



KAMANÇANIN YARANMASI MİLLİ MUĞAM İFAÇILIQ SƏNƏTİNDƏ ONUN ƏHƏMİYYƏTLİYİ VƏ İNKİŞAFINA DAİR BƏZİ MƏSƏLƏLƏR

Ardı. Əvvəli №№ 31, 32.

KAMANÇANIN MUĞAMATIN İNKİŞAF PROSESİNDƏ XIV ƏSRDƏN BAŞLAYARAQ ƏRÜZ VƏZİNİ İLƏ YAZILAN ŞERLƏRƏ ƏSASLANAN AZƏRBAYCAN MUĞAMININ YARANMASI

Əbdülqadir Marağayi irsinin əlyazmalarının ilk araşdırıcısı, muğam sənətinin tarixi və nəzəriyyəsinə dair Azərbaycan, rus, türk, fars, ingilis dillərində çap olunmuş çoxsaylı kitab və məqalənin müəllifi Sürəyyə Ağayeva 2015-ci ilin dekabrında «Mədəniyyət qəzeti»ndə dərc olunmuş «XIV əsrə qədər «muğam» sözü musiqi elmində istifadə edilməyib» adlı S.Soltanlıya verdiyi müsahibəsində qeyd etmişdir ki: «Muğamla bağlı kitab və məqalə yazarlar bəzi faktları qarışdırırlar. Muğam sənətinin şəxskülli qədim dövrlərdən başlayıb, XIII əsrdən yüksək nöqtəsinə doğru sürətlə inkişaf edib. Di gəl ki, bu tərzdə bəstələnən əsərlər «muğam» sözü ilə adlandırılmırdı. S.Urməvi ilk musiqi alimidir ki, muğamları sinifləndirib, onların adını verib, amma heç bir yerdə «muğam» sözünü işlətməyib. Fərabî (X əsr), İbn Sina (XI əsr) da bu sözü işlətməyiblər. S.Urməvi 12 pərdə və ya dövr, 6 avaz haqqında yazıb.

Bəzi araşdırıcılar yazırlar ki, muğam sənəti şumer vaxtından olub. O zaman peşəkar bir musiqinin, yeni muğam janrının təşəkkülü olub.

Muğam bir neçə hissədən yaranan musiqi əsəridir. VI — VII əsrlərdə Barbədd İbn Süreyc və başqa musiqiçilər 7 bəlmədən ibarət əsərlər bəstələyiblər. XI əsrdə «Qabusnəmə»də bir neçə muğamın adı çəkilir. N.Gəncəvidə də bir neçə muğam adına rast gəlirik. O, qədim muğamların — kahinlərin təranələrini haqqında məlumat versə də, əsərlərində «muğam» sözünü işlətməyib. XIV əsrə qədər «muğam» sözü musiqi elmi əsərlərində istifadə edilməyib. Halbuki o vaxt artıq bu janr təşəkkül tapmışdı, ancaq yüksək nöqtəsinə çatmamışdı və başqa adlarla tanınırdı.

İlk dəfə bu sözlə musiqi termini kimi Qütəddin Şirazinin 1306-cı ildə yazdığı ensiklopediyada rast gəlirik. Şirazi musiqiçisi olmasa da, o dövrün qaydasına görə əsərində musiqi nəzəriyyəsinə aid bir bölmə var. O, «Dürət əl-tac li gürət əd-Dibac» («Dibaca ən yaxşı tac incisi») adlı fəlsəfi əsərində «muğamat» sözünü işlədir, ancaq açıqlamasını vermir. İlk dəfə «muğam» sözü, geniş izahatına, muğam və şöbələrinin adlarına, eləcə də onların səslərinin xüsusi işarələrlə qeyd olunmasına Ə.Marağainin əsərində rast gəlirik» (Sürəyyə Ağayeva. XIV əsrə qədər «muğam» sözü musiqi elmində istifadə edilməyib. «Mədəniyyət» qəzeti, 2015, dekabr).

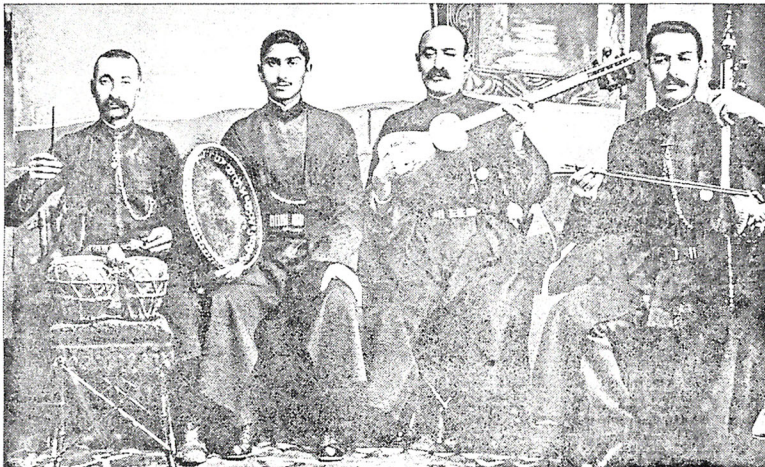
Göründüyü kimi, muğamın ta qədimdən yaranmasına baxmayaraq, muğam və şöbələrinin təsnifləşdirilməsi, onların müvafiq adlarının ətraflı açıqlanması və geniş sərbəh verilməsi, bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqələndirilməsi, muğam və şöbələrə səslərinin xüsusi işarələrlə göstərilməsi, həmçinin musiqi alətlərinin təhlili, təkmilləşdirilməsi və ixtirasına dair elmi əsərlərin dərc olunması məhz Yaxın və Orta Şərqdə müsəlman mədəniyyətinin inkişafını təmin edən turkman və türk-monqol əsilli Azərbaycan, Anadoluda və İraqda türklərin qurduğu möhtəşəm dövlətlərin siyasi arenaya çıxması ilə bağlı olmuşdur.

