız şöbə şəklində göstərilmişdir. Risalədəki cədvəlləri nəzərdən keçirsək görürük ki, hazırda bəzi muğamların adları bizə məlum deyil, bəziləri isə yerlərini dəyişmişlər. Ü.Hacıbəyovun təsnifatına görə, artıq əsas saydığımız muğamlar M.M.Nəvvabda hələ şöbə, guşə və s. şəkildə verilmişdir» (16).

M.S.İsmayılov bəzi mənbələrə əsaslanaraq göstərir ki, «Şur» terminini XVI əsrdən sonrakı dövrə aid edilir. Və yazır ki; «Ehtimal ki, indiki «Şur» muğamı müəyyən dövrlərdə «Düghah» adını daşımışdır» (11). Qeyd etmək lazımdır ki, şur ladinin səssırası düğahın səssırasına çox uyğundur.

Əgər keçmişdə «Şur»u «Düghah» adlandırılıbsa deməli onun mayəsi «lya» pərdəsidir. Orta əsrlərdən (XVI əsr) başlayaraq «Şur» muğamı özü üçün «sol» mayəli kökü əsas götürmüşdür. Hal-hazırda «Şur» dəstgahı kiçik oktavanın «sol» pərdəsində ifa olunur.

Göründüyü kimi «Şur» muğamı əsrlər boyu dəyişikliyə məruz qalıb, təkmilləşmişdir.

M.M.Nəvvabın «Vüzühül-ərqam» risaləsində «Şur» dəstgahına rast gəlmədiyimizə baxmayaraq, onunla bir dövrdə yaşamış tarzən Mirzə Fərəc Rzayevin cədvəlində «Şur» otuz şöbə və guşəni özündə birləşdirən dəstgah kimi xarakterizə olunur; «Mayə», «Dəraməd», «Şur», «Muyə», «Busəlik», «Səlmək», «Zirkeş», «Gülriz», «Si-yahruh», «Cidayi», ««Şəhr-aşub», «Nişibi-fəraz», «Xocəstə», («Şikəsteyi-fars»), «Səmayi-şəms», «Hicaz-Bağdadi», «Hicaz-ərəbi», «Raz-Məcnuni», «Gəbri», «Gövhəri», «Sarəng-Əbu-Əta», «Qəməngiz», «Məhti-Zərrabi», «Şəkk-Şahnaz», «Kürd-Şahnaz», «Şur-Şahnaz», «Şahi-Şahnaz», «Şahnaz-xarə», «Dilkəş», «Cövhəri», «Şur».

Bu cədvəldəki «Şur»un tərkib hissələrinin əksəriyyəti guşə xarakteri daşıyır. Bəzi guşələr bir neçə variantda verilmişdir («Şəkk-Şahnaz», «Kürd-Şahnaz», «Şur-Şahnaz», «Şahi-Şahnaz», «Şahnaz-xarə»).

Ü.Hacıbəyovun 1925-ci ildə tərtib etdiyi proqramda «Şur» muğamı lad-məqam xüsusiyyəti baxımında nəzərdən keçirilərək ona uyğun gəlməyən şöbə və guşələr ixtisar olunmuşdur. Və «Şur» dəstgahı proqrama belə daxil edilmişdir: «Dəramədi-Şur», «Mayeyi-Şur», «Muyə», «Bayatı-türk», «Şikəsteyi-fars», «Nişibi-fəraz», «Səmayi-şəms», «Hicaz», «Sarənc», «Qəməngiz», «Şahnazi-şəq», «Şahnazi-kürd», «Dilkəş», «Səlmək», «Busəlik», «Şur».

Hal-hazırda «Şur» dəstgahı aşağıdakı ardıcılıqla ifa olunur: «Bərdaşt», «Mayeyi-Şur», «Şur-şahnaz», «Bayatı-türk», «Şikəsteyi-fars», «Əşiran», «Səmayi-Şəms», «Hicaz», «Səmənc», «Qəməngiz», «Nişibi-fəraz», «Şura ayaq».

Başqa muğamlarda olduğu kimi «Şur» dəstgahı da «Bərdaşt»la başlayır. Xanəndəni müşayət edən üçlük (tar, kamança, qaval) «Bərdaştı» ya ansambilla, ya da tarzən tək ifa edir.

Hər zaman olduğu kimi «Şur»unda «Bərdaştı» zildən başlayaraq tədricən aşağı enir. Həmçinin «Bərdaştı» «Nəva» ilə də başlamaq olar. Əgər «Nəva» ilə başlamasan «Baba-Tahir» oxumaq olmaz.

«Şur» dəstgahının bünövrəsini «Mayeyi-Şur» şöbəsi təşkil edir və mayə şöbəsində «mi», «fa diyez», «lia», «si» pərdələrindən də çox istifadə olunur. «Mayəyi-Şir» şöbəsində ona görə «sol di-

yez»dən mütamadi olaraq ardıcıl istifadə olunması pentatonikanın qabarıq formada istifadə olunmasına şərait yaratmışdır. «Şur» dəstgahının «Mayə» şöbəsində «mi», «fa diyez», «sol diyez», «lya», «Şur-şahnaz» şöbəsində «si», «Bayatı-türk» və «Şikəsteyi-fars» şöbələrində isə «re» əsas istinad pərdələridir. «Mayeyi-Şur» şöbəsinin daxilində «Baba Tahir», «Hacı Dərvişi», «Busəlik» və «Səlmək» guşələrindən istifadə olunur. «Səlmək» guşəsi «Şur-şahnaz»a keçmək imkanını yaradır. «Şur-şahnaz» dəstgahın mərkəz şöbəsidir. Bu şöbənin musiqisi üçün mülayimlik, etizazlılıq xasdır. Bəzi xanəndələr «Şur-şahnaz»ı uzadaraq ona «Şahnaz», «Dilkəş», «Şəddi-şahnaz» şöbələrində əlavə edirlər və «Bayatı-türk»ə ayaq verməklə tamamlayırlar. Bu düz deyil. Belə olduqda «Şur-şahnaz» şöbə əhəmiyyətini itirərək müstəqil «Şahnaz» muğamına çevrilir.

«Şur-şahnaz» şöbəindən sonra «Bayatı-türk» şöbəsi gəlir ki, bəzən buna «Mayeyi-Bayatı-Qacar» deyilir. Çünki bu şöbənin nisbətən yüksək səs diapazonu tələb olunan yerlərində «Mayeyi-Bayatı-Qacar»ın guşələrindən istifadə olunur.

«Bayatı-türk»dən sonra «Şur» muğamının ən şirin yeri olan «Şikəsteyi-fars» şöbəsi ifa olunur. «Şikəsteyi-fars» bir sıra muğam dəstgahlarında («Rast», «Mahur-hindi», «Orta mahur», «Bayatı-Qacar», «Segah», «Rahab») vardır. Bu dəstgahlarda ifa olunan «Şikəsteyi-fars» şöbəsi həm ahəng və həm də istinad cəhətləri baxımından seçilir.

Bir neçə muğam dəstgahında «Şikəsteyi-fars»ın işlədilməsi, onunla əlaqədardır ki, bu şöbə ondan sonra ifa olunan şöbələri üzvi surətdə birləşməsinə imkan yaradır. Nəyə görə? Çünki, bu şöbənin quruluşu və melodik xüsusiyyətləri, səslənmə çalarları və üstü yəni «ayaq»ı («Mübarriqə) başqa şöbələrə keçmək üçün çox əlverişlidir. «Şikəsteyi-fars» ondan sonra gələn şöbə üçün «körpü» rolunu oynayır, ifa olunacaq şöbə üçün dinləyicini hazırlayır.

«Şikəsteyi-fars» şöbəsi «Rast» və «Xaric segah» dəstgahlarında «re» pərdəsinə, «Mirzə Hüseyn segahı»nda və «Orta-Mahur» da do pərdəsinə, «Zabul segah» da, «Mahur-hindi» də və «Rəhab» da «sol» pərdəsinə, «Bayatı-Qacar» və «Şur» da «fa» pərdəsində ifa

olunur. «Şikəsteysi-fars»ın «Şur» dəstgahında «fa» pərdəsində ifa olunmasına səbəb ondan sonra gələn «Səmayi-şəms» şöbəsinə bir növ hazırlıqdır.

«Şikəsteysi-fars» melodik nöqteyi nəzərdən bütün dəstgahlarda eyni olmasına baxmayaraq, istinad pərdələri, hər muğamın kökünə uyğun olaraq lad-məqam xüsusiyyətlərinə uyğun olaraq dəyişir.

«Şikəsteysi-fars» şöbəindən sonra «Əşiran» guşəsi ifa olunur ki, bu «Səmayi-şəms»ə keçmək üçün zəmindir.

«Səmayi-şəms», «Hicaz» və «Sarənc» şöbələri «Şur» dəstgahının kulminasiyasıdır. «Səma» ərəb sözü olub, mənası səmayə və göyə məxsus deməkdir. «Şəms» isə günəş və gün mənasını daşıyır. «Səmayi-şəms» yəni səmayə məxsus günəş mənasında işlənir. «Şəmayi-şəms» xanəndələr tərəfindən müstəqil zərb-muğamı kimi ifa olunur, bu zaman «Hicaz» və «Sarənc» şöbələri «Səmayi-şəms»in tərkibinə daxil edilir. «Səmayi-şəms» zərb muğamı kimi ifa olunduqda zərb alətindən istifadə olunması ləbüddür. Lakin «Şur» dəstgahının tərikibində ifa olunarsa onda zərb alətindən istifadə olunada bilər, olunmayada bilər. Xan Şuşinski «Şur» dəstgahını ifa edəndə «Şəmayi-şəms»i zərbsiz oxuyub. Hətta «Hicaz» şöbəsinə keçən yerdə rəng də çalınıb.

«Səmayi-şəms» dən sonra «Hicaz» şöbəsi ifa olunur ki, «Hicaz» sözü şəhər adından götürülmüşdür. «Hicaz» Yaxın Şərq xalqlarının 12 klassik muğamlarından sonuncusudur. Yüksək tessituraya malik olan «Hicaz» «Şur»un ən zil şöbəsidir.

«Səmayi-şəms»lə «Hicaz» eyni pərdə də ifa olunmasına baxmayaraq, bu şöbələrin yekunları bir-birlərindən fərqlənməlidir.

««Hicaz» şöbəsi üst mizrablar və güclü tremollar ilə çalınır ki, sanki ayrılıqdan, hicrandan doğan çağırışı, fəryadı xatırladır. «Sarənc» şöbəsinin çalğısında, fəryadı xatırladır. «Sarənc» şöbəsinin çalğısında həzinliyə, yumşaq mizrablara diqqət yetirilir. «Nişibi-fəraz»ın ifasında üst mizrablarla ağ simi dartıb ehtizaza gətirməklə pərdə-pərdə, aramla, fasilələrlə «Şur»a ayaq verilir» (19).

«Hicaz»dan sonra ardıcılılaşan «Sarənc» şöbəsi və «Qəmən-giz» guşəsi vasitəsilə «Mayeyi-Şura» qayıdılır. Və bu qayıtma «Ni-

şibi-fəraz» guşəsilə həyata keçir. «Nişibi-fəraz» mayeyə keçid rolunu oynayır.

«Şur» kimi mürəkkəb dəstgahı hər xanəndə ifa edə bilməz. Əvvəla bu muğamı oxumaq üçün xanəndədən ən azı iki oktava səs olmaqla yanaşı, həm də bəm, orta, zil tessituralı səs, uzun nəfəs, saqraq zəngülə və ustalıq tələb olunur.

Azərbaycanda «Şur» dəstgahının yaxşı ifaçıları olub və indi də var. Bunlardan Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Mirzə Məhəmmədhasən, Şəkili Ələsgər, Malibəyli Həmid, Mirzə Güllər, Xanlıq Şükür, Ağabala Ağa Səid oğlu, Zəbul Qasım, Seyid Şuşinski, Zülfü Adıgözəlov, Xan Şuşinski, Məmmədəli Əliyev (1919-1983), Əbülfət Əliyev, Qulu Əsgərov, Yaqub Məmmədov, Nəriman Əliyev, Ağababa Novruzov, Arif Babayev, Ağaxan Abdullayev, Səxavət Məmmədov, Alim Qasimov, Mənsüm İbrahimov, Zəhid Quliyev, Ruzə İbişova, Zəbit Nəbizadə (1965), Zəkir Əliyev, Nəzakət Teymurova (1972) Təyyar Bayramov kimi xanəndələri göstərmək olar. Qadın xanəndələrindən Yavər Kələntərli (1902-1979) və Sara Qədimova «Şur» dəstgahının klassik ifaçıları sayılır. Heç bir qadın xanəndəsi «Şur» dəstgahını öz kökündə ifa etməyib, Sara Qədimovadan başqa. Qadınlarda səs diapazonu yüksək olduğu üçün mərhum tarzən Bəhram Mənsurov (1911-1985) Sara xanımın ifasının, daha doğrusu səsinin effektiv səsənlənməsi üçün tarı «do» kökləyib. O, «Şur» dəstgahını kişi xanəndələri oxuyan yerdə ifa edib. Bu da qadın xanəndəsi üçün çox çətindir.

2.3. Segah

Segah fars sözü olub, mənası üç məkan, üç mövqe, üç vəziyyət deməkdir. Segah azərbaycanlılar arasında ən çox yayılmış muğam olub, klassik Şərqi musiqisində öz kütləviliyi ilə məşhurdur.

Yeddi əsas muğamlardan biri olan Segah məqamının quruluşu $\frac{1}{2}$ - 1-1 ton formullu üç tetraxordun qovuşuq üsulla (x.1-intervalı

məsafəsində) birləşməsindən ibarətdir. Səssirası 10 pillə olub, IV pillə mayə (tonika), II pillə isə əsas ton əhəmiyyətinə malikdir.

Segah məqamın səssirasının II, IV, VI, VII, VIII, IX pillələri istinad-dayaq pilləsi kimi muğamın şöbələrinin əsasında durur və xalq mahnıları, rəqslər, aşıq havaları həmin pillələrə əsaslanır. Segah məqamının səssirası «mi»-dir.

M.M.Nəvabın «Vüzühül-ərqam» risaləsində biz «Segah»ı dəstgah kimi yox, şöbə kimi görürük. Və «Segah» şöbəsi «Çahargah» dəstgahında ifa olunduğu qeyd olunur.

A.Əliverdibəyov yazır ki, «Əvvəlcə kürdü, segah göstərərək, çahargah, nəva, hüseyni, gərdaniyyə ilə bu yoldan aşağıya qədər enib, bəd rast, segah, çahargah, nəva, hüseyni göstərib, təkrar dönüb kürdü pərdəsilə düğah açmaqdan segaha qərar edər... Məzkur məqam ala frangada si üzərində qalır isə də, sol tonu təbir olunur».

Segah muğamının vətəni Azərbaycandır. Azərbaycan xanəndələri segahı yüksək peşəkarlıqla ifa etməklə hər zaman Şərq musiqiçilərində təəccüb doğurmuşlar. İran musiqişünası Ruhulla Xaliqui «Nəzər-be musiqi» («Musiqiyə bir nəzər») əsərində yazır ki; ««Segah» sözünə qədim İran musiqi kitablarında təsadüf edildiyinə baxmayaraq, İran musiqiçilərinin bir çoxu «Segah» muğamının ancaq azərbaycanlılara (Qafqaz türklərinə-İ.A.) məxsus olduğunu düşünür, çünki, doğrudan da «Segah» muğamı azərbaycanlılar (türklər-İ.A.) arasında daha çox inkişaf tapmışdır və Azərbaycan xanəndələri bu muğamı çox böyük məharət və şövqlə ifa edirlər». Digər İran musiqiçisi Əli Nəqi Vəziri «Tar kitabı» əsərində bu fikri təsdiq edir.

«Azərbaycanda geniş yayılmış, dərin emosional təsir gücünə və milli xüsusiyyətlərə malik muğam dəstgahlarından olan «Segah» məhəbbət və aşıqanə hisslər, lirik əhval-ruhiyyə tərənnüm edir. Qeyd etməliyə ki, muğamlarımızın naxışı, tacı sayılan «Segah» xalqımızın ən çox sevdiyi, xanəndə və sazəndələrimizin sönməz ilhamla ifa etdikləri ölməz sənət incisidir. Əgər muğamat aləmini sehrlı bir gülüstana bənzətsək, «Segah» onun qızıl gülüdür. Muğamlarımız ecazlı üzükdürsə «Segah» onun ən qiymətli qasıdır. Muğamat xalqımızın mübarizə əzmindən, sevinc, kədər və məhəb-

bətindən yoğrulmuş möhtəşəm bir dağ silsiləsidirsə, Segah» onun füzünkar zirvəsidir. Elə zirvə ki, bu əlcətməz ucalıqdan mənəviyyat gülzarının bütün guşələrinə gedən yollar, izlər aydın görünür.

Segah çırpıntıları ilə sızlayan, həsrətdən nalə çəkən yanıqlı «Segah»ın rişələri könüllərə işləmişdir. Elə buna görədir ki, «Segah» səslənəndə ürəklər dilə gəlir, insanda həyat eşqi, yaşamaq eşqi yenilməz qüvvəyə çevrilir. Sehrli «segah»ın dili ilə gönüllərə xeyirxahlıq, məhəbbət axıb tökülür; hisslər, düşüncələr yaz səmaları təkli durulur, aydınlaşır» (13).

Yeddi əsas muğamdan üçüncüsü sayılan «Segah» Yaxın və Orta Şərqdə özünə geniş meydan tapmışdır. Başqa xalqlarda «Segah» muğamı bir kökdə, bir variantda ifa olunur. İranda bir variantda ifa olunan «Segah» muğamı vokal ifadə on şöbədə, instrumental ifadə isə qırx guşədə ibarət ifa olunur. Azərbaycanda «Segah»ın bir neçə variantda və müxtəlif köklərdə ifa olunur. Azərbaycan «Segah»ının «Zabul segah» («Segah zabul»), «Orta segah» (Malibəyli Həmid «Orta segah»ın ən məşhur ifaçılarından olmuşdur. O, «Orta segah»ı ifa edən zaman tarın sarı simlərində «Müxalif» üzərində bir qədər gəzişdikdən sonra «Yədi-Hasar» şöbəsinə keçərmiş, orada elə uzun nəfəslər, incə guşələr vurarmış ki, dinləyicilər ona heyranlıqla qulaq asarmışlar. Malibəyli Həmid «Müxalif»dən «Yədi-Hasar»a keçməklə «Sagah» muğamına yenilik gətirmişdir ki, buna da «Həmid segahı» deyirlər), «Xaric segah» («Yetim segah»), «Mirzə Hüseyn segahı», «Həşim segahı», «Yalxın segah» kimi müxtəlif növləri vardır.

Bu segahlar arasındakı əsas fərq müxtəlif köklərdə ifa olunmasıdır. Məsələn, «Zabul segah» kiçik oktavadakı «mi» mayəli, «Mirzə Hüseyn segahı» birinci oktavadakı «lya» mayəli, «Xaric segah» kiçik oktavadakı «si» mayəli, «Orta segah» birinci oktavadakı «mi» mayəli, «Həşim segahı» birinci oktavadakı «sol» mayəli, «Yalxın segah» birinci oktavadakı «re» mayəli tonallıqda çalınır, oxunur.

Bundan başqa «do» mayəli segahda vardır ki, onu dəstgah şəklində ifa etmək mümkün olmadığı üçün bu növ «Segah»dan istifadə olunmur.

Müxtəlif pərdələrdə və tonallıqlarda ifa olunan segahların tamaşaçılara bəxş etdiyi zövq də müxtəlif olur. «Segah»ı ayrı-ayrı variantlarda müxtəlif pərdələrdə ifa etmək mümkündür. Lakin «Segah»ın ifa olunduğu mayə pərdələri (mi, sol, lya, si) ifaçının səs diapazonu üçün əlverişli olmalıdır.

««Segah» muğamının və onun variantlarının əsasını eyni adlı lad-məqam təşkil edir. «Segah»a aid bütün təsnif və rənglər, şikəstələr, xalq mahnı və rəqsləri də «Segah» məqamına əsaslanırlar. Onu da deyək ki, başqa muğamlara nisbətən «Segah»da təsnif və rənglər, xalq mahnı və oyun havaları daha çoxdur. Bu faktın özü də «Segah»ın xalqımız arasında geniş yayılmasına sübutdur» (19).

Tarzən Kamil Əhmədov qeyd edirdi ki; «Əgər bir musiqiçinin istedadını yoxlamaq istəyirsənsə, onun ifasında «Segah»a qulaq as. O vaxt onun nəyə qadir olması üzə çıxır. İfaçının «ürəyi» olmasa, onda «Segah» alına bilməz».

«Şübəsisiz ki, «Segah», «Mahur», «Çahargah», «Şur» muğamlarına nisbətən yüngül, həm də sadə muğamdır. Lakin bununla belə «Segah»ı olduğu kimi incə bir zövq ilə oxumaq hər xanəndənin işi deyildir. Təcrübə göstərmişdir ki, «Segah» muğamının öhdəsindən gələn, onu daha səlist, sərbəst, şirin və lirik tonda oxuyan xanəndələr xalq arasında daha məşhur, daha hörmətli olmuşlar.

«Segah» müğənnidən xüsusi məharət və ustalıq tələb edir. Bu muğamı oxuyan xanəndənin səsində son dərəcə tembr gözəlliyindən başqa məlahətlik, həyatilik, emosiya, təsir və texniki çəhətlər güclü olmalıdır. Həm də xanəndə guşəxanlıqda usta olmaqla yanaşı incə xallar, yanıqlı nəfəslər, qəşəng xırdalıqlar etməyi bacarmalıdır. Bundan əlavə «Segah» oxuyan müğənninin səsi tembr orijinallığı ilə xoş olmalı, bülbül kimi cəh-cəh vurub dinləyicini heyran etməlidir. «Segah» oxuyan xanəndədə səs gözəlliyindən başqa fitri istedad da olmalıdır» (18).

Bir neçə növdə ifa olunan «Segah»ların ən geniş yayılmış üç variantı vardır ki, bunlara «Zabul segah», «Mirzə Hüseyn segahı», «Xaric segah» muğamları aiddir.

Azərbaycanda «Segah» muğamının Bülbülcan, Keştazlı Həşim, Cabbar Qaryağdı oğlu, Ağabala Ağa Səid oğlu, Malıbəyli Cümşüd, Seyid Mirbabayev (1867-1953), Keçəçi oğlu Məhəmməd, Çarıqçı Bahadır (1870-1930), Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Mirzə Güllər, Zəbul Qasım, Məcid Behbudov, Malıbəyli Həmid, Dabbax Məmmədqulu (Şuşinski-1874-1929), İslam Abdullayev (Segah İslam), Seyid Şuşinski, Musa Şuşinski, Pəsxan Cəlil, Zülfü Adıgözəlov, Hüseynağa Hacıbababəyov, Həşim Kələntərli, Xan Şuşinski, Mütəllim Mütəllimov, Ağabala Abdullayev, Gülxar Həsənova (1918-2005), Töhfə Əliyeva, Sara Qədimova, Şövkət Ələkbərova (1922-1993), Tükəzban İsmayılova (1923-2008), Bakir Haşimov, Əbülfət Əliyev, Fatma Mehrəliyeva (1926-2000), Qulu Əsgərov, Eynulla Əsədov (1930-1976), Yaqub Məmmədov, Şahmalı Kürdoğlu, Mürşüd Məmmədov, Ağababa Novruzov, Rübabə Muradova (1933-1983), Vəli Məmmədov (1933), Əli Mehdiyev, İslam Rzaev, Eynulla Cəbrayilov, Qədir Rüstəmov (1935-2011), Qaraxan Behbudov (1935), Ramiz Hacıyev (1936-2004), Arif Babayev, Teymur Mustafayev (1939), Süleyman Abdullayev (1939), Baba Mahmud oğlu (1940-2006), Cənəli Əkbərov, Niyaməddin Musayev (1940), Tamilla Məmməd zadə, Sabir Mirzəyev, Nəzakət Məmmədova, Sabir Novruzov, Vahid Abdullayev (1948-2001), Səfa Qəhrəmanov (1949-2008), Qəndab Quliyeva, Məmmədbağır Bağırzadə, Ağaxan Abdullayev, Razi Şükürov, Səxavət Məmmədov, Səkinə İsmayılova (1956), Alim Qasımov, Sabir Abdullayev (1957), Şahnaz Haşimova (1957), Bəsti Sevdliyeva, Zahid Quliyev, Qəzənfər Abbasov, Ruzə İbişova, Məhərrəm Həsənov, Zabit Nəbizadə, Sevinc Sarıyeva, Könül Xasıyeva (1967), Zakir Əliyev, Aygün Bayramova (1967), Almaz Orucova, Zeynəb Behbudova, Natavan İbrahimli, Elnarə Abdullayeva, Nəzakət Teymurova (1972), Firuz Səxavət (1972), Simarə İmanova, Səbuhi İbayev (1976), Təyyar Bayramov (1976) və s. bu kimi ifaçılarını göstərmək olar.

2.3.1. Zabol-segah

«Mirzə Hüseyn segahı» və «Xaric segah»a nisbətən orta mövqə tutan «Zabol segah» o biri segahlarla müqayisədə daha sanballı və əhatəlidir. «Segah»ın qədim növü olan «Zabol segah»a eyni zamanda «Orta segah»da deyilir. Çünki orta registrdə ifa olunan bu segahların ikisi də «mi» mayəli segahdır. «Zabol»un da mayəsi yəni tonikası «mi» pərdəsidir. Altı ton yəni bir oktava fərqi var. «Zabol segah» kiçik oktavanın «mi» pərdəsinə, «Orta segah» isə birinci oktavanın «mi» pərdəsində ifa olunur.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi «Zabol» pərdəsini tara Sadıqcan əlavə etmiş, bu da bəm və zil səsə malik olan xanəndələr üçün «Zabol segah» oxumağa şərait yaratmışdır. «Segah» muğamının tam dəstgah oxunmasının ən gözəl nümunəsi özünü «Zabol segah»da göstərir.

Məşhur tarzən Bəhram Mənsurov qeyd edir ki; ««Zabol» dəstgahında geniş şöbələrdən olan «Segah»ı xanəndələrimiz ayrılıqda müstəqil muğam kimi oxumuş və onun variantlarını yaratmışdır».

Əvvəllər ancaq «Zabol» dəstgahı ifa olunardı, segah onun böyük həcmli şöbəsi idi. Sonralar «Segah» şöbəsi dəstgahdan ayrılmış, inkişaf edərək cilalanmış və bir neçə formalı «Segah» dəstgahının meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur.

«Segah» və «Zabol»un birləşərək «Segah Zabol»a çevrilməsi ancaq Azərbaycana məxsusdur.

««Zabol» və «Segah» muğamları qədim zamanlarda müstəqil ifa olunduğu halda sonralar bu muğamlar birləşib vahid bir muğam kimi də ifa olunmağa başlamışdır... Bu iki muğamın birləşərək yeni bir muğam kimi meydana çıxması, şübhəsiz, muğam janrının inkişafı ilə əlaqədardır. Azərbaycandan başqa heç bir Şərqi xalqlarının muğamları içərisində və həm də Şərqi musiqisinə aid heç bir traktatda «Segah Zabol» kimi muğam adına təsadüf edilmir» (11)

XIX əsr xanəndələri «Zabol segah»ı müxtəlif şöbə və guşələrlə ifa edirdilər. Məsələn, Bülbülcanın (Əbdülbaqi Zülalov) ifa-

sında «Zabul segah» belə oxunardı: «Orta segah», «Şikəsteyi-fars», «Hasar», «Müxalif», «Mənsuriyyə». Keştaqlı Həşim də «Zabu segah»da Bülbülcanın oxuduğu şöbələrdən istifadə edərdi. Lakin o, dəstgahı «Mənsuriyyə» ilə yox «Əraq» ilə tamamlayardı. Göründüyü kimi bu xanəndələrin ifa etdiyi «Zabul segah»ın tərkibinə həm də «Çahargah»ın şöbələri daxildir.

Mirzə Fərəc Rzayev «Zabul segah»ı əsas götürərək onu iyirmi şöbə və guşədən ibarət olduğunu göstərmişdir: «Mayeyi-Zabul», «Zabul», «Manəndi-müxalif», «Mirzə Hüseyn segahı», «Cövhəri», «Segah Zabul», «Muyə», «Hasar». «Müxalif», «Mənsuriyyə», «Ruh-ül-ərvah», «Zəmin-xarə», «Naley-i-zənburu», «Pəhləvi», «Hicaz», «Şah Xətai», «Nəhavənd», «Sarənc», «Zabul-segah». Bu «Zabul segah»ında da dörd muğamın-«Segah»ın, «Bayatı-Qacar»ın, «Şur»un, «Çahargah»ın və digər muğamların şöbə və guşələri daxil ediləndir. Getdikcə bu muğamdan bəzi şöbə və guşələr təmizlənməmiş, «Zabul segah»ın lad-məqamına uyğun şöbələri özündə cəmləşdirərək, konkret, məntiqli bir dəstgah alınmışdır.

Əlizöhrab da öz xanəndəlik təcrübəsində «Zabul segah»ı aşağıdakı şöbə və guşələrlə ifa edərdi: «Mayeyi-Zabul», «Mayə», «Zabul», «Hasar», «Məğlub», «Üzzal», «Manəndi-müxalif», «Segah», «Yədi-hasar», «Müxalif», «Mənsuriyyə».

İndi ki, dövr də «Zabul segah» dəstgahı aşağıdakı şöbə və guşələrlə ifa olunur: «Bərdaşt», «Mayeyi-Zabul», «Manəndi-müxalif» (mayədə), «Segah», «Zil Zabul», «Zil Manəndi-hasar», «Zil Manəndi-müxalif», «Segaha ayaq» (kadensiya).

«Zabul segah» da başqa dəstgahlar kimi «Bərdaşt»la başlanır. Müşayətçilər (tar və kamança) «Bərdaşt»ı çalarkən «Zabul» və «Manəndi-müxalif»dən istifadə edirlər. «Bərdaşt»ın köməkliyi ilə biz musiqinin məzmunu ilə tanış oluruq. Sonra melodiya «Mayə» şöbəsinə enərək, bəm registrdə, ayrı-ayrı musiqi cümlələrindən ibarət olan «Mayeyi-Zabul» adlı iri həcmli şöbə sakit formada dinləyiciləri öz təsiri altına salır.

«Mayeyi-Zabul»dan sonra «Manəndi-müxalif» şöbəsi gəlir. «Manəndi» oxşar, bənzər mənasındadır. «Manəndi-müxalif» dedikdə bu söz «müxalifə-oxşar», «müxalifə-bənzər» mənasında səslənir.

Xanəndə «Manəndi-müxalif»i ifa etdikdən sonra «Segah»a («Orta segah») keçir. Əksər xanəndələr «Manəndi-müxalif»dən sonra «Segah»a bir başa keçir. Bəzi xanəndələr isə «Segah»a rəng çalındıqdan sonra keçirlər. Bir başa keçmək daha effektivdir.

«Segah» şöbəsi yanıqlıdır, həzindir. İfaçıdan emosiya, dərin lirika tələb edir. «Segah» şöbəsi zil şöbələrə keçmək üçün zəmindir.

«Segah»dan sonra üç zil şöbə («Zil Zabul», «Zil Manəndi-hasar», «Zil Manəndi-müxalif») ardıcılışır. Bu üç şöbəni ifa etmək xanəndədən şaqraq və bir neçə mərtəbəli zəngülələr, zil tessiturada sərbəst gəzişmə, uzun nəfəslər və yüksək vokal texnika tələb edir. Bu keyfiyyətlərə malik olmayan xanəndə «Zabul segah»ın zil şöbələrini ifa edə bilməz. Bəzi xanəndələr yəni maye, orta oxuyan xanəndələr «Zil Zabul»dan sonra «Segah»a ayaq edib, dəstgahı tamamlayırlar.

Bu şöbələr yəni «Mayeyi-Zabul», «Zil-Zabul»un, «Manəndi-müxalif» isə Zil Manəndi-müxalif»in zildə təkrarıdır. «Zil Zabul» və «Zil Manəndi-müxalif» şöbələri arasında ifa olunan «Zil Manəndi-hasar» sonradan bu dəstgaha əlavə olunub. Onu ifa etməyə o qədər də ehtiyac yoxdur. Daha doğrusu «Zil Manəndi-hasar» şöbəsi «Zabul segah» dəstgahında yamaq kimi görünür. Keçmişdə xanəndələr bu şöbəni oxumayıblar. Görkəmli xanəndə Arif Babayev «Zabul Segah» dəstgahını lentə yazdıranda «Zil manəndi-hasar»ı ifa etməməklə düz edib.

«Zil Zabul» şöbəsi «Zabul» şöbəsinin bir oktava yuxarıda (zildə), müəyyən dərəcədə dəyişilmiş təkrarıdır. Bu şöbəni ifa edən xanəndə və müşayətçilər ayrı-ayrı ştrixlərdən, çevik xarakterə malik gəzişmələrdən, zəngülələrdən istifadə etməyi bacarmalıdır.

Bəzi xanəndələr «Zil Zabul» ifa etdikdən sonra «Mayeyi Zabul»a ayağı edirlər. Bu düzgün deyil. «Zil Zabul» ilə «Mayeyi Zabul»un ayaqları fərqlidir.

«Zil Manəndi-hasar» dan sonra ifa olunan «Zil Manəndi-müxalif» şöbəsi oxumaq üçün xənəndədən bir neçə mərtəbəli zəngülələr tələb olunur. Və nəhayət zil şöbələrin ifasından sonra xənəndənin səs qatırı ehtiraslı hisslərdən azad olaraq getdikcə sakitləşir, bəm registrlı «Mayə» ilə yəni «Segaha ayaq»la tamamlanır.

Keçmiş xənəndələr «Zabul segahı» ifa etdikdə «Mayeyi Zabul»da-»Muyə», «Segah»da «Aşiqi-Guş», «Zil Zabul»da «Təxti-gah», «Zil Manəndi-hasar»da «Yədi-hasar» kimi guşələrdən də istifadə ediblər.

Hal-hazırda ifa olunan «Zabul segah»ında bu guşələrdən istifadə olunmur.

Bir məsələni də qeyd etmək lazımdır ki, şifahi-professional musiqimizdə «Zabul»u iki məfhumla adlandırırlar-«Zabul Segah» və «Segah zabul»

Bunların aralarında cüzi də olsa müəyyən fərqlər vardır. «**Segah zabul**»da dəstgah- «Segah»la başlanır və «Zil Zabul», «Zil Manəndi-hasar», «Zil Manəndi-müxalif» və «Segaha ayaq» ilə tamamlanır. «Segah zabul»un guşələrin sayına görə «Zabul Segah»a nisbətən azdır. «Segah zabul»un ifasında başqa bir versiyada var. Əgər xənəndənin səsi yerində deyilsə xənəndə «Zil Zabul» əvəzinə «Şikəsteyi-fars» ifa edir, sonra «Əraq» və «Mübərriqə» şöbələri ardıcılıqlaşır və «Segaha ayaq»la dəstgah başa çatır.

2.3.2. *Mirzə Hüseyn segahı*

Birinci oktavadakı «mi» mayəli «Orta Segah»dan bir kvarta yuxarı olan, birinci oktavadakı «lya» mayəli «Mirzə Hüseyn segahı»nı ilk dəfə XVIII əsrdə yaşamış Mirzə Hüseyn adlı Azərbaycan xənəndəsi tərəfindən ifa olunaraq, onun adı ilə adlandırılıb.

«Segah» dəstgahının ən əsas variantlarından biri də «Mirzə Hüseyn segahı»dır ki, ilk dəfə xənəndə Mirzə Hüseyn bu muğama «Manəndi-müxalif» şöbəsinə əlavə edib. «Manəndi-müxalif» şöbəsi «Segah»a keçməzdən əvvəl «Muyə» ilə «Segah» arasında ifa olu-

nub. Sonralar «Mirzə Hüseyn segahı»nda «Manəndi-müxalif» şöbəsi oxunmayıb. Bu da dəstgahın təsir qüvvəsini azaldaraq, xronologiyanı pozub.

«Manəndi-müxalif» şöbəsini yenidən «Mirzə Hüseyn segahı»na görkəmli xanəndə Xan Şuşinski əlavə edib. Xan Şuşinski «Manəndi-müxalif»i bir növ muğamın müqəddiməsi yəni «Bərdaşt» əvəzinə oxuyub. Bu yenilikdən sonra «Mirzə Hüseyn segahı» daha rəvan və dolğun xarakter almış və bütün xanəndələr «Mirzə Hüseyn segahı»nı ifa etdikdə «Manəndi-müxalif»i «Bərdaşt» kimi dəstgahın müqəddiməsində ifa edirlər. Xan Şuşinski «Mirzə Hüseyn segahı»nın tarixində dönüş yaratmışdır. Beləliklə, Xan Şuşinski bu dəstgahın ikinci müəllifi adlandırmaq olar.

Hal-hazırda «Mirzə Hüseyn segahı» aşağıdakı şöbələrlə ifa olunur: «Manəndi-müxalif», «Mayeyi Segah», «Zil Segah», «Şikəsteyi-fars», «Mübərriqə», «Segaha ayaq».

2.3.3. Xaric segah

«Orta segah» mayəsindən bir kvarta aşağı olan «Xaric segah» kiçik oktavanın «si» mayəli tonallığında çalınıb-oxunur.

«Segah»ın nisbətən az ifa olunan növlərindən biri olan «Xaric Segah» dəstgahı «Zabul sagah»ın xaricində, yəni ondan bir kvarta aşağı və ya bir kvinta yuxarı «Yetim segah» pərdəsində ifa olunur.

«Xaric segah» instrumental versiyada belə ifa olunur: «Bərdaşt», «Mayeyi Segah», «Yədi-hasar», «Manəndi-müxalif», «Zil segah».

Vokal ifada «Xaric segah» aşağıdakı şöbələrdən ibarətdir: «Bərdaşt» («Zil Segah»), «Mayeyi Segah», «Şikəsteyi-fars», «Mübərriqə», «Manəndi-hasar», «Manəndi-müxalif», «Zil segah», «Zil Şikəsteyi-fars», «Mübərriqə», «Segaha ayaq».

«Xaric segah»ın «Bərdaşt»ı yəni iki-üç musiqi cümləsi ifa olunduqdan sonra muğamın melodiyası «Mayeyi-Segah» şöbəsinə enir. «Mayeyi-Segah» şöbəsi «Xaric segah» dəstgahının iri həcimli

şöbəsi olub, dinləyiciyə xoş ovqat bəxş edir. «Mayeyi-Segah» şöbə-sindən sonra ifa olunan «Şikəsteyi-fars» dinləyicidə müsbət emosi-yalar yaradaraq, «Mübərriqə»yə ayaq verilir.

«Manəndi-hasar» dan sonra (bu şöbəyə «Manəndi-hisar»da deyilir) «Xaric Segah»ın digər böyük şöbəsi olan «Mənəndi-müxa-lif» şöbəsi ifa olunur.

«Xaric segah»ın «Manəndi müxalif»i «Zabul sagah»ın «Ma-nəndi müxalif»inə bənzəməməlidir. «Xaric segah»da «Manəndi mü-xalif» ayrıdır, «Zabul segah»da ayrı və ayaqları da fərqlidir. «Zabul segah»da «Manəndi müxalif»in ayağı «Şüştər»ə gəlir. «Xaric se-gah»ın «Manəndi müxalif»i, «Mirzə Hüseyn segahı»nın «Manəndi müxalif»i kimi ifa olunmalıdır.

Sonra «Xaric Segah»ın bəmdə ifa olunan zil şöbələri ardıcılı-laşır ki, bunlara «Zil Segah», «Zil Şikəsteyi-fars», «Mübərriqə» aiddir.

«Xaric segah»ı bütün ifa olunan segahlardan və digər muğam dəstgahlarından fərqləndirən bir xüsusiyyətdə var ki, bu muğamda əksər şöbələr (bəmdə və zildə) qoşadır.

2.4. Çahargah

Yeddi əsas muğamlardan biri olan «Çahargah» fars sözü olub, mənası dörd mövqə, dörd məkan, dörd yer, dörd vəziyyət deməkdir.

«Çahargah muğamı Azərbaycan xalqının tarix boyu yadelli iş-ğalçılara qarşı sinə gərdiyi möhtəşəm mübarizə dastanıdır. Çahar-gahın hər bir şöbəsi, guşəsi ayrı-ayrılıqda bu mübarizə dastanının səhifələrini yaratmış, onu gözəl milli musiqi dili ilə xalqa nəql etmişdir. Çahargah muğamının bütün guşələrinin struktur quruluşunu və inkişaf xəttini, melodik mövzuların təzadlığını, həmçinin onların ümumi emosional təsirini araşdırarkən belə qənaətə gəlmək olar ki, burada mübarizə leytmotivi muğam dəstgahının əsas süjeti-dir... Çahargahın məhz daxili emosional təsir dairəsi bir daha sübut edir ki, o tarixi hadisələri musiqi dili ilə nəql edən mübariz bir dastandır. Əgər biz Azərbaycanda ifa olunan Çahargah muğamının

şöbə, guşələrini etimoloji cəhətdən təhlil etsək və muğamın ifa üsuluna, musiqi dilinə fikir yetirsək, doğrudan da əsl qəhrəmanlıq rəmzi ilə üzləşmiş olarıq» (10).

Ü.Hacıbəyov qeyd edir ki; «... musiqi boyaları ilə xalqın məzlum vəziyyətini, yaxud istismarçı siniflərin qəddarlığını ifadə etmək lazım olduqda mən «Çahargah» muğamını işlədirəm» (9).

V.S.Vinoqradov «İran musiqisinin klassik ənənələri» (21) adlı kitabında göstərir ki; «Çahargah-mənim ən sevimli dəstgahımdır. Onun musiqisi öz temperamentliyinə görə, bəzən isə dramatizminə görə məni cəlb edir».

Yaxın Şərqi xalqlarının şifahi-professional musiqisində «Çahargah» özünə geniş şöhrət qazanmış muğamlardan biridir.

Çahargah məqamının quruluşu $\frac{1}{2}$ -1 $\frac{1}{2}$ -1/2-ton formullu üç teaxordun qovuşuq və yanaşı üsullarla (I və II tetraordlar-qovuşuq, II və III tetraordlar yanaşı üsulla) birləşməsindən təşkil olunmuşdur. Səssırası 11 pillə olub, IV pillə mayə (tonika) pilləsidir.

Məqamın səssırasının II, IV, VI, VIII, IX (IX#), XI pillələri istinad-dayaq pilləsi kimi «Çahargah» muğamının şöbələrinin təməlini təşkil edir. Bu məqamda meydana gələn musiqi nümunələri həmin pillələrə əsaslanır. Çahargah məqamının səssırası «do»-dur.

«Mayə» pərdəsi birinci oktavanın «do» kökündən ibarət olan «Çahargah» dəstgahı xanəndələrimizin böyük şövq ilə oxuduğu muğamlardandır.

««Çahargah» məqamı göy gurultusu ilə əlaqədar yaradılmışdır»-sözlərini deyən M. M. Nəvvab öz «Vüzühül-ərqam» risaləsində «Çahargah» muğamını aşağıdakı şöbə və guşələrə bölmüşdür: «Çahargah», «Segah», «Zabul», «Yeddi hisar», «Müxalif», «Məğlub», «Mənsuriyyə», «Zəmin-xara», «Mavərənnəhr», «Hicazi», «Şəhnaz», «Azərbaycan», «Əşiran», «Zəngi-şotori», «Kərkuki».

M.M.Nəvvab burada «Çahargah» dəstgahının tərkibinə daxil olan «Sagah», «Şur», «Bayatı-Qacar» və digər başqa dəstgahlarında lad-məqam əsasına uyğun gələn şöbə və guşələrdən istifadə etmişdir. Lakin bu şöbə və guşələr «Çahargah»ın nə kökünə, nə də intonasiya xüsusiyyətlərinə uyğun gəlmir.

Mirzə Fərəc Rzayev muğam cədvəlindəki şöbə və guşələr «Çahargah» məqamına, onun intonasiya xüsusiyyətlərinə qohum olan 17 şöbə və guşələri özündə birləşdirir: «Çahargah», «Bəstə-Nigar», «Firaz», «Manəndi-müxalif», «Müalif», «Cövhəri», «Müxalif» («Kərim-abadı»), «Hasar», «Gülriz», «Zirkeş», «Rubənd», «Qürrə», «Müxalif», «Məğlub», «Mənsuriyyə», «Hüzzal», «Çahargah».

Məşədi Süleyman Mənsurov (1872-1955) Bakının musiqi məclisindəki «Çahargah» instrumenal muğam dəstgahının rədifini bu ardıcılıqla idi: «Çahargah», «Zabul», «Müxalif», «Məğlub», «Zabul-Ouc», «Mənsuri», «Bayatı-türk», «Bayatı-Qacar», «Sarənc», «Zəmin-xarə», «Zəng-bari», «Mavəra-ün-Nəhr», «Hicazi-Əcəm», «Ləhni-Ərəb», «Bəstə-Nigar», «Şüştəri-əsl», «Şüştəri-Sarənc», «Şüştəri», «Şüştəri-Bustan», «Bazəm Çahargah».

Bu şöbə və guşələrin hər birinin öz lad-intonasiya və lad-tonal dairəsi olmaqla yanaşı emosional təsir gücünə görə bunlar bir-birində kəskin fərqlənirlər.

Getdikcə «Çahargah»ın tərkibi dəyişilmiş və 1925-ci il də Türk musiqi texnikumu üçün tərtib edilən proqramda 11 şöbə və guşədən ibarət olmuşdur: «Maieyi-Çahargah», «Bali-Kəbutər», «Bəstə-Nigar», «Manəndi-müxalif», «Hasar», «Qürrə», «Müxalif», «Məğlub», «Mənsuriyyə», «Hüzzal», «Müxalif», «Çahargah».

1935-1937-ci illərdə Mirzə Mənsur Mənsurov tar üçün tərtib etdiyi tədris proqramda «Çahargah» instrumenal muğam dəstgahı səkkiz şöbə və guşədən ibarət idi: «Bərdaşt», «Mayə», «Bəstə-Nigar», «Manəndi-müxalif», «Hisar», «Müxalif», «Mənsuriyyə zərbi ilə», «Çahargaha ayaq».

Hal-hazırda «Çahargah» dəstgahı aşağıdakı şöbə və guşələrdən ibarətdir: «Bərdaşt», «Mayeyi-Çahargah», «Bəstə-Nigar», «Hasar», «Müalif», «Qürrə», «Müxalif», «Mənsuriyyə», «Hüzzal», («Zərb Mənsuriyyə») «Çahargaha ayaq».

«Bərdaşt»la başlanan «Çahargah» dəstgahı çağırış sədaları altında ifa olunur. Bu hissədə xalq səfərbərliyə çağırılır. «Bərdaşt» coşğun, cəld və geniş improvizəyə malikdir. «Çahargah» bəzi əsas muğamlar kimi («Rast», «Şur» və s.) zil registrdən başlayıb, tədricən

bəmə düşür və müvəqqəti olaraq «Mayə» də yekunlaşır. «Bərdaşt» dan sonra ifa olunan «Mayeyi-Çahargah» şöbəsi digər muğamlarda olduğu kimi dəstgahın təməli sayılır və musiqi baxımından inkişaf etməsinə şərait yaradır.

««Mayə» şöbəsində əsas tonka səsi «si» oxunur. Lakin, bu «si» səsinin hansı səs vasitəsilə və hansı ifa məziyyəti ilə oxunmasından çox şey asılıdır. Birinci halda «si» sol-səsinin vasitəsilə oxunub mətinlik, iradəlilik təsiri buraxırsa, ikinci dəfə İya diyez səsi vasitəsilə oxunduğu üçün bu həmin təsiri lirikləşdirir və mülayımlaşdırir. Burada sanki iki bir-birinə zidd əhval-ruhiyyə qarşı-qarşıya qoyulmuşdur. Bu da bütün dəstgahda hökm sürəcək xeyirlə-şərin mübarizəsini qabaqcadan əks etdirəcək intonasiya çeşidləridir...» (10).

«Mayeyi-Çahargah» şöbəsindən sonra «Cahargah» dəstgahının digər böyük və mərkəzi hissəsi olan «Bəstə-Nigar» şöbəsi gəlir ki, onunda daxilində «Cövhəri» adlı kiçik gəzişmə vardır. Musiqisi son dərəcə cazibəli və həzin olan «Bəstə-Nigar» surət, gözəllik və sevgi mənasında səslənir. Bu şöbəni dinləyən zaman insan xeyallara dalır, düşünür.

«Muğam ifaçılıq sənətində Bəstə-Nigar şöbəsinin adının haradan götürülməsi haqda əsaslı bir məlumat yoxdur. Bu şöbənin adını Nigarın oxuması, onun bəstələdiyi musiqi, yaxud Nigarın naləsi kimi izah etmək olar. Nigar obrazını, adını qayğıkeş anaların, qədərbilən bacıların, ər igidlərin silahdaşı olan gəlinlərin simvolu kimi götürsək, bu şöbənin insanlara aşıladığı emosional hissi, estetik təsiri aşağıdakı kimi izah etmək olar.

Bəstə-Nigar anaların, bacıların fəryadıdır. İgid ərnləri, oğulları, qardaşları itirən ana və bacıların, gəlinlərin ağısıdır. Mübarizə meydanlarında düşməyə sinə gərən mərdlərin xatirəsini şüurda hopdurən, xalq zəkasına həkk etdirən ana naləsidir.

... Çahargahın analitik təhlili göstərir ki, bütün muğam dəstgahı boyu iki mövzu bir-birinə qarşı qoyulur. Birinci mövzu mübarizə leytmotividir, ikincisi isə öz həyatını xalqın azadlığı yolunda vermiş igidlərin xatirəsini əbədi yaşadan ana naləsidir... «Bəstə-Nigar»

şöbəsində qəm nə qədər böyük olsa da şöbənin musiqi materialı kədər sədaları ilə bitmir» (10).

«Bəstə-Nigar»dan sonra «Hasar» (fars dilidə-«Hesar»-mühasirə, çəpər deməkdir) şöbəsi gəlir (buna «Hisar»da deyilir) ki, bu da hücumu xarakterizə edir. «Hasar» şöbəsindən sonra onun üstü «Müalif» və «Qərrə» (oktava mi) guşələri ardıcılılaşır (keçmişdə bu şöbəyə «Qürrə» də deyərtilər. «Qərrə» uca, «Qürrə» isə özünü öyən, məğrur və s. deməkdir). Coşğun temperamentli «Hasar» şöbəsi melodik çalarlarına görə «Mayeyi-Çahargah»a yaxındır. Yəni «Hasar» şöbəsi «Mayeyi-Çahargah»dan beş pillə yuxarıda (kvinta yuxarı) variantlı təkrarıdır.

Tarın şah pərdəsində ifa olunan «Hasar»ın melodiyası «Mayeyi-Çahargah»a uyğun olduğu üçün bəzi hallarda xüsusən vaxt baxımından «Hasar» şöbəsi ifa olunmursa bu zaman mexaniki olaraq «Müalif» və «Qərrə» guşələri də ixtisar olunur. Və «Bəstə-Nigar»dan sonra bir başa «Müxalf» şöbəsinə keçid alınır.

«Müalif» və «Qərrə» dəstgahda guşə funksiyasını yerinə yetirdikləri üçün həcimcə kiçik olub, «Hasar»ın sonunda ifa olunur. Coşğun temperamentli «Hasar» şöbəsindən fərqli olaraq «Müalif» və «Qərrə» guşələrinin melodiyası həzin və mülayimdir.

««Hisar» Çahargah muğam dəstgahının iri və funksional baxımından əhəmiyyətli şöbəsi olduğu üçün, o, lad-intonasiya xüsusiyyətlərinə görə iki Müalif və Qərrə guşələrini də özündə cəmləşdirir. Müalif guşəsi lad intonasiya xüsusiyyətlərinə görə Hisar şöbəsinə tabe olsa da melodiyanın arxitektonik quruluşuna, səslənmə çalarlığına görə Bəstə-Nigar şöbəsinin elementləri, ifa xüsusiyyətləri əsasında. Burada qəm, kədər dinamik səslənməyə görə bir qədər də təsirlidir. Çünki, «Müalif» «Bəstə-Nigar»ın kvinta intervalı münasibətində yüksək registrdə səslənir (Iya diyez). Lakin, bir cəhəti də qeyd edək ki, «Bəstə-Nigar»ın qəm dolu melodiyası bütövlükdə burada səslənmir, yəni onun kiçik bir elementi Müalifdə səsləndirilir və ayaq da Hisara verilir. Bu özü onu göstərir ki, döyüş səhnəsində itki çox azdır və mübarizə davam edir.

«Qərrə» guşəsi isə öz melodik quruluşuna, təsir gücünə görə «Hisar» şöbəsinin elementlərini özündə cəmləşdirir və o da bunu kvinta yuxarıda ikinci oktavanın «si» səsində səsləndirir. Gör-düyümüz kimi hər iki guşədə dinamik yüksəliş daha yüksək tonlarda səsləndirilir və ayaqlar da «Hisar» şöbəsinə verilir. Bu büsbütün mübarizənin, döyüşün əzmini, xalqın qırılmaz iradəsini təcəssüm etdirir. Nəhayət, ayaqdan sonra «Müxalif» şöbəsi ifa edilir» (10).

«Hasar» şöbəindən sonra «Müxalif» şöbəsinə keçirilir. «Çahargah» dəstgahının əsas şöbələrindən biri olan «Müxalif» zidd, uyğun olmayan mənasını bildirir. «Müxalif» şöbəsinin musiqi məzmunu «Çahargah» dəstgahında tutduğu mövqeyə çox yaxındır. «Hasar»dan və bəzi hallarda «Bəstə-Nigar»dan sonra «Müxalifə» keçmək dinləyicilərdə intonasiyada fərqlilik və kontrastlıq əmələ gətirir. Və bu «Müxalif»in ilk notlarında daha aydın hiss olunur. Ona görə də «Müxalif»in adının mənası buradan irəli gəlir. «Müxalif» ifa olunanda insanda həyacan və mübarizlik ruhu meydana gəlir.

««Müxalif»də bir növ iki bir-birinə zidd musiqi obrazları qarşı-qarşıya qoyulmuşdur. Biri xalqın mübarizəsini, digəri isə ana fəryadını, inilti, həzin xarakterli musiqi obrazını göstərir...

«Müxalif»in musiqi epizodunda ana naləsinin intonasiyaları eşidilsə də, bu artıq əvvəlki qəm, kədər deyil. Buradakı qəm qalibiyyətin yaxınlaşdığını hiss edən ananın ümidlə gözlədiyi qələbə anlarının sevinc qəmidir. Ananın ümidini yaşadan və buna xüsusi vüsət verən intonasiya çeşidləri epizodunun son sol diyez səsi ... ayaq funksiyalı musiqi obrazıdır.

«Müxalif» şöbəsinin sonunda musiqi epizodu səsləndirilir ki, bu da bir növ bağlayıcı rolunu oynayır. Bu ayaq (kodensiya) vasitəsilə istinad pərdəsi olan sol diyez səsi öz funksional əhəmiyyətini dəyişib «Si» istinad pərdəsinə, yəni «Mənsuriyyə»yə keçir» (10).

Zil registrdə ifa olundan «Müxalif»dən sonra ayaq edib, «Çahargah» mayəsinə düşüb, sonra «Mənsuriyyə»ə keçməlisən. Bəzi hallarda «Müxalif»dən sonra təsnif ifa olunur ki, onunda bir ucu gəlib düşür «Mənsuriyyə»ə. Əksər hallarda ifaçılar «Müxalif»

və «Mənsuriyyə» şöbələri arasında «Məğlub» guşəsində də istifadə edirlər. «Məğlub» guşəsi «Mənsuriyyə»ə keçmək üçün hazırlıqdır.

İki variantda ifa olunan «Mənsuriyyə»nin birincisi sərbəst ölçülü improvizə xüsusiyyətinə, digəri isə dəqiq ölçüyə malik olan zərb-muğamıdır. Bu iki variant «Çahargah» dəstgahının ifası zamanı ardıcillaşır.

«Ə.Bakıxanov «Çahargah»ın tərkibini göstərərəkən «Mənsuriyyə»ni hər iki variantda verir. O, «Mənsuriyyə»ni əgər «Müxalif»lə birləşdirirsə «Müxalif-Mənsuriyyə», «Mənsuriyyə» zərb-muğamını isə ayrıca «Mənsuriyyənin zərbi» şöbəsi kimi adlandırır.

Qeyd edək ki, «Mənsuriyyə» zərb-muğamının əsas xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, sərbəst ölçülü vokal partiya burada instrumental müşüyyətin ciddi metrik fonuna əsaslanır.

Zərb-muğam boyu isə vokal-instrumental epizodlar instrumental epizodlarla (rənglərlə) ardışillaşır.

Bizə «Mənsur» sözünün qələbə çalmış, üstün gəlmiş Mənsur cəngavərin adı ilə adlanması məlumdur. Məhz bu mənə «Mənsuriyyə»nin musiqi məzmununun əsasını təşkil edir. Onun musiqisi mərd, qəhrəman, çağırış havasına bənzəyir» (19)

««Mənsuriyyə» zərbi-muğamın musiqi materialının bütün gedişlərində bir an da olsa təntənə öz xarakterik xüsusiyyətlərini əldən vermir və bayram əhval-ruhiyyəsi sönmür. Bu da qələbənin hədsiz sevinc hissilə gözləyən xalqın şənlik mərasimini xatırladır.

«Çahargah» muğam dəstgahının dinamik kulminasiyasını məhz «Mənsuriyyə» təmsil edir. Dinləyici, ifaçı ilə bir yerdə daima tədricən pillə-pillə yeksələn dinamik və emosional gərginlik keçirir. «Mənsuriyyə»də bu şənlik əhval-ruhiyyəsi ilə əvəz olunsa da, dinamik, psixo-emosional gərginlik keçmir. Nəhayət, «Mənsuriyyə»dən sonra «Məğlub» şöbəsi ifa edilir ki, bu da Çahargah muğam dəstgahı üçün ayaq funksiyası rolunu oynayır» (10).

«Mənsuriyyə»dən sonra «Hüzzal» şöbəsi («Zərb Mənsuriyyə» mi pərdəsi) ifa olunur ki, buradakı saqraq zəngülələri ifa etmək üçün xanəndədən yüksək texnika və ustalıq tələb olunur. Sonra

«Məğlub ayağı» vasitəsilə «Mayeyi-Çahargaha» keçirilir və dəstgah əvvəlki səslənmə xüsusiyyətinə qayıdır.

««Məğlub» şöbəsinin mənasından məlum olur ki, artıq düşmən basılmış qələbə xalqındır və bütün xalq kütləsi böyük şənlikdən sonra hərə öz evinə qayıdır. Məğlub şöbəsinin pillə-pillə aşağı «Mayə» şöbəsinə düşən melodik gedişində intonasiya çeşidləri öz - dinamikliyini tədricən itirir və ruhi gərginlik əvvəlki vəziyyətə, yəni sakit yaşayış həyatına qayıdır» (10).

«K.Əhmədov Seyid Şuşinskinin «Çahargah»a verdiyi xarakteristikasını belə söyləyir: -S. Şuşinski «Mayeyi-Çahargah»da «Zəngi-şötər» və «Bali-kəbutər» guşələrini də oxuyardı. «Zəngi-şötər» dəvə zənguləridir. Mühəribəyə ləvazimat daşıyan yüklü dəvələri, «Bali-kəbutər» (göyərçin qanadı), əfsanəvi quşqanadlı atları, «Bəstə-Nigar» (surət, şəkil, gözəl) gözəl qız və gəlinlərin öz ərlərini, qardaşlarını mühəribəyə yola salması zamanı ürək kövrəkliyini, «Hasar» ordunun qabağına çəkilən hasarları, qalaları, «Müxalif» zidd, əks-hüçumu, məqsəduyğun olmayan, «Məğlub» kökündən qoparılmış, məğlub edilmiş, alt-üst edilmiş ordunu, «Mənsuriyyə» qələbə çalmış cəngavər Mənsuru təsvir edir. «Çahargah» məhz «Firuz» guşəsi ilə bitir, yəni bu məfhum qələbə çalmış ordunu, müzəffər qələbəni təsdiqləyir» (19).

Azərbaycanda «Çahargah» muğamının böyük ifaçıları olmuşdur ki, bunlardan Sətarı, Bülbülcanı, Cabbar Qaryağdı oğlunu, Mirzə Məhəmməhəsəni, Məşədi Məmməd Fərzəliyevi, Məcid Behbudovu, Seyid Şuşinskini (onun ifa etdiyi «Çahargah» dəstgahı bu gün də ifa edilən Çahargahların ən mükəmməlidir), Xan Şuşinskinin, İldırım Həsənovu (1920-1977), Bayram Məmmədov, Yaqub Məmmədov, Nəriman Əliyevi, Ağababa Novruzovu, Vəli Məmmədov, İslam Rzayevi, Eynulla Cəbrayılovu, Qədir Rüstəmovu, Ramiz Hacıyevi, Arif Babayevi, Süleyman Abdullayevi, Cənəli Əkbərovu, Sabir Mirzəyevi, Sabir Novruzovu, Səfa Qəhrəmanovu, Ağaxan Abdullayevi, Razi Şükürovu, Səxavət Məmmədov, Sahibə Əhmədovanı (Abbassova – 1956), Alim Qasımovu, Zahid Quliyevi, Ruzə İbişovanı, Gülüstən Əliyevanı (1967), Nuriyyə Hüseynovanı (1969), Nəzakət Teymu-

rovanı, Simarə İmanovanı, Təyyar Bayramovu göstərmək olar. Qadın xanəndələri içərisində SSRİ xalq artisti Zeynəb Xanlarova (1936) «Çahargah» dəstgahının ilk ifaçısıdır (1960).

2.5. Şüştər

Azərbaycan professional musiqisində yeddi əsas muğamlardan beşincisi sayılan «Şüştər» məqamının quruluşu $\frac{1}{2}$ -1- $\frac{1}{2}$ ton formullu iki tetraxordun yanaşı üsulla (art. 2-intervalı məsafəsində) birləşməsində ibarət olub, səssırası səkkiz pillədir. VI pillə mayə yəni tonika pilləsi olub, bu məqamda III pillə də mayə ilə yanaşı tamamlayıcı ton əhəmiyyətini daşıyır.

Məqamın səssırasının III, VI, VII pillələri istinad-dayaq pilləsi olub «Şüştər» muğamının şöbələrinin əsasını təşkil edir. Bu məqamda qurulan musiqi nümunələri həmin pillələrə əsaslanır. «Şüştər» məqamının səssırası «Iya»-dır.

Ü.Hacıbəyov qeyd edir ki, «Şüştər» dinləyicidə dərin kədər hissi oyadır. «Doğrudan da, «Şüştər» muğam dəstgahını dinlədikdə biz böyük bəstəkarın dediklərinin şahidi oluruq. Bu muğamda atababalarımızın ağır, əzablı günləri sanki bir anlığa göz önünə gəlir.

Biz onu da əlavə edək ki, bu muğamı dinlədikdə insan xəyala dalır, düşünür, ehtiras hissələri də keçirir. «Şüştər»in musiqi axınına eyni zamanda drammatizm də xasdır. Məhz səmimi lirikanın qəmli hissələrlə çulğalaşmış epizodlarda drammatizmin daha çox şahidi oluruq. Bu muğamın bəzi bölmələri insanda ruh yüksəkliyi yaradır» (19).

«Şüştər» ladına xeyli miqdarda təsnif və rənglərlə yanaşı «Ovşarı» və «Heydəri» kimi zərb-muğamları əsaslanır.

Mirzə Fərəc Rzayevin muğam cədvəlində «Şüştər» muğam dəstgahı on üç şöbə və guşədən ibarət olmuşdur: «Əmiri», «Şüştər», «Şüştərək», «Şüştər», «Sarənc», «Məsnəvi», «Mənəvi», «Əfşarı», «Heydəri», «Osman-Gərayı», «Qara kürd», «Mani», «Keşişoğlu».

«Şüştər» muğamına daxil olan «Ovşarı», «Heydəri», «Mani» kimi hissələr hazırda müstəqil vokal-instrumental zərb-muğamı kimi ifa olunur.

Bizim fikrimizcə «Şüştər» dəstgahına daxil olan «Osman Gərayi», «Qara kürd» və «Keşişoğlu» kimi hissələr aşiq musiqi yaradıcılığından götürülmüşdür. Hal-hazırda bu hissələr aşiq yaradıcılığında geniş istifadə olunur.

Ü.Hacıbəyovun 1925-ci ildə tərtib etdiyi proqramda «Şüştər» dəstgahı səkkiz şöbə və guşədən ibarət olmuşdur: «Əmiri», «Şüştər», «Şüştərək», «Tərkib», «Şüştər», «Sarənc», «Məsnəvi», «Şüştər».

XIX əsrdə tərtib olunmuş cədvəllə 1925-ci ildə ki, proqramı müqayisə etdikdə oradakı eyniliyin şahidi oluruq. Lakin fərq ondadır ki, 1925-ci ilin proqramında «Şüştərək» ilə «Şüştər» şöbələri arasına «Tərkib» şöbəsi daxil olmuş, zərb-muğamlarına («Ovşarı», «Heydəri», «Mani») və aşiq yaradıcılığına daxil olmuş (Osman-Gərayi), «Qara kürd», «Keşişoğlu») hissələr daxil edilməmişdir.

XX əsrin əvvəllərində «Hümayun» dəstgahındakı «Tərkib» şöbəsi «Şüştər»ə daxil olmuşdur və nəticədə «Şüştər» dəstgahının diapazonu zil registr hesabına genişlənərək dəstgaha dolğunluq gətirmişdir.

Digər muğam dəstgahlarında fərqli olaraq «Şüştər» dəstgahında bəm registr yoxdur. Onun ifası səsin orta diapazonundan başlayır və zilə keçir. «Şüştər» orta və zil tessituralı şöbə və guşələri özündə birləşdirir.

«Şüştər» dəstgahına beş şöbə və guşə daxildir ki, bunlara da «Bərdaşt» («Əmiri»), «Şüştər», «Feli», «Tərkib», «Şüştərə ayaq» aiddir.

Bildiyimiz kimi bütün muğam dəstgahları «Bərdaşt» la başlanır. «Şüştər»in də «Bərdaşt»ının adı «Əmiri»dir («Rast» dəstgahının «Bərdaşt»ının adı «Novruz-rəvəndə» olduğu kimi). «Şüştər» hər zaman «Əmiri» ilə başlanır və mənasıda əmir, hökm deməkdir.

Qısa şöbə olan «Əmiri»nin «Nəva»da və «Rəhab»da istinad pərdəsi «mi»-dir.

««Əmiri»nin musiqisi də çox təmtaraqlı, cazibədar, mərdlik əhval-ruhiyyəsi kəsb edir. K. Əhmədov «Əmiri»ni tarda və ya kamançada olduğca parlaq vurğulu, güclü mizrablarla çalmağı, dalğalı səslənməyə fikir verməyi məsləhət görür» (19).

«Bərdaşt» dan («Əmiri») sonra «Mayeyi-Şüştər» şöbəsi gəlir ki, bu şöbədə digər muğam şöbələrində olduğu kimi dəstgahın təməlini təşkil edir. «Əmiri»dən fərqli olaraq «Mayeyi-Şüştər» şöbəsinin melodiyası həzindir, kövrəkdir.

Ondan sonra gələn «Feli» (mənası açıq, boz rəng deməkdir) şöbəsidir ki, onun da musiqisi cazibəlidir. Sonra gələn «Tərkib» şöbəsinə dərin lirizm və ehtiraslı hisslər özünü biruzə verir.

«Şüştər» dəstgahının sonu «Mayə»yə qayıtması klassik metoda əsaslanaraq zildən orta registrə qədər gəlib çatır və musiqinin tərəneləri «Mayə» pərdəsinə qədər gəzişərək «Şüştərə ayaq» ilə sakit formada tamamlanır.

«Başqa muğam dəstgahlarına nisbətən «Şüştər» dəstgahında və onun şöbələrində təsnif və rəng cüzidir. «Şüştər» dəstgahının kiçik həcmli olması, onun az oxunub-çalınması bu dəstgaha təsnif və rənglərin də az miqdarda olmasına gətirib çıxarmışdır» (19).

«Şüştər»də gəzişmək çətindir. XIX əsr xanəndələrindən «Şüştər»i Şəkili Ələsgər iki dəfə ifa edib. Birini «Əmiri» ilə oxuyub, digərini isə «Mövləvi» («Mövləvi») ilə ifa edib. «Mövləvi» ilə başlamaq daha məqsədəuyğundur, nəinki «Əmiri» ilə. «Əmiri» – «Şur» sonra «Şüştər», «Mövləvi» isə «Şüştər»in özüdür.

Məşhur tarzən Ə. Bakıxanov «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzetində (31.03.1973) verdiyi müsahibəsində qeyd edir ki; «... «Şüştər» çox çətin muğamdır. Bu muğamın ifası xanəndədən böyük sənətkarlıq tələb edir. Əgər bunu bir az da xırdalasaq, deməliyə ki, «Şüştər» oxumaq istəyənin gərək «üzüyola səsi» və yaxşı ürəyi olsun. Hacıbaba Hüseynov «Şüştər» oxuyur. Yeri gəlmişkən deyək ki, o, ümumiyyətlə savadlı və zövqlü müğənnidir. Amma bunu gərək Yaqub Məmmədov oxuyardı...

«Şüştər»i Seyid Şuşinski çox gözəl yaradıb. Sanki təbiət xanəndəyə lazım olan bütün ifaçılıq keyfiyyətlərini əsirgəməmişdir».

«Şüştər» muğamının Səttar, Hacı Hüsü, Mirzə Məhəmməd-həsən, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Şəkili Ələsgər, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Xanlıq Şükür, Məcid Behbudov, Əkbər Xamuş oğlu, İslam Abdullayev, Musa Şuşinski, Seyid Şuşinski, Cənəli Əkbərov, Alim Qasimov, Zülfüyyə Məmmədova, Nuriyyə Hüseynova, Nəzakət Teymurova kimi ifaçıları vardı

2.6. Bayatı-Şiraz

Azərbaycan musiqisində yeddi əsas məqamlardan biri olan «Bayatı-Şiraz» məqamının quruluşu 1-1-1/2 ton formullu iki tetra-xordun k.3 intervalı məsafəsində birləşməsindən ibarət olub, səssıras 9 pillədir. IV pillə mayə yəni tonika pilləsidir.

Məqamın səssırasına II, IV, VI, VIII pillələri istinad dayaq pilləsi olaraq Bayatı-Şiraz məqamının şöbələrinin əsasını təşkil edir ki, bu məqamda qurulan musiqi nümunələri həmin pillələrə əsaslanılır. «Bayatı-Şiraz» məqamının səssırası-«do»-dur.

Öz axıcı və dərin təsir gücünə görə «Bayatı-Şiraz»a «musiqinin gəlini» (yəni «ərusi-musiqi») deyirlər. Və bu dəstgah «sol» bayatı-şiraz məqan kökündə (tonallığında) ifa olunur.

Görkəmli tarzən B. Mənsurov qeyd edir ki, əvvəllər «Bayatı-İsfahan» dəstgahı kimi tanınmış «Bayatı-Şiraz» müstəqil dəstgah kimi yalnız XIX əsrin axırlarında mövcud olmuşdur.

M.M.Nəvab «Vüzühül-ərqam» risaləsində «Bayatı-Şiraz» muğamını şöbə kimi göstərmiş, 12 muğamdan beşincisini «İsfahan» adlandırmışdır.

A.Əliverdibəyov «İsfahan» haqqında yazır ki; «Əvvəla, hicaz, nəva, hüseyni, əcəm, gərdaniyyə ilə müxəyyərə qədər çıxıb, bəd bu üslub üzrə yenə nəvaya qədər enib, hicaz, segah ilə düğah pərdəsində qərar edər. Məbhüs məqam hər nə qədər lya qalır isə də, ala frangada re tonu təbir edilir» (7).

Şifahi-profesional musiqimizin yeddi əsas muğamlarından biri olan «Bayatı-Şiraz»ın eyni adda məqam-ladı da mövcuddur. «Ba-

yatı-Şiraz» muğamı və onun təsnifləri, rəngləri və bir çox xalq mahnı və rəqsləri «Bayatı-Şiraz» məqam-ladına əsaslanmışdır.

Dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyov «Bayatı-Şiraz»ı dinləyicidə qəmginlik hissi oyadan muğam adlandırmışdır.(8)

Ə.Bakıxanov isə «Bayatı-Şirazı» həzin bir melodiya malik muğam olduğunu qeyd etmişdir. (2).

V.Xəlilovun tərtib etdiyi «Muğamların tədrisinə aid metodik tövsiyələr» kitabında tarzən K.Əhmədovun fikirləri diqqəti cəlb edir: «... görkəmli musiqiçilərimiz və tarzənlərimiz indi «Bayatı-Şiraz» muğamına tam qəmginlik gətirən muğam kimi baxmırlar. Bu muğamın indiki ifa səviyyəsi, əlvan melodik quruluşu, xüsuslə «Bərdəşt» və «Mayeyi-Bayatı-Şiraz»ın əlvan çalarlarla, təntənəli çalınması onu qəmginlikdən, qüssədən uzaq olduğunu göstərir.

... Çox güman ki, «Bayatı-Şiraz» muğamının bundan çox-çox əvvəlki fa variantları dinləyicidə daha artıq qəm-qüssə oyadıb... İndi tam başqa cürdür. Səpkilər, nəfəslər, texniki ştrixlər dəyişmiş, xeyli inkişaf etmişdir» (1982).

Lirik məzmunu malik olan «Bayatı-Şiraz» dəstgahında qəmginlik hissini artırması ilə yanaşı, dinləyici düşünür, xəyalara dalır. Muğamın zil şöbələrində insanda həyacanla bərabər ehtiras hissləri meydana gəlir ki, bunun da yaranmasına səbəb «Bayatı-Şiraz» dəstgahının təkmilləşməsidir.

Mirzə Fərəc Rzayevin tərtib etdiyi cədvəldə «Bayatı-Şiraz» 17 şöbə və guşədən ibarət olmuşdur: «Dərəməd», «Bayatı-İsfahan», «Bayatı-Şiraz», «Əbül-çəp», «Cəfəriyyə», «Budəşti», «Azərbaycan», «Bayatı-kürd», «Hacı Yuni», «Giləyi», «Dəşti», «Məhdi-Zər-rabi», «Qatar», «Bayatı», «Aşiqi-Guş», «Niiriz-Davudi», «Üzzal».

Burada göründüyü kimi «Bayatı-Şiraza ayaq» yoxdur, Dəstgah «Üzzal» ilə sona çatır. Bu düz deyil. İfa olunan hər hansı dəstgah kulminasiyadan sonra mütləq «Mayə» şöbəsinə qayıtmalı və tamamlanmalıdır.

1925-ci ildə Ü. Hacıbəyovun tərtib etdiyi proqramda «Bayatı-Şiraz» dəstgahı «Bayatı-İsfahan kimi göstərilmiş və on şöbə və guşədən ibarət olmuşdur: «Mayeyi-Bayatı-Şiraz», «Bayatı-İsfahan»,

«Əbül-çəp», «Azərbaycan», «Bayatı-kürd», «Hacı Yuni», «Dəşti», «Qatar», «Üzzal», «Bayatı-Şiraz».

M.F.Rzayevin muğam cədvəlində və Ü.Hacıbəyovun proqramında göstərilmiş «Bayatı-Şiraz» dəstgahlarını müqayisə edəndə bunların arasında bəzi şöbə və guşələr eynidir.

«Sonralar «Bayatı-Şiraz»ın ifa cəhətdən inkişafı nəticəsində həmin dəstgah bəzi şöbə və guşələrdən azad olmuşdur. Belə ki, bəzi şöbə və guşələr bayatı-şiraz məqamına uyğun gəlmədiyi üçün dəstgahın tərkib hissəsindən ixtisar edilmişdir. Məsələn, «Azərbaycan» guşəsi «Şahnaz»ın «ayaq»-larında (kadensiyalarda) işlənməyə başlamış, «Bayatı-kürd» «Nəva» dəstgahına, həmçinin kiçik formalı müstəqil «Bayatı-kürd» muğamına, «Hacı Yuni»,-«Şur»a, «Qatar»-«Mahur-hindi»yə (sonradan ondan ayrılaraq kiçik həcmli müstəqil «Qatar» muğamına) keçmiş, «Dəşti» isə əvvəl «Nəva»da şöbə kimi mövcud olmuş, sonra «Dəşti» adı ilə kiçik formalı müstəqil muğam kimi işlənməyə başlanmışdır» (19).

Hal-hazırda ifa olunan «Bayatı-Şiraz» dəstgahı səkkiz şöbə və guşədən ibarətdir: «Bərdaşt», «Mayeyi-Bayatı-Şiraz», «Nişibi-fəraz», «Bayatı-İsfahan», «Zil Bayatı-Şiraz», «Xavəran», «Üzzal», «Dülrüba» və «Bayatı-Şiraza ayaq» (kadensiya).

Digər muğamlarda olduğu kimi «Bayatı-Şiraz» dəstgahı da «Bərdaşt»la başlanır. Əslinə qalanda «Bayatı-Şiraz»da «Bərdaşt» yoxdur. Xanəndə «Bərdaşt» yerinə cəld templi «Nişibi-fəraz» ifa edir. Bəzi xanəndələr «Bayatı-Şiraz» dəstgahını «Mayeyi-Bayatı-Şiraz»la başlayır. Bəziləri ilə «Bayatı-Şiraz»ın «Bərdaşt»ını «Möləvi» guşəsi ilə başlayırlar.

Sonra «Bayatı-Şiraz» dəstgahının əsas şöbələrindən olan «Mayeyi-Bayatı-Şiraz» şöbəsi gəlir ki, bu da dəstgahın özülünü təşkil edir. Özünəməxsus ölçüyə malik olan «Mayeyi-Bayatı-Şiraz» yumşaq xarakterə malikdir. Ondan sonra həzin və mülayim «Nişibi-fəraz» şöbəsi ifa olunur ki, onunda mənası eniş-yoxuş deməkdir. «Nişibi-fəraz» həm də dəstgah da bağlayıcı rolunu oynayır ki, onun vasitəsilə «Mayeyi-Bayatı-Şiraz» ilə «Bayatı-İsfahan» şöbələri bir-birilə üzvi surətdə birləşir.

«Bayatı-Şiraz» dəstgahını ifa edən xanəndələr «Bərdaşt» («Nişibi-fəraz») və «Mayeyi-Bayatı-Şiraz»dan sonra «Bayatı-İsfahan» ifa edirlər. Mənim fikrimcə «Bayatı-Şiraz» dəstgahını «Mayə» ilə başlasalar daha yaxşı olar. Ona görə ki, bayaq qeyd etdiyim kimi «Bayatı-Şiraz»da «Bərdaşt» yoxdur. «Mayeyi-Bayatı-Şiraz»dan sonra «Nişibi-fəraz» mütləq ifa olunmalıdır. Çünki, «Mayeyi-Bayatı-Şiraz»la «Bayatı-İsfahan» şöbələri «Nişibi-fəraz» vasitəsilə bir-birilə əlaqələndirilir.

«Nişibi-fəraz» «Şur» dəstgahında da «Sarənc»dən «Mayeyi-Şur»a qayıtmaq üçün keçid rolunu oynayır. «Şur» və «Bayatı-Şiraz» dəstgahlarının «Nişibi-fəraz» şöbələri melodik baxımdan birbirlərindən fərqlənirlər. «Şur»dakı «Nişibi-fəraz» «şur» lad-məqamına, «Bayatı-Şiraz»da isə «bayatı-şiraz» məqamına uyğunlaşdırılmışdır. Beləliklə, hər iki dəstgahdakı «Nişibi-fəraz» şöbələri ayrı-ayrı xarakterə və çalarlara malikdir.

«Bayatı-Şiraz» dəstgahında mərkəzi şöbə sayılan «Bayatı-İsfahan» tessitura baxımında dəstgahın orta diapazonunu əhatə edir. «Bayatı-İsfahan»ın həm vokal, həm də instrumental ifası üçün yuxarı-aşağı gəzişmələr və güclü səslənmə əsas şərtidir.

«Bayatı-İsfahan»dan sonra zil şöbələr ardıcılılaşır ki, bunlara da «Zil Bayatı-Şiraz», «Xavəran», «Üzzal» və «Dülrüba» şöbələri aiddir.

«Zil Bayatı-Şiraz» şöbəsi «Mayeyi-Bayatı-Şiraz»ın zildə təkrarır. Lakin burada da fərq vardır, bu da melodiyaaların çalarlarının dəyişməsi və başqa xarakter alması ilə bağlıdır. «Mayeyi-Bayatı-Şiraz»da tənkinlik və qən-qüssə əsadsırsa, «Zil Bayatı-Şiraz»a coşğunluq hakimdir.

«Zil Bayatı-Şiraz»dan sonra ifa olunan «Xavəran» şöbəsi əvvəllər «Rast» dəstgahında «Şikəsteyi-fars»la «Əraq» şöbələri arasında ifa olunardı. Sonra «Xavəran» şöbəsi «Rast» dəstgahından çıxarılmış və ancaq «Bayatı-Şiraz» dəstgahında «Bayatı-İsfahan»la «Üzzal» arasında özünə mövqe tutmuşdur.

Bundan başqa «Bayatı-Şiraz»dan «Segah»a keçmək üçün «Xavəran» şöbəsi körpü rolunu oynayır. Bu da ondan ibarətdir ki,

xanəndə «Xavəran» vasitəsilə «Qatar» muğamına keçir və «Zil Qatar» «si» kökündə ifa olunduğu üçün oradan «Xaric segah»a keçmək olur.

«Xavəran»dan sonra daha da zil tessituralı «Üzzal» şöbəsi gəlir ki, bu da xanəndədən gur və məlahətli səslə yanaşı şaqraq zəngülə tələb edir. Bəzi xanəndələr musiqi dili ilə desək bir ağız «Üzzal» oxuduqdan sonra keçirlər «Şikəsteyi-fars» şöbəsinə mənim fikrimcə bu düzgün deyil. Belə olduqda «Bayatı-Şiraz» dəstgahının xronologiyası pozulur.

«Üzzal» şöbəsiindən sonra sabit ölçülü, həzin bir tərzdə «Dülruba» (fars sözü olub, gözəl, sevimli mənasında işlədilir) gəlir ki, bu da əvvəllər «Bayatı-Şiraz» dəstgahında olmayıb. Guşə əhəmiyyətinə malik olan «Dülruba» «Bayatı-Şiraz»a ayaq üçün hazırlıq əhəmiyyətinə malikdir və dəstgah təmkinli, sakit halda tamamlanır.

Azərbaycanda «Bayatı-Şiraz» dəstgahının ifaçılarından Səttarı, Ağabala Ağa Səid oğlunu, Cabbar Qaryağdı oğlunu, Dadaş Muradxanovu (1858-1930), Əbülhəsən xan Azər İqbal-Soltanı, Qasım Abdullayevi (Zabul Qasım), Mirzə Gülləri, İslam Abdullayevi, Seyid Şuşinski, Musa Şuşinski, Zülfü Adıgözəlovu, Hüseynağa Hacıbababəyovu, Xan Şuşinski, Yavər Kələntərini, Əliövsət Sadıqovu (1906-1971), Mütəllim Mütəllimovu, Sara Qədimovanı, Yaqub Məmmədovu, Əlibaba Məmmədovu, Nəriman Əliyevi, Eynulla Əsədovu, Mürşüd Məmmədovu, Ağababa Novruzovu, Qaraxan Behbudov, Ramiz Hacıyevi, Arif Babayevi, Rəsmiyyə Sadıqovanı (1939), Cənəli Əkbərovu, Vahid Abdullayevi, Ağaxan Abdullayevi, Nisə Qasimovanı (1954), Sahibə Əhmədovanı (Abbasova), Alim Qasimovu, Mənsüm İbrahimovu, Zahid Quliyevi, Mələkxanım Əyyubovanı (1962), Zabit Nəbizadəni, Məhərrəm Həsənovu, Almaz Orucova, Gülistan Əliyevanı, Nuriyyə Hüseynovanı, Gülyaz Məmmədovanı, Nəzakət Teymurovanı, Səbuhi İbayevi və b. göstərmək olar.

2.7. Hüməyün

Yeddi əsas muğamlardan sonuncusu olan «Hüməyün»un (farsca mənası «cənnət quşu», «sədaqətli» deməkdir) M.M.Nəvvabın «Vüzühül-ərqam» risaləsində 24 şöbədən iyirminci şöbə kimi adı çəkilir.

Ü. Hacıbəyov «Hüməyün»la «Şüştər»i müqayisə edərək qeyd edir ki, «Hüməyün» dinləyicilərdə «Şüştər»ə nisbətən daha dərin kədər hissi oyadır (8).

Lirik-dramatik xarakterə malik olan «Hüməyün» dəstgahını dinlədikdə insanda qəm-qüسسə və kədər yaranır ki, buna da səbəb iki gəncin (qız və oğlanın) ülvi məhəbbəti və iztirabla bol olan günləri və xoşbəxt olmaq arzuları təsvir olunur.

A. Əliverdibəyov qeyd edir ki; «Əvvəla, isfahan məqamı kimi hicaz ilə nəvadan ağaz edərək nəvaya qədər enib, bəd nəvadan hicaz, kürdi, rast açaraq yenə dügaha qərar edər. Məzkur məqam alafrangada re tonu namıla yad olunmaqdadır» (7).

«Hüməyün» məqamının səssirasının iki növü vardır ki, bunlardan I növünün səssirası $\frac{1}{2}$ -1 $\frac{1}{2}$ -1/2 ton formullu iki tetraxordun böyük tersiya (orta ton vasitəsilə) birləşməsindən ibarət olub, səssirası doqquz pillədir; IV və VII pillələr məqamın mayəsidir.

«Hüməyün» məqamının II növünün quruluşu $\frac{1}{2}$ -1-1/2 ton formullu iki tetraxordun yanaşı üsulla (artırılmış sekunda vasitəsilə) birləşməsindən ibarətdir. Səssirası 8 pillə olub, II pillə məqamın mayəsini, IV pillə kodensiya üçün səciyyəvi tondur. Məqamın I növünün səssirası do mayəli hüməyündür.

M.F.Rzayevin cədvəlində «Hüməyün» dəstgahı 17 şöbə və guşədən ibarətdir: «Nəva-Nişapur», «Hüməyün», «Bayatı-feli», «Suzi-güdaz», «Tərkib», «Bidad», «Bəxtiyari», «Üzzal», «Novruzı», «Günəş», «Rəvəndi», «Məsnəvi», «Pəhləvi», «Möhləvi». «Müəlif», «Üzzal», «Hüməyün».

«Hüməyün» dəstgahıda başqa dəstgahlar kimi təkmilləşmiş, bəzi şöbə və guşələrdən azad olunmuşdur.

Xanəndə Əlizöhab «Hümayun»unun ifası üçün aşağıdakı şöbə və guşələrdən istifadə edərdi: «Hümayun», «Feli», «Tərkib», «Bəxtiyari», «Bidad», «Məsnəvi», «Mövləvi», «Pəhləvi», «Baba-Tahir», «Cədaini», «Şüştər».

Məşhur xanəndə Mirzə Məhəmmədhəsən isə «Hümayun»u 17 şöbə və guşədən ibarət dəstgah kimi ifa edərdi: «Nəva», «Mayeyi-Hümayun», «Pəhləvi», «Şah Xətai», «Bayatı-Əcəm», «Zəmin-xarə», «Zəngi-şötör», «Mani», «Mənəvi», «Məsnəvi», «Hacı Yuni», «Hicaz», «Gilei». «Dəşti», «Bayatı-türk», «Çövhəri», «Mayeyi-Hümayun».

1925-ci ildə Ü.Hacıbəyovun tərtib etdiyi proqramda «Hümayun» yeddi şöbə və guşədən ibarət idi: «Hümayun», «Feli», «Tərkib», «Novruz-Rəvəndə», «Məsnəvi», «Üzzal», «Hümayun».

Hal-hazırda ifa olunan «Hümayun» dəstgahı 1925-ci ildə tərtib olunan proqramla demək olar ki, eynidir. Lakin cüzi dəyişikliklər və əlavələr olunmuşdur. İndi ki, proqramda «Hümayun» bu şöbə və guşələrlə ifa olunur: «Mayeyi-Hümayun», «Feli», «Şüştər», «Tərkib», «Bidad» («Üzzal»), «Kiçik Məsnəvi», «Hümayuna ayaq».

«Hümayun» dəstgahının «Feli», «Şüştər», «Tərkib» şöbələri «Bayatı-Şiraz» pərdəsinə düşürsə buna «Qafqaz Hümayunu» deyilir.

Keçən əsrin otuzuncu illərində Ə. Bakıxanov Üzeyir bəyin rəhbərlik etdiyi texnikumda çalışmağa başlayır və o, «Hümayun» dəstgahının kök sim qrupu «re-bemol», «si-bemol», «fa» pərdələri ilə ifa edirdi. Çünki, «Hümayun» «si-bemol» mayəsilə daha dolğun səslənirdi.

Əksər muğamlarda olduğu kimi «Hümayun»da da «Bərdaşt» yoxdur. «Hümayun» dəstgahı «Mayeyi-Hümayun» şöbəsilə başlanır. Lakin «Hümayun»u muğamların baş tacı adlandırılan pedaqoq-tarzən Kamil Əhmədov təxminən keçən əsrin ortalarında «Mayeyi-Hümayun»u təkrar etməmək şərti ilə «Bərdaşt» düzəltdi və çalışdığı A.Zeynallı adına Bakı Orta ixtisas musiqi məktəbində tədris olunmuşdur.

Həzrin, mülayim və insanda qəmgin hisslər yaradan «Mayeyi-Hümayun» şöbəsi «Hümayun» dəstgahının ən böyük, mükəmməl

şöbəsidir («Hümayun» dəstgahı «Mölävi» ilə də başlaya bilər. Belə olduqda «Mölävi»dən «Mayeyi-Hümayun»a rahat keçmək olur).

«Mayeyi-Hümayun»dakı əhvali-ruhiyyə ondan sonra gələn «Feli» guşəsində də davam edir (Əgər «Feli» oxunursa «Mölävi» oxunmamalıdır. «Mölävi» «Hümayun»da yoxdur, «Şüştər»də var. «Feli» Şüştərə çox oxşayır, ayaqları fərqlidir. Seyid Şuşinski «Hümayun»u lentə yazdıranda «Mölävi» oxumayıb. «Mayeyi Hümayun», «Feli», «Tərkib» və «Üzzal» ifa edib).

«Feli» guşəsindən sonra gələn «Şüştər» şöbəsi əvvəllər «Hümayun» dəstgahında olmayıb, bu şöbə «Hümayun»a yaxın zamanlarda daxil olub.

«Şüştər» muğamının mayəsini xatırladan «Şüştər» şöbəsi dinləyicilərdə qəmginlik yaradır. Bu həm də «Hümayun»dan «Şüştər» muğamına müvəqqəti keçid rolunu oynamaqla yanaşı, bu iki muğamın («Şüştər» və «Hümayun») məqam baxımından qohumluğunu göstərir.

««Hümayun»da işlənən bəzi şöbələrin özlərində də xanəndə və sazəndələrimiz məhz «Şüştər ayağı» edirlər. Bundan əlavə «Hümayun» dəstgahının diringə, rəng, təsnif nümunələrində də bu cür ayaqlara (yekunlara) rast gəlmək olar» (19).

«Şüştər» şöbəsiindən sonra «Hümayun» dəstgahının zil registrlı hissələri gəlir ki, bunlara da «Tərkib», «Bidad» («Üzzal» da oxuna bilər) və «Kiçik məsnəvi» aiddir.

Axıcı və ürəyə yatımlı melodiyası olan «Tərkib» iki muğam dəstgahının («Şüştər» və «Hümayun») mərkəzi şöbəsidir. «Tərkib»dən sonra ardıcıllaşan «Bidad» («Üzzal») və «Kiçik məsnəvi» şöbələri ifa olunur. Haqsızlıqdan şikayət mənasında işlədilən «Bidad» şöbəsi («Bidad» şöbəsi əvvəllər «Hümayun» dəstgahında ifa edilmişdir. Lakin sonralar o, unudulmuş və «Üzzal» şöbəsi ilə əvəzlənmişdir. Əllinci illərin sonlarında xanəndə Əlibaba Məmmədov «Bidad»ı yenidən «Hümayun» dəstgahının tərkibinə daxil etmişdir) «Hümayun»nun melodiyasını zənginləşdirmişdir.

«Badad»dan sonra yenidən «Hümayun»a qayıtmaq «Kiçik məsnəvi» ilə həyata keçir və dəstgah mülayim bir avazla sona yetir.

«İran şifahi-professional musiqisində «Hümayun» çox yayılmış bir dəstgahdır. Bu muğam dəstgahının tərkibinə 25 şöbə və guşə daxildir. O, «Çəkavək», «Bəxtiyari», «Moalif», «Leyli və Məcnun», «Tərz», «Bidad», «Ney-Davud», «Guşeyi-Çahargah», «Məvaliyan», «Əbül-qəp», «Bavi», «Suzi-Güdaz», «Mureh», «Nəfir» (nəfir-fərəng), «Şüştər», «Camədəran», «Üşşaq», «Üzzal», «Zabol», «Bayatı-Əcəm», Bəhr-nur», «Şahnaz», «Dənasəri», «Mənsuri», «Məsnəvi» şöbə və guşələrindən ibarət dəstgahdır.

Müasir İran musiqişünaslarının əsərləri isə bizə «Hümayun» dəstgahının vokal təfsirdə 12, instrumental təfsirdə 52 muğam guşəsi olduğu haqqında məlumat verir» (19).

Azərbaycanda «Hümayun» dəstgahının yaxşı ifaçıları olub və bu ənənə bu gün davam edir ki, bunlardan Məşədi İsinə, Mirzə Məhəmmədhəsəni, Keçəçi oğlu Məhəmmədi, Malıbəyli Həmidə, Əbülhəsən xan Azər İqbal-Soltanı, Məşədi Məmməd Fərzəliyevə, Qasım (Zabul) Abdullayevə, Seyid Şuşinski, Musa Şuşinski, Hacıbaba Hüseynovu, Əlibaba Məmmədovu, Yaqub Məmmədovu, Novruz Feyzullayevə (1932-2008), Ağababa Novruzovu, İslam Rzayevə, Arif Babayevə, Ağaxan Abdullayevə, Səkinə İsmayılovanı, Alim Qasimov, Bəsti Sevdıyevanı, Könül Qəmbərovanı, Teyyub Aslanovu, Ruzə İbişovanı, Elçin Cəlilovu (1968-2005) və başqalarını qeyd etmək lazımdır.

III FƏSİL

3.1. Kiçik həcmli muğamlar

Əsas muğamlardan fərqli olaraq kiçik həcmli muğamlarda şöbə və guşələrin miqdarı azdır. Əsas muğamlardakı böyük inkişaf və getdikcə artan emosional gərginlik kiçik həcmli muğamlarda yoxdur. Bu muğamlar zil-bəm və ya bəm-zil-bəm registrlı şöbə və guşələrdən ibarətdir.

Kiçik həcmli muğamlar müstəqil şəkildə yaranmamışdır. Onlar keçmişdə hər hansı bir muğam dəstgahının şöbəsi olmuşlar. «Qatar», «Bayatı-Kürd», «Dəşti» kimi muğamlar dəstgahlardan ayrılaraq kiçik həcmli müstəqil muğamlara çevrilmişlər.

Müasir dövrdə ifa olunan kiçik həcmli muğamlardan yalnız ikisi («Rəhab» və «Şahnaz») müstəqil dəstgah olmuşdur. Sonralar çoxlu şöbə və guşələri özündə birləşdirən «Rəhab» və «Şahnaz» dəstgahları bəzi şöbə və guşələrdən azad olunmuş, kiçik həcmli müstəqil muğama çevrilmişlər.

Beş kiçik həcmli muğamlar, yeddi əsas muğamlardan yalnız iki muğamın lad-məqamına əsaslanır. Kiçik muğamlardan «Qatar» «rast» lad-məqamına, «Rəhab», «Şahnaz», «Bayatı-Kürd» və «Dəşti» isə «şur» lad-məqamında ifa olunur. Bunula əlaqədar olaraq «Qatar»-«Rast» muğam ailəsinə aid olduğu halda, «Rəhab», «Şahnaz», «Bayatı-Kürd» və «Dəşti» isə «Şur» muğam ailəsinə daxildir.

Əsas muğamlardan fərqli olaraq kiçik həcmli muğamlarda «Bərdaşt» olmur («Rəhab» müstəsna olmaqla. Onun «Bərdaştı» «Şüştər»də olduğu kimi «Əmiri» ilə başlanır). Əksər hallarda kiçik muğamlarda «Bərdaşt» əvəzinə təsnif ifa olunur ki, bu da muğamın kompozisiyasında mühüm əhəmiyyətə malikdir. Kiçik həcmli muğamların əvvəlində oxunan təsniflər «Bərdaşt», şöbələr arasında oxunan təsniflər «bağlayıcı», sonda oxunan təsniflər isə «yekunlaşdırıcı» rolunu oynayırlar.

3.1.1. Qatar

Tonikası tarın ağ siminin zil registrinə əsaslanan «Qatar» kiçik həcmli muğam olub, melodiyası «Mahur-hindi» dəstgahının «Əraq» şöbəsini xatırladırsa, ondan müəyyən qədər fərqlənir.

«Qatar» muğamı üç şöbədən ibarətdir: «Qatar» (zildə), «Qatarın mayəsi» («Mahur-hindi» muğamının «Üşşaqı»), Qatar (zildə).

Üç hissəli quruluşda (zil-bəm-zil) olan «Qatar» öz kökünü «Mahur-hindi»dən əxz etmişdir. «Qatar»ın istinad pərdəsi «Mayəsi» «do»dur.

Özündə nikbinlik, mübarizlik və gümrəhliyi birləşdirən ««Qatar» muğamını məşhur xanəndə Hacı Hüsü yaratmışdır. «Qədim zamanlarda toy məclislərinin birində «Qatar kəndi»ndən gəlmiş bir nəfərin ləhcəsində oxuduğu bayatıdan ilham alan Hacı Hüsü böyük ustalıqla Sadığın tarda müşayiətilə həmin bayatını oxudu və o zamandan onun adı «Qatar» olaraq qaldı.

... Onu da deyim ki, Hacı Hüsünün bu ixtirasından sonra Qarabağ xanəndələri «Qatar»a «bayatı»nı əlavə edib birlikdə «Qatar-bayatı» («Çoban-bayatı»-İ.A.) oxuyublar. Keştaqlı Həşim, Şəkər oğlu Kərim, Keçəçi oğlu Məhəmməd «Qatar-bayatı» oxumaqda daha məşhur olmuşlar. Onu da deyim ki, əgər «Qatar» tarın müşayiətilə oxunurdusa, «Qatar-bayatı»nı yastı balabanın müşayiətilə oxuyardılar. Bu da muğamın son dərəcə həzin səslənməsinə səbəb olardı. XX əsrin xanəndələri içərisində «Qatar-bayatı»nı ən çox oxuyan məşhur xanəndəmiz Həşim Kələntərli olmuşdu» (18).

«Qatar» muğamı «Zil Qatar» şöbəsilə başlayır ki, burada şaqraq zəngülərdən və yüksək səs tessiturasından istifadə olunmalıdır.

Ondan sonra gələn bəm registrli «Mayeyi Qatar» («Mahur-hindi» muğamının «Üşşaq») şöbəsi özündən əvvəl və sonra gələn şöbələr ilə təzad təşkil edir. «Mahur-hindi» «Üşşaqı» ilə «Qatar» «Üşşaq»ındakı fərq ifa xüsusiyyətlərinə və ayaqlarına görədir. «Mayeyi-Qatar»dakı musiqi ritmi mülayim xarakterə malik olub, tempi ağır olmaqla yanaşı, aydın və aramla ifa olunur.

Sonra yenidən «Zil Qatar» şöbəsi gəlir ki, bi da əvvəl ki, şöbə kimi çevik və dinamikdir.

«Qatar» muğamının Keçəçi oğlu Məhəmməd, Seyid Şuşinski, Bülbül, Xan Şuşinski, Həşim Kələntərli, Əliövsət Sadıqov, Cahan Talışinskaya (1909-1967), Gülxar Həsənova, Sara Qədimova, Şövkət Ələkbərova, Tükəzban İsmayılova, Fatma Mehrəliyeva, Mürşüd Məmmədov, Yaqub Məmmədov, Rübabə Muradova, Qaraxan Behbudov, Zeynəb Xanlarova, Rəsmiyyə Sadıqova, Arif Babayev, Cənəli Əkbərov, Qəndab Quliyeva, Səxavət Məmmədov, Sahibə Əhmədova (Abbasova), Səkinə İsmayılova, Mələkxanım Əyyubova, Afaq Ağayeva, Nuriyyə Hüseynova, Sevinc Sarıyeva və b. ifaçıları vardır.

3.1.2. Rəhab

Keçmişdə «Rəhavi» adlandırılmış indiki «Rəhab» muğamı Yaxın Şərqi xalqlarının 12 klassik muğamlarından biri olmuşdur. Sonralar bu muğam bir neçə şöbə və guşələrdən azad olunaraq kiçik həcmli dəstgaha çevrilmişdir.

«Şur» ailəsinə daxil olan bu kiçik həcmli muğam M.M.Nəvvabın Vüzuhül-ərqam» risaləsində «Rəhavi» kimi göstərilir və 24 şöbə və guşədən ibarət olduğu qeyd olunur: «Rəhab», «Hümayun», «Tərkib», «Üzzal», «Bayatı-türk», «Bayatı-Qacar», «Zəmin-xarə», «Mavərənnəhr», «Bali-kəbutər», «Hicaz», «Bağdadi», «Şahnaz», «Azərbaycan», «Əraq», «Əşiran», «Zəngi-şötör», «Osmani», «Bayatı-Kürd», «Bayatı-Şiraz», «Hacı Yuni», «Sarənc», «Şüştər», «Məsnəvi-səqil», «Suzi-güdaz».

Burada qeyd olunan şöbə və guşələr «Şur», «Çahargah», «Şüştər», «Bayatı-Şiraz» və «Hümayun» dəstgahlarından götürülmüşdür.

M.F.Rzayev tərtib etdiyi muğam cədvəlində «Rəhab» xeyli şöbə və guşələrdən azad olunmuş, 13 şöbə və guşədə göstərilmişdir: «Əmiri», «Rəhab», «Bayatı-Feli», «Əraq», «Hüseyni», «Günəş», «Qərai», «Pəncgah», «Firuz», «Xavəran», «Heyratı-Kabili», «Raki-Abdullahi», «Rəhab».

1925-ci ildə Ü. Hacıbəyovun tərtib etdiyi proqramda «Rəhab» doqquz şöbə və guşədən ibarət olduğu göstərilir: «Əmiri», «Rəhab», «Bayatı-Feli», «Məsihi», «Əraq», «Hüseyni», «Pəncgah», Raki-hindi», «Raki-Abdullahi», «Rəhab».

Ə.Bakıxanov 1952-ci ildə tərtib etdiyi proqramda «Rəhab» altı şöbə və guşədən ibarət olmuşdur: «Bərdaşt», «Rəhab», «Şikəsteyi-fars», «Mübərriqə», «Əraq», «Məsihi», «Rəhaba ayaq» (kadensiya).

Göründüyü kimi «Rəhab» getdikcə şöbə və guşələrdən ixtisar olunmuş və öz dəstgah formasını itirmişdir.

Hal-hazırda «Rəhab» aşağıdakı şöbə və guşələrdən təşkil olunmuşdur: «Bərdaşt» («Əmiri»), «Rəhab» (mayə), «Şikəsteyi-fars», «Mübərriqə», «Əraq», «Qərai». «Məsihi», «Rəhaba ayaq».

«Rəhab» dəstgahının bərdaştı «Əmiri»dir. Sonra «Rəhab» ifa olunur ki, bu da eyni adlı muğamın mayə şöbəsidir.

«Rəbab»ın «Mayə»sindən sonra «Şikəsteyi-fars» şöbəsi gəlir ki, bu da sol pərdə də ifa olunur. Bir çox muğamlarda («Rast», «Şur», «Segah» və s.) ifa olunan «Şikəsteyi-fars» özünəməxsus melodiyanı, lad-məqam xüsusiyyətini və musiqi məzmununu özündə saxlayır. Sonra «Şikəsteyi-fars»ın üstü yəni ayağı olan «Mübərriqə» ifa olunur. «Şikəsteyi-fars» «Mübərriqə» ilə tamama yetir. Bir sözlə «Mübərriqə» «Şikəsteyi-fars»ın həcmli yekunudur.

Sonra «Rəhab»ın zil şöbəsi olan «Əraq» ifa olunur ki, bu da əzəmətli və coşqun musiqi ilə özünün xarakterini göstərir. «Əraq»dan sonra kiçik guşə olan «Qərai» ardıcılılaşır ki, bunlarda «Rəhab»ın kulminasiyası adlanır.

«Qərai»dən sonra lirik, ahəstə, həzin melodiya xas olan «Məsihi» və «Rəhaba ayaq» (kadensiya) guşələri ardıcılılaşır.

«Məsihi» guşəsi «Rəhab» dəstgahının yekunlaşmasına şərait yaradır. Sonra ifa olunan «Rəhaba ayaq» guşəsi ilə dəstgah tamamlanır.

Bəm və zil şöbələrdən təşkil olunmuş «Rəhab» dəstgahında sevgi-məhəbbət kimi ülvî hisslərlə yanaşı, qəhrəmanlıq abı-havasının da dinləyicilərdə gələcəyə nikbin baxmasına şərait yaradır.

Azərbaycanda «Rəhab» muğamının Dəli İsmayıl, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Şəkili Ələsgər, Seyid Şişinski, Kərbalayi Hüseyn, Zülfü Adıgözəlov, Hacıbaba Hüseynov, Əbülfət Əliyev, Əlibaba Məmmədov, Nəriman Əliyev, Qaraxan Behbudov, Ağaxan Abdullayev, Sahibə Əhmədova (Abbasova), Səkinə İsmayılova, Alim Qasimov, Bəsti Sevdliyeva, Mənsüm İbrahimov, Zahid Quliyev, Mələkxanım Əyyubova, Zabit Nəbizadə, Teyyub Aslanov və b. ifaçıları vardır.

3.1.3. Şahnaz

Çox geniş yayılmış kiçik həcmli «Şahnaz» muğamının adı M.M.Nəvab «Vizuhül-ərqam» risaləsində dəstgah kimi çəkilir və onu 10 şöbə və guşədən ibarət olduğunu qeyd edir: «Dəramədi-Şəhnaz», «Üşşaqi-Dəşti», «Səlmək», «Mayə», «Leyli-Məcnun», «Əbül-çəp», «Şah Xətai», «Azərbaycan», «Əraq», «Hicazi».

A. Əliberdibəyov yazır ki; «İbtida şahnaz pərdəsindən bədə ilə müxəyyər, tiz segah, tiz çahargah, təkrar tiz segah, müxəyyər, şahnaz, əcəm, hüseyini, nəva, hicaz, yəni, üzçal, kürdi basaraq düğah pərdəsində qərar edər. Bu məqama ala frangada lya minor təbir ediblər» (7).

«Şur» muğam ailəsinə daxil olan «Şahnaz» dəstgah formasını itirmiş və kiçik həcmli muğama çevrilmişdir.

Lad-məqam əsasına görə «Şur»a aid olan «Şahnaz» hal-hazırda «Şur» muğam dəstgahında «Mayeyi-Şur»dan sonra gələn «Şur-Şahnaz» şöbəsi kimi işlənir.

Bizim dövrdə «Şahnaz» üç şöbə də çalınıb-oxunur: «Şahnaz», «Dilkəş», «Zil Şahnaz» («Şəddi-Şahnaz»). Emosional təsir qüvvəsinə görə bu şöbələr bir-birlərindən fərqlənilir.

«Şahnaz» muğamının zildə başlanan «Şahnaz» şöbəsi şirin nəfəslər, şaqraq zəngülələr tələb edir. Bu uca və zil səslər üçün tarda sağ-sol mizrablardan istifadə olmalıdır.

Sonra «Şahnaz» muğamının ikinci şöbəsi olan «Dilkəş» ifa olunur ki, bu da birinci şöbə ilə tam kontrastdır. «Dilkəş»in musiqisi

lrik çalarlarla zəngin olub, həzin və yanıqlı xarakterə malikdir. Ürək çəkən, könül oxşayan «Dilkəş» adından məlum oldu kimi qəlbləri ovsunlayan xarakterə malikdir.

«Dilkəş» «Rast» dəstgahında da «Vilayəti» ilə «Kürdü» arasında ifa olunur. «Rast»ın «Dilkəş»i ilə «Şahnaz»ın «Dilkəş»i arasında fərq ondadır ki, «Rast»da «Dilkəş» «re» pərdəsinə, «Şahnaz» da isə «do» (açıq kök) pərdəsinə ifa olunur. Bir də əsas fərq bu iki «Dilkəş»lərin ayaqlarındadır. Hər iki muğamda ifa olunan «Dilkəş»lərin ayaqları fərqlidir.

«Dilkəş»dən sonra «Zil Şahnaz» şöbəsi ifa olunur ki, bu da melodiyası birinci şöbə də olduğu kimi coşqun və ehtiraslıdır. Bu şöbəyə «Şəddi-Şahnaz»da deyilir.

«Şədd»sözünün mənası zildən, ucadan oxunan yer mənasında işlənir. «Şəddi-Şahnaz» şöbəsi ən yüksək tessituraya malikdir.

Bundan başqa «Şəhdi-Şahnaz»da vardır ki, bu da «Şahnaz»ın ən şirin yeri hesab edilir. «Şəhd»-şan balı mənasında işləndiyi üçün «Şəhdi-Şahnaz»a da «Şahnazın balı» deyirlər.

Bəzi xanəndələr «Kürdü-Şahnaz» muğamında ifa edirlər ki, buna da aşağıdakı şəbələr aiddir: «Şahnaz», «Dilkəş», «Kürdü», «Şəddi-Şahnaz».

F.Şuşinski qeyd edir ki; «Kürdüstandan Şuşa şəhərinə gəlmiş çox məlahətli səsə malik olan Molla Vəli adlı bir nəfər toy məclisində yaxşı avazla «Kürdü» oxumasından ilham alan məşhur xanəndə Hacı Hüsü «Şahnaz»ı «Kürdü» ilə qarışdırıb birlikdə oxudu. O, «Kürdü»nü, «Şahnaz» ilə o cür ifa etdi ki, heç istiliyi və soyuqluğu məlum olmadı. O tarixdən onun adı «Kürdü-Şahnaz» olaraq Azərbaycan xanəndələri arasında yayılmağa başladı (Bəzi xanəndələr «Kürdü-Şahnaz» ifa edəndə «si-bemol» pərdəsində dayanırlar. İfa sanki zəif olur. Xan Şuşinski «Kürdü-Şahnaz» oxuyanda «do» pərdəsində dayanırdı. Belə olduqda ifa əzəmətli səslənir-İ.A.).

... Azərbaycan musiqisində «Kürdü-Şahnaz», «Şur-Şahnaz» və «Şəddi-Şahnaz»dan savayı «Şahı-Şahnaz» da vardır.

«Şahı-Şahnaz»ın yaradıcısı unudulmaz xanəndəmiz Həşim Kələntərli olmuşdur. Nədənə Həşim Kələntərli muğamların əksə-

riyyətinə tarın ağ simlərinin «şah pərdəsi»ndə oxumağa çalışdı. Məsələn, o «Qatar-bayatı»nı, «Bayatı-Qacar»ı xüsusilə «Sagah»ı həmişə şah pərdədə oxuyardı, buna görə də musiqiçilər arasında onun oxuduğu «Segah»a «Həşim Segah»ı və həmin pərdəyə isə bəzən «Həşim pərdəsi» deyərdilər» (18).

Azərbaycanda «Şahnaz» muğamının yaxşı ifaçılarından Cabbar Qaryağdı oğlunu, Keçəçi oğlu Məhəmmədi, Şahnaz Abbası, Əkbər Xamuş oğlunu, Dabbax Məmmədqulunu (Şuşinski), Xan Şuşinskini, Sara Qədimovanı, Şövkət Ələkbərovanı, Tükəzban İsmayılovanı, Fatma Mehrəliyevanı, Bakir Haşimovu, Eynulla Əsədovu, Vəli Məmmədovu, Rübabə Muradovanı, Qədir Rüstəmovu, Zeynəb Xanlarovanı, Cənəli Əkbərovu, Nəzakət Məmmədovanı, Sabir Novruzovu, Qəndab Quliyevanı, Ağaxan Abdullayevi, Səxavət Məmmədovu, Səkinə İsmayılovanı, Alim Qasimovu, Şahnaz Haşimovanı, Qəzənfər Abbasovu, Mələkxanım Əyubovanı, Nəzakət Teymurovanı, Təyyar Bayramovu və b. göstərmək olar.

3.1.4. Bayatı-Kürd

Kiçik həcmli muğamlardan olan «Bayatı-Kürd» muğamı «Şur» lad-məqamının «re» köklü mayəsi ilə ifa olunur. «Şur» ailəsinə daxil olan bu muğam əvvəllər «Şur» dəstgahının bir şöbəsi olmuş, sonralar dəstgahdan ayrılıb, müstəqil muğama çevrilmişdir.

«Bayatı-Kürd» muğamının melodiyasına qəmginlik və pərişanlıq xasdır. Bu muğam «Bayatı-Kürd», «Bayatı-Əcəm» və «Bayatı-kürdə ayaq» (kadensiya) olmaqla üç şöbədən ibarətdir. Hal-hazırda bəzi xanəndələr «Bayatı-Kürd»lə «Bayatı-Əcəm» arasında «Kərkuki» adlanan guşədəndə istifadə edirlər («Kərkuki»nin adı M. M. Nəvabın «Vüzühül-ərqam» risaləsində «Rast» və «Çahargah» dəstgahlarında «Zəngi-şütür»dən sonra, «Nəva» dəstgahında «Zəngi-şötör» ilə «Şah Xətai» arasında çəkilir).

Yuxarı istiqamətli melodiya mənsub olan «Bayatı-Kürd» şöbəsinin musiqi axınının xarakteri çağırış ruhlu olub, insana nəyi isə xəbər verməyə bənzəyir.

«Bayatı-Kürd»dən sonra «Bayatı-Əcəm» şöbəsi ardıcılılaşır. Əcəm-ərəb olmayan insana deyilir. «Bayatı-Əcəm»ində mənası «Əcəmin bayatısı» deməkdir. Dinləyiciləri təlatümə gətirən «Bayatı-Əcəm» şöbəsi ondan əvvəlki «Bayatı-Kürd» şöbəsinə nisbətən zil registrlı pərdələri əhatə edir, insanda nikbinlik və həyəcan yaradır.

«Bayatı-Kürd» dəstgahı «Bayatı-kürdə ayaq» şöbəsilə yekunlaşır ki, bu da melodiya baxımından birinci şöbənin musiqi materialına yaxın olub, tədricən enmə prosesinə yaxındır. «Bayatı-Kürd» dəstgahında enmə vəzifəsini «Azərbaycan» adlı musiqi etibarilə əlvan və şəffaf guşə yerinə yetirir ki, bu da muğamın tamamlanmasına səbəb olur.

Kiçik həcmli muğamlar təsnif və ya dərəcələrlə başlanır. «Bayatı-Kürd»ündə iki məşhur təsnifi vardır ki, bunlardan birincisinin tempi ləngərli və mülayim, ikincisinin isə yeyindir. «Bayatı-Kürd» dəstgahının əvvəlində ləngərli və mülayim təsnif, sonunda isə yeyin tipli təsnif ifa olunur.

«Bayatı-Kürd» muğamının Dadaş Muradxanov, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Mirzə Güllər, Dabbax Məmmədqulu (Şuşinski), Seyid Şuşinski, Bakir Haşimov, Qulu Əsgərov, Əlibaba Məmmədov, Qədir Rüstəmov, Rəsmiyyə Sadiqova, Arif Babayev, Ağaxan Abdullayev, Alim Qasimov, Zahid Quliyev, Zabit Nəbizadə kimi xanəndələr ifa etmişlər.

3.1.5. *Dəşti*

Kiçik həcmli muğamardan olan və şur lad-məqamına əsaslanan «Dəşti» (ərəb sözü olub, mənası-çöl, səhra deməkdir) Azərbaycan ifaçıları tərəfindən geniş yayılmışdır.

«Dəşti»də «Hümayun» muğamı kimi İran muğamları arasında xüsusi nüfuza malikdir. Müasir İran musiqişünaslarının əsərlərində

«Dəşti» vokal təfsirdə 9 və instrumental variantda isə 20 guşəni özündə cəmləşdirir.

Azərbaycanın XIX əsrinin muğam cədvəllərində «Dəşti» şöbə əhəmiyyətinə malik olmuşdur. Xanəndə və sazəndələr ondan «Şur» dəstgahının şöbəsi kimi istifadə edərildilər. XX əsrin əvvəllərində xanəndələr (Cabbar Qaryağdı oğlu, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyev) «Dəşti»ni müstəqil muğam kimi ifa etmişlər. Beləliklə, məlum olur ki, «Dəşti» XX əsrin əvvəllərində müstəqil muğam kimi ifa olunmuşdur.

Ə.Bədəlbəyli özünün «Musiqi lüğəti»ndə «Dəşti» muğamını səkkiz şöbə və guşədən ibarət olduğunu qeyd etmişdir: «Dübeyti», «Gileyi», «Gəbri», «Bayatı-Kürd», «Nəhib», «Qərai», «Məsnəvinur», «Şah Xətai».

Hal-hazırda ifa olunan «Dəşti» üç şöbəni özündə birləşdirir: «Mayeyi-Dəşti», «Cidayi», «Gəbri».

Aramlı melodiya malik olan «Mayeyi-Dəşti» şöbəsi mülayim və sakit xarakterə malikdir. Ondan sonra ifa olunan «Cidayi» (farsca mənası-mizraq, süngü deməkdir) şöbəsinin musiqi ritmi əvvəlki şöbə ilə müqayisədə nisbətən yeyindir. Bu şöbəni dinlədikdə insanda həyacanlı anlar əmələ gəlir.

Sonra «Gəbri» (Gəbr-böyük, ulu, yaşlı deməkdir) şöbəsi ifa olunur ki, buradakı melodiya təkəbbürlük və nuranilik xasdır. «Dəşti» nin xarakterinə uyğun olan ağayanaqlıq, sambal, ciddilik «Gəbri» şöbəsində özünü daha da artıq biruzə verir.

«Dəşti» muğamını ifa edərkən iki təsnifdən istifadə olunur (təsniflər Əlibaba Məmmədov tərəfindən bəstələnmişdir). Təsniflərdən biri muğamın əvvəlində, digəri isə sonunda ifa olunur. «Dəşti»də ifa olunan birinci təsnif müqəddimə rolunu oynayır yəni dəraməd və rəng əvəzinə istifadə olunur. Sonra «Mayeyi-Dəşti» şöbəsi ifa olunur. Başqa muğamlarda olduğu kimi «Dəşti»nin digər şöbələri arasında rəng çalınmır. Və nəhayət «Dəşti»nin sonu lirik, emosional səçiyəyə daşıyan ikinci təsnif ilə yekunlaşır.

Azərbaycanda «Dəşti» muğamının yaxşı ifaçıları olub ki, bunlardan Səttarı, Cabbar Qaryağdı oğlunu, Keçəçi oğlu Məhəmmədi,

Məşədi Məmməd Fərzəliyevi, Seyid Şuşinskini, Əlibaba Məmmədovu, Novruz Feyzullayevi, Rübabə Muradovanı, İslam Rzayevi, Ramiz Haçıyevi, Süleyman Abdullayevi, Sabir Mirzəyevi, Təhmiraz Şirinovu, Səxavət Məmmədovu, Alim Qasımovu, Zabit Nəbizadəni və başqalarını göstərmək olar.

IV FƏSİL

4.1. Zərbi muğamlar

Azərbaycanda inkişaf etmiş şifahi professional musiqisinin ən geniş yayılmış qolarından biri də zərbi (ritmik) muğamlardır. Zərbi-muğamlar qarışıq bəhrli qrupa aid olub, Azərbaycan xalq musiqisinin üçüncü qrupuna daxildir.

«Şifahi ənənəvi professional musiqi tarixinin öyrənilməsi göstərir ki, zərbi muğamların yaranması XIX əsrin axırları XX əsrin əvvəllərində şəhər musiqi həyatı-sazəndəlik sənəti ilə bağlıdır. Zərbi-muğamların yaranması konkret ifaçılıq ənənəsi ilə də əlaqədardır.

... Zərbi muğamların ifa üslubu, xüsusən vokal partiyasının müşayəti vaxtı instrumental ifadə aşağıdakı ritmlərdən geniş istifadə edilməsi, həmçinin melodiyanın xarakterik xüsusiyyəti onun aşıq musiqisindən bəhrələndiyindən xəbər verir.

Qədim aşıq havaları içərisində «Ovşarı», «Heydəri», «Heyratı», «Koroğlu», «Osmanlı» (Mani) və s. adlara rast gəlinməsi də sübut edir ki, aşıq musiqi havaları ilə Zərbi muğamlar arasında sıx bağlılıq var. Bu problem öz aktuallığına görə dissertabelli olduğu üçün onun xüsusi tədqiqat obyektinə çevrilməsinin musiqişünaslıq elmi üçün mühüm əhəmiyyəti var. Zərbi muğamların axırında bir çox xanəndələr «təsnif»lərə də müraciət edir. Vaxtı ilə böyük sənətkar xanəndə S. Şuşinskinin məharətli ifa üsulundan indi müasir xanəndələr geniş istifadə edirlər. Zərbi muğamlarda muğam-dəstgahlarının tərkib hissələrindən: 1) muğamların vokal partiyasından; 2) Instrumental musiqi nömrələri (rənglər)ndən 3) təsniflərdən istifadə edilməsi onların (zərbi muğam) sadə vokal-instrumental muğam dəstgahları qrupuna daxil olmasını sübut edir» (10).

Başqa muğam dəstgahlarında olduğu kimi zərbi muğamlar üçün də enən, yüksələn və enən melodik hərəkətlər xarakterikdir ki,

bunlar da həm vokal, həm də instrumental partiyalarda qarşılıqlı əlaqədə istifadə edilir.

Zərbi muğamlar sazəndə və xalq-çalğı alətləri ansambılının müşayəti ilə ifa olunur. Azərbaycan bəstəkarları bu muğamlardan öz əsərlərində geniş istifadə etmişdilər. Zərbi muğamların ifası üçün xanəndədən yüksək tessituralı səs əsas şərtidir. Onun ifası üçün xanəndə peşəkar olmalıdır. Keçmişdə bu muğamları əsasən kişi xanəndələri ifa etmişlər. Müasir zamanda isə zərbi muğamlar qadın xanəndələrinin repertuarında da özünə geniş yer tapmışdır.

Zərbi muğamları ifa edən xanəndə qavaldan məharətlə istifadə etməlidir. Əgər belə olmasa xanəndə muğamın ritmini tuta bilməz. Bu xanəndədən zərbi muğamı ifa etməkdə böyük çətinliklər yaradar.

4.1.1. Heyratı

«Rast» ailəsinə daxil olan «Heyratı» zərb muğamı «do» mayəli rast məqam-ladına əsaslanır. Bu muğamın əsl adı «Əraq-Kabili»dir. «Kabili» üstüdür («re» pərdəsi).

«Mahur-hindi» muğam dəstgahının ayrı-ayrı melodiylarını özündə birləşdirən, nikbinlik və qəhrəmanlıqı özündə əks etdirən «Heyratı» zərb muğamının ölçüsü 2/4-dür. Bu muğamın bütün variantlarında qəzəl ifa olunur.

«Heyratı» zərbi-muğamı ifası mürəkkəbdir. Çünki xanəndə bu muğamı başladıda nəfəs almamalıdır. «Heyratı»nın əvvəli birnəfəsə ifa olunmalıdır. Bu muğam qəhrəmanlıq ehtiraslarını özündə birləşdirən sadə muğam dəstgahıdır.

Azərbaycanda «Heyratı» zərb muğamının Cabbar Qaryağdı oğlu, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Dabbax Məmmədqulu (Şuşinski), Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Tükəzban İsmayılova, Bakir Həşimov, Yaqub Məmmədov, Ağababa Novruzov, Vəli Məmmədov, Cənəli Əkbərov, Sabir Novruzov, Səxavət Məmmədov, Alim Qasimov, Təyyar Bayramov və b. ifaçıları vardır.

4.1.2. Arazbarı

«Şur» muğam ailəsinə daxil olan ağır tempfli «Arazbarı» muğamının ölçüsü 3/4 olub, şur-lad məqamına əsaslanır. Bu muğamı dinlədikdə insanda lirik və nikbin əhval-ruhiyyə yaranır.

«Heyratı» zərb muğamı kimi «Arazbarı»dan mürəkkəbdir. «Arazbarı»nı oxumaq ona görə çətindir ki, bu muğamda ritm dəyişir. «Arazbarı»nın ritmin saxlamaq çətindir.

A.Əliverdibəyov yazır ki; «Əvvəlcə əcəm, gərdaniyyə göstərib, sünbülə, müxəyyar, gərdaniyyə, əcəm, hüseyni, nəvaya qədər enib, bəd çahargah, nəva, hüseyni, əcəm, gərdaniyyə, müxəyyər göstərərək təkrar pərdə-pərdə bu üslub üzrə çahargah, segah ilə düğahda qərar elər. Bu məqam ala frangada re minora müşabihdir (7).

«Arazbarı» zərbi-muğamının sözləri əsasən floklora əsaslanır.

«Arazbarı» əsasən Cabbar Qaryağdı oğlunu, Seyid Şuşinki, Bülbül, Zülfü Adıgözəlov, Xan Şuşinski, Hacıbaba Hüseynov, Yaqub Məmmədov, Nəriman Əliyev, Ağaxan Abdullayev, Sahibə Əhmədova (Abbasova), Alim Qasimov, Mənsüm İbrahimov, Qəzənfər Abbasov, Almaz Orucova və b. tərəfindən ifa olunmuşdur.

4.1.3. Mənsuriyyə

«Mənsuriyyə» zərbi muğamı çahargah məqam-ladının «do» kökünə əsaslanır. Bu muğam həm müstəqil zərbi-muğam kimi, həm də «Çahargah» dəstgahının tərkibində daxil olmuş zil şöbə kimi ifa olunur.

«Mənsuriyyə» əvvəllər «Rast» və «Segah Zabul» muğam dəstgahlarının tərkibində şöbə kimi də oxunardı. Bu mübariz və qəhrəman xarakterli zərbi-muğamı olan «Mənsuriyyə» ilə birlikdə bəzi hallarda «Üzzal» («Zərb mənsuriyyə») şöbəindən də istifadə olunur. Əgər «Üzzal» ifa olunursa ritmik fon axıra qədər saxlanılır.

«Mənsuriyyə» zərbi muğamı ifa edən xanəndə əsasən qəzəl mətnindən istifadə edir.

«Mənsuriyyə»ni müstəqil zərbi muğam kimi Mirzə Məhəmməd həsən, Cabbar Qaryağdı oğlu, Seyid Şuşinski, Yaqub Məmmədov, Mürşüd Məmmədov, Qədir Rüstəmov, Cənəli Əkbərov, Səfa Qəhrəmanov, Səxavət Məmmədov, Alim Qasımov, Təyyar Bayramov və b. öz repertuarlarına daxil etmişlər.

4.1.4. Səmayi-şəms

XIX əsrdə Qarabağda geniş yayılmış muğamlardan olan «Şəmayi-şəms» («Simayi-şəms») zərbi muğamı şur lad-məqamına əsaslanır. «Səmayi-şəms» zərbi muğam olmaqdan başqa, həmçinin «Şur» dəstgahının kulminasiya şöbəsi sayılır. Hal-hazırdakı «Şur» dəstgahında «Səmayi-şəms» «Əşran»dan sonra ifa olunur. «Səmayi-şəms»dən sonra «Hicaz» və «Sarənc» şöbələri ardıcılılaşır.

Xanəndə bir ağız «Səmayi-şəms» ifa etdikdən sonra ikinci ağız «Ruh-ül-ərvah» oxumalıdır.

«Səmayi-şəms» müstəqil zərbi muğamı kimi ifa olunduqda «Hicaz» və «Sarənc» şöbələri də onunla birlikdə oxunur. Bu muğam digər zərbi muğamlarla müqayisədə daha iri həcmli ki, çünki, burada üç şöbə («Səmayi-şəms», «Hicaz», «Sarənc») ifa olunur.

Dinləyicilərdə lirik, şən ovqat yaradan «Səmayi-şəms» muğamını ifa edən tarzən güclü və dolğun mizrablardan istifadə etməlidir. Bu muğamı ifa edən xanəndə əruz vəznində yazılmış qəzəllər ifa etməlidir. Və bu muğamın bir xarakterik cəhəti var ki, o, ancaq mülayim templi təsniflə sona çatmalıdır.

«Səmayi-şəms» zərbi muğamı Cabbar Qaryağdı oğlu, Seyid Mirbəbəyev, Ələkbər Xamuş oğlu, Səxavət Məmmədov, Sahibə Əhmədova (Abbasova), Səkinə İsmayılova, Alim Qasımov, Zahid Quliyev, Mələkxanım Əyyubova, Simarə İmanova, Səbuhi İbəyev kimi xanəndələr tərəfindən ifa olunmuşdur.

4.1.5. *Osmanlı*

«Osmanlı» (buna «Osmanı» və ya «Mani» də deyilir) zərbi-muğamı şur-lad məqamına əsaslanır. Ölçüsü 2/4 olub, marşvari ritmə malikdir. Mətni floklardan qaynaqlanan «Osmanlı» zərbi-muğamı bir təsniflə sona çatır.

«Osmanlı»nın Məşədi İsi, Cabbar Qaryağdı oğlu, Nəriman Əliyev, Ağaxan Abdullayev, Alim Qasimov və digər xanəndələr ifa etmişlər.

4.1.6. *Ovşarı*

Şüştər lad-məqamına əsaslanan «Övşarı» («Əfşari») zərbi muğamının ölçüsü 2/4-dür. Bu muğam aşıq musiqisində də geniş yayılmışdır.

«Ovşarı» zərbi-muğamı şüştər məqamının iki şöbəsinə («şüştər» və «Tərkib») özündə cəmləşdirir. Bu muğamın təranələri təntənəli və əzəmətlidir.

İran musiqisində zərbi muğam janrı olmadığı üçün orada «Avaz»lardan biri «Afşarı» adlanır ki, bununda vokal variantda 9, instrumental variantda 20 guşəsi vardır.

«Ovşarı» muğamının Cabbar Qaryağdı oğlu, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Hacıbaba Hüseynov, Novruz Feyzullayev, Cənəli Əkbərov, Ağaxan Abdullayev, Qəzənvər Abbasov kimi xanəndələr tərəfindən tamaşaçılara çatdırılmışdır.

4.1.7. *Heydəri*

Həcm etibarilə zərbi-muğamlardan ən kiçiyi olan «Heydəri» şüştər lad-məqamı üzərində qurulmuş və ölçüsü 2/4-dür.

«Heydəri» Mirzə Fərəc Rzayev siyahısında (XIX əsr) geniş şöhrət qazanmış zərbi muğamlarından biri olduğu göstərilmişdir.

Bu muğamın mətnini qəzəlin cəmi bir beyti təşkil edir. Digər zərbi muğamlardan fərqli olaraq «Heydəri» vokal instrumental bölmə ilə deyil, sazəndə dəstəsinin ifa etdiyi instrumental bölmə ilə sona çatır. Burada instrumental musiqi daha aktivdir.

«Heydəri» zərb muğamı nadir hallarda ifa olunur ki, mən bu muğama Alim Qasımovun və Təyyar Bayramovun ifalarında qulaq asmışam.

V FƏSİL

ŞİKƏSTƏLƏR

Azərbaycan professional musiqimizdə Zərbi-muğamlar qrupuna daxil olan bir musiqi janrlarında vardır ki, bunlara «şikəstə» (mənası – sınıq, qırılmış, məğlub edilmiş deməkdir) deyilir. Ölçüsü 2/4-dür. Bu növ musiqi janrı XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində özünə geniş vüsət tapmışdır.

Şikəstənin musiqi materialı segah lad-məqamına əsaslanır. Çünki, «Segah» muğamındaki inilti, şikayət və lirik-qəm Şikəstənin əsas leytmotividir. Şikəstələr lirik planda təsirli emosional qüvvə yaratmaq imkanına malikdirlər. Əvvəllər aşıq musiqisində meydana gəlmiş şikəstənin müxtəlif növləri yaranmışdır ki, bunlara «Qədim şikəstə», «Qocaman şikəstə», «Şirvan şikəstəsi», «Zarıncı şikəstə», «Qobustan şikəstəsi», «Peyvənd şikəstə», «Sarı torpaq şikəstəsi», «Badamı şikəstə», «Qazax şikəstəsi», «Kərəm şikəstəsi», «Turabı şikəstə» və s. aiddir.

«Aşıqların repertuarına daxil olan «Bayatı» və «Şikəstə» kimi xüsusi, başlıca olaraq kədərli, təsirli melodiylar silsiləsində əvvəl xalqın inqilabdan ağır taleyi öz ifadəsini tapmışdır. Xalq arasında, həmin mahnıların küllü miqdarda mətni və musiqi variantı meydana gəlmişdir; bunlar müxtəlif rayonlarda, müxtəlif şəkillərdə ifa olunur. Bizə «Bayatı» və «Şikəstə»nin onlarca müxtəlif variantı gəlib çatmışdır» (4).

Azərbaycan xanəndəlik sənətində şikəstənin iki növü vardır: «**Qarabağ şikəstəsi**» və «**Kəsmə şikəstə**» (Bəzi tədqiqatçılar «Kəsmə şikəstə»yə «Sarı torpaq şikəstəsi» deyirlər. Bu düz deyil. Bu iki şikəstə arasında fərq böyükdür. Həm mətn və həm də melodiya baxımından. Əksər hallarda «Qarabağ şikəstəsi»ni əsasən qarabağlılar, «Şirvan şikəstəsi»ni və «Sarı torpaq şikəstəsi»ni şirvanlılar, «Kəsmə şikəstəsi»ni isə abşeronluların ifa edirlər). Bu iki şikəstələr

xanəndələrin repertuarında özlərinə geniş yer tutmuş və xalqımız tərəfindən sevilə-sevilə dinlənən zərbi muğamlardandır. «Qarabağ şikəstəsi»ni əsasən kişi, «Kəsmə şikəstəsi» isə qadın xanəndələri ifa edirlər.

«Qarabağ şikəstəsi» ancaq «Mirzə Hüseyn segahı»na («lya» mayəsilə), «Kəsmə şikəstə» isə «Segah» kökündə yəni «mi» mayəli «Orta segah»da, «lya» mayəli «Mirzə hüseyn segahı» və «sol» mayəli «Həşim segahı» kökündə ifa oluna bilər. Burada xanəndənin seçimi azaddır.

«Qarabağ şikəstəsi»ndə musiqi ölçüsü 2/4-dür. Xanəndə tərəfindən bir kuplet yəni dörd misra ifa olunduqdan sonra instrumental epizod ifa olunur. «Qarabağ şikəstəsi»nin musiqisi xanəndələr tərəfindən uzadıla-uzadıla oxunursa, «Kəsmə şikəstə»də musiqi cümlələri qırıq-qırıq (kəsilə-kəsilə) ifa olunur. Elə «kəsmə» sözündə buradan götürülüb.

İstər «Qarabağ şikəstəsi» və istərsə də «Kəsmə şikəstə»nin melodiyasında sevginin əmələ gətirdiyi hisslərdən yaranan şikayət, əzab, ümid vəsf olunur ki, bu da insanda kövrəklik, dərin lirizm, emosionallıq yaradır. Bu şikəstələrin mətni üçün «Bayatılar»dan istifadə olunur.

Hal-hazırda muğam ifaçılığında «Şirvan şikəstə»sindən də geniş istifadə olunur. Segah – lad məqamına əsaslanan bu zərbi muğam aşıqların repertuarı ilə yanaşı xanəndələrin də repertuarında özünə layiqli yer tutmuşdur.

Azərbaycan xanəndələrindən əksəri şikəstələri ifa ediblər. Bunlardan Cabbar Qaryağdı oğlunu, Keçəçi oğlu Məhəmmədi, Məşədi Məmməd Fərzəliyevi, Dabbax Məmmədqulunu, Aşıq Mirzə Bilal Mikayılovu (1872-1937), Seyid Şuşinskini, Pəsxan Cəlili, Həşim Kələntərini, Xan Şuşinskini, Yavər Kələntərini, Həqiqət Rəzəyevanı, Sürəyya Qacarı (1910-1992), Ağabala Abdullayevi, Aşıq Bəylər Qədirovu (1914-1991), Aşıq Əvəz Fərman oğlunu, Gülxar Həsənovanı, Hacıbaba Hüseynovu, Sara Qədimovanı, Şövkət Ələkbərovanı, Aşıq Şakir Hacıyevi (1922-1978), Aşıq Pənah Pənahovu (1926-1978), Fatma Mehrəliyevanı, Qulu Əsgərovu, Yaqub Məm-

mədovu, Nəriman Əliyevi, Aşıq Məmmədağa Babayevi (1932-1977), Eynulla Əsədovu, Əli Mehdiyevi, Eynulla Çəbrayılovu, Qədir Rüstəmovu, Arif Babayevi, Cənəli Əkbərovu, Sabir Mirzəyevi, Sabir Novruzovu, Aşıq Rza Qobustanlı (1944-1993), Qəndab Quliyevanı, Ağaxan Abdullayevi, Səxavət Məmmədovu, Sahibə Əhmədovanı (Abbasova), Səkinə İsmayılovanı, Şahnaz Haşimovanı, Alim Qasimovu, Mənsum İbrahimovu, Zahid Quliyevi, Mələkxanım Əyyubovanı, Aşıq Ağamurad İsrafilovu (1964), Zeynəb Behbudovanı, Almaz Orucovanı, Elnarə Abdullayevanı, Aygün Bayramovanı, Nəzakət Teymurovanı, Səbuhi İbayevi, Aşıq İslam Rza oğlunu (1977-2013), Təyyar Bayramovu və b. göstərmək olar.

NƏTİCƏ

Azərbaycanda şifahi professional musiqi bir-birə yaranmamışdır. Bu musiqi uzun əsrlər boyu cilalanaraq bizə gəlib çatmışdır.

«Muğam, muğamat-mürəkkəb ideya-emosional mənə daşıyan, dərin və bitkin təfəkkür, bədii həyacan və müxtəlif musiqi obrazlarının inkişafını ifadə edən xalq musiqi dühasının gözəl məhsuludur. Muğamat yarandığı ən qədim zamanlardan başlayaraq, əsrlər boyu davam edən tədrici inkişaf və təkamül prosesi nəticəsində yetkinləşmiş, formalaşmış, kamilləşmişdir. Muğamat-xalq vokal-instrumental kompozisiyasının ən yüksək yaradıcılıq mərhələsinə çatdırılan nümunəsidir. Muğamın bütün hissələri müəyyən bədii fikri müxtəlif bədii ifadə vasitələri ilə əyan edir. Muğamın hər bir hissəsi (şaxəsi, şöbəsi, guşəsi) çox vaxt özü-özlüyündə müstəqil bir mahiyyət kəsb edir və ayrılıqda ifa edilə bilsə də, onun mütəşəkkil vahid əsas inkişaf xətti ardıcıl surətdə məntiqi qaydalara əsaslanaraq öz bütövlüyünü, tamlığını heç də itirmir. Muğam ciddi məzmunlu musiqi ilə yanaşı asan (yüngül) musiqi nümunələrini də (təsnif, rəng) özündə təcəssüm etdirir» (3).

«Muğamat sənətində təcəssüm edən estetik ideal özündə kamillik, harmoniya, gözəllik, xeyir, həqiqət (bilik), məhəbbət, inam, qəhrəmanlıq, kişilik kimi elementləri də birləşdirir...

Sufizmə görə, muğam, haqqa çatmaq yolunda, Allahla qovuşmaq yolunda pillələrdir («dayanacaqlardır»). Hər bir muğam bir neçə mənəvi keyfiyyətləri, kamil (mütləq) şəxsiyyətin bir neçə səviyyəsinə özündə təcəssüm etdirir» (1).

Bütün xalqlarda olduğu kimi bizdə də şifahi profesional musiqi olduğu kimi qalmır, o, müxtəlif istedadla malik olan yaradıcı insanların vasitəsilə inkişaf edərək əsrdən-əsrə tərəqqi edir.

«... qədim və orta əsr Azərbaycan xalqının musiqi mədəniyyəti təkcə musiqi praktikasının yüksək səviyyəliyi ilə deyil, eyni zamanda elmi-nəzəri cəhətdən inkişafı ilə də fərqlənmişdir. Bu da öz

növbəsində şifahi-professional musiqinin inkişaf etmiş formalarının yaranması üçün təməl daşına çevrilmişdir» (20).

Azərbaycanda şifahi professional musiqinin formalaşmasında xanəndə və sazəndələrimizin rolu böyükdür. Bunların yaradıcılıqlarını xalq özü yüksək qiymətləndirmişdir.

Bütün zamanlarda xanəndə və sazəndələrin ədəb və ərkanı xalqa bir növ nümunə olmuşdur. Onlar öz hərəkətlərində və geyimlərində səliqəli olduğu kimi ifalarında da məntiqi ardıcılığı düzgün aparmalıdılar. Belə olduqda xanəndə və sazəndələrdən bilik, yüksək musiqi duyumu, təcrübə tələb olunurdu. O dövrdə meydana gəlmiş müxtəlif məktəblərin fəaliyyəti də diqqətə layiqdir.

XIX əsrdə Şuşa şəhərində Xarat Qulunun (1823-1883) yaratdığı musiqi məktəbi o dövrün klassik xanəndələrinin yaranmasına böyük təkan verdi. Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Şahnaz Abbas, Bülbülcan, Cabbar Qaryağdı oğlu, Keçəçi oğlu Məhəmməd kimi xanəndələr Xarrat Qulunun yaratdığı musiqi məktəbinin yetirmələridir.

Xarrat Qulu vəfat etdikdən sonra Şuşada kor Xəlifə (Molla Əli Molla Kəlbəli oğlu) və onun musiqi məktəbinin (1883-1893) mühüm rolu olmuşdur. O, məktəbdə muğam oxumağı, tar və kamança çalmağı öyrədirdilər. Kor Xəlifənin vəfatından sonra bu məktəb fəaliyyətini dayandırmışdır.

XIX əsrin 80-cı illərində Şuşada yeni bir məclis peyda olmuşdur ki, onu da Mir Möhsün Navvab yaratmışdır. Onun musiqi məclisi Xarrat Qulu və Kor Xəlifədən sonra Azərbaycan musiqisində görkəmli rol oynamışdır. M.M.Nəvabın musiqi məclisinin üzvləri Məşədi İsi, Sadıqcan, Keştazlı Həşim, Şahnaz Abbas, Malibəyli Cümşüd, Cabbar Qaryağdı oğlu, Keçəki oğlu Məhəmməd və başqaları idi. Bu xanəndələr gərgin əməyi sayəsində muğam dəstgahları, təsniflər və rənglər müxtəlif ölkələrə yayılaraq geniş vüsət tapmışdır.

Hal-hazırda bizim ölkədə iki musiqi cərəyanı inkişaf edir. Bunlardan birincisi şifahi ənənəli professional musiqi, digəri isə həmin bu musiqiyə söykənən professional bəstəkar yaradıcılığıdır.

Yanvar, 2015

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Abdullazadə G. Qədin və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti. Bakı, 1996, s. 165.
2. Bakıxanov Ə. Ömrüm sarı simi. Bakı, 1985.
3. Bədəlbəyli Ə. Musiqi lüğəti. Bakı, 1969.
4. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. Bakı, 1968.
5. Cabbar Qaryağdı oğlu. Azərbaycan xalq musiqisi haqqında (əlyazma). AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivi, Qovluq №167.
6. Əkbərov C. Muğamın bədii-estetik fəlsəfi mahiyyəti və onun tədrisi problemləri. Bakı, 2004.
7. Əliverdiyev A. Rəsmli musiqi tarixi. Bakı, 2001.
8. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, 1985.
9. Hacıbəyov Ü. Əsərləri. II cild, Bakı, 1965.
10. İmrani R. Muğam tarixi. Bakı, 1998.
11. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları, Bakı. 1984.
12. Kazımov N. K. Ümumtəhsil məktəblərində muğamların tədrisi məsələləri. Bakı, 2000. s. 74; 75.
13. Məmmədov V. Muğam, söz, ifaçı. Bakı, 1981. s. 48; 49.
14. Rəhmətov Ə. Əhməd Bakıxanov. Bakı, 1977
15. Rəcəbov O., Hidayətova F. Ümumtəhsil məktəblərində musiqi tədrisi və tərbiyəsi metodikası. Bakı, 2013. s. 198.
16. Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi. Bakı, 2006.
17. Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı, 1985.
18. Şuşinski F. Musiqişünasın düşüncələri. Bakı, 1995.
19. Zöhrabov R. Muğam. Bakı, 1991.
20. Zöhrabov R. Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi. Bakı, 1996.
21. Виноградов В. С. Вопросы развития музыкальной культуры СССР.-М.: Сов. комп. 1961-302с.
22. Грубер Р. История музыкальной культуры. Т. 1 С древнейших времен до конца XVI века. ч.1. М.-Л. Госмузиздат., 1941-595 с.

BAŞLIQLAR

GİRİŞ.....	3
------------	---

I FƏSİL

MUĞAM DƏSTGAHININ TƏRKİB HİSSƏLƏRİ	8
--	---

II FƏSİL

ƏSAS MUĞAMLAR	17
2.1. Rast	17
2.1.1. «Rast» ailəsinə daxil olan muğamlar	25
2.1.1.1. Mahur-hindi	26
2.1.1.2. Orta Mahur	29
2.1.1.3. Bayatı-Qacar	30
2.1.1.4. Dügah.....	32
2.2. Şur.....	34
2.3. Segah	40
2.3.1. Zəbul-segah.....	45
2.3.2. Mirzə Hüseyn segahı.....	48
2.3.3. Xaric segah.....	49
2.4. Cahargah.....	50
2.5. Şüştər	58
2.6. Bayatı-Şiraz	61
2.7. Hümayun	66

III FƏSİL

3.1. Kiçik həcmli muğamlar	70
3.1.1. Qatar.....	71
3.1.2. Rəhab	72
3.1.3. Şahnaz.....	74
3.1.4. Bayatı-Kürd.....	76
3.1.5. Dəşti	77

IV FƏSİL

4.1. Zərbi muğamlar	80
4.1.1. Heyratı	81
4.1.2. Arazbarı	82
4.1.3. Mənsuriyyə	82
4.1.4. Səmayi-şəms	83
4.1.5. Osmanlı	84
4.1.6. Ovşarı	84
4.1.7. Heydəri	84

V FƏSİL

ŞİKƏSTƏLƏR	86
NƏTİCƏ	89
İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT.....	91

Ахундов Имран Адил оглы

Азербайджанские мугамы

Монография
(на азербайджанском языке)

Баку – Мутарджим – 2015

Чапа имзаланыб: 24.04.2015.
Формат: 60x84 1/16. Гарнитур: Тимес.
Щяъми: 6 ч.в. Тираж: 100. Сифариш № 77.



ТЯРЪЦМЯ
ВЯ НЯШ ИИЯТ-ПОЛИГРАФИЯ
МЯРКЯЗИ

Аз 1014, БакъРясулРа кцч., 125
596 21 44; 497 06 25; (055) 715 63 99
е-mail: mutarjim@mail.ru

www.mutercim.az