Bəxtiyar Tuncay «Muğamın Vətəni haradır?» məqaləsində Türk-İslam imperatorluqlarının hakimiyyəti dövrü və ərazilərdə muğam sənətinin inkişaf mərhələlərini araşdıraraq mədəniyyətlərin qovuşması və sintezi əsasında regional muğamların yaranmasını qeyd edir: «Ayrı-ayrı regionlarda və müxtəlif dövrlərdə formalaşan regional muğam məktəb və cərəyanlarının təsnifatı zamanı müxtəlif ərəb (Əməvilər və Abbasilər) və türk (Qaraxanlılar, Qəznəvilər, Səlcuqlular, Məmlüklər, Moğollar və s.) sülalələrinin adlarından istifadə edilməsi özünü bir də o cəhətdən doğruldur ki, elitar bir sənət növü kimi inkişaf edən muğam sənəti daha çox saraylarda, adı çəkilən ayrı-ayrı sülalələrə məxsus hökmdarların himayəsi altında formalaşmış və inkişaf etmişdir. Gələcəkdə regional muğamların, eləcə də, tarixi və coğrafi muğam məktəb və cərəyanlarını araşdırmaqda məşğul olacaq tədqiqatçılara da eyni

terminologiyadan istifadə etməyi məsləhət görürük. Çünki belə etməklə biz muğamın inkişafında türklərin və türk sülalələrinin oynadığı rolunu misilsiz rəhbərlik qabartmış olarıq» (Bəxtiyar Tuncay. «Muğamın vətəni haradır?». Olaylar, 2009, 7 aprel).

Həmin dövrlərdən təfərrifən mədəni irsinin formalaşdırılması üzrə məqsədlə və ardıcıl siyasətin aparılması, onların bir çox şəhərlərinin müsəlman mədəniyyətinin mərkəzlərinə çevrilməsi müsəlman musiqisinin nəzəriyyə və praktiki məsələlərinin banisələri hesab olunan Əbu Nəsr Əl-Fərabinin, Səfəddin Urməvi və Əbdülqadir Maraği kimi korifeylərin dünyaya tanınmasına şərait yaratmışdır. Bu səbəbdən, xüsusən Azərbaycanca göstərilən böyük şəxslərin fəallığı nəticəsində yaranmış məktəb həmin regionda muğam sənətinin sistemli şəkildə tam bərqərar olduğu üçün məhz buradan sözügedən sənətin Yaxın və Orta Şərqdə geniş yayılmasına təkan verilmişdir.

Başqa sözlə, Yaxın və Orta Şərqdə XIV əsrin axırlarında baş vermiş ictimai, iqtisadi və siyasi hadisələr «musiqi binasının sütunları» hesab olunan 12 klassik muğamın adlarını dəyişməsi, habelə onların özlərinin köklü dəyişikliklərə uğramasına əhəmiyyətli təsir etdikdən həmin «musiqi binasının sütunları» göstərilən məkanda yaşayan xalqların mə-



dəni irsinin formalaşdırılması xüsusiyyətlərinə uyğun olaraq yenidən qurulması ilə nəticələnmişdir.

Türk xalqlarının musiqisinə, o cümlədən aşiq musiqisinə böyük diqqət göstərən Əbdülqadir Maraği öz əsərində türk musiqisinin daha çox işləyən ladları müəyyənləşdirməklə qeyd etmişdir ki, «...muğamın (pərdənin) səsləri səslənmənin mötədilliyi və incəliyi prinsipinə əsasən düzülür. Onların sayı səkkizə, yaxud doqquza çatır»... «Türklər Üşşaq, Nəva, Busaliki muğamlarına üstünlük verirlər, ancaq qalan muğamlar da onların yaradıcılığına daxildir». (Sürəyyə Ağayeva. «Əbdülqadir Maraği». Bakı, izd. v. «Əziz», 1983 q. str. 46).

Beləliklə də, müstəqil muğam və onun şöbələrinin eyni adları ayrı-ayrı xalqların muğam ifaçılıq ənənələrini əks etdirməklə artıq başqa mənada və tərzdə ifa edilir.

Azərbaycana gəldikdə isə, mədəni irsinin inkişaf prosesində XIV əsrdən başlayaraq əruz vəznə ilə yazılan şerhlərə əsaslanan və göstərilən «musiqi binasının sütunları»nda qurulan Azərbaycan muğamının yaranması, yayılması və inkişafı XIX əsrin ikinci yarısı — XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatının, Qarabağ ədəbi mühitinin inkişafında müstəsna rol oynayan şəxsiyyətlərdən biri də dövrün ensiklopedik biliya malik alim, şair, rəssam, xəttat, görkəmli musiqiçi və musiqi nəzəriyyəçisi Mir Möhsün Hacı Seyid Əhməd oğlu Nəvvab Ağamirzadə (1833-1916) tərəfindən davam etdirilmişdir.

Mir Möhsün Nəvvabın yaradıcılıq dövrü ikinci Rus-Qacar müharibəsindən sonra müşahidə olunur.

Belə ki, həmin müharibənin nəticəsində «Rusiya ilə Qacar Dövləti arasında Türkmənçay kəndində 10 fevral 1828-ci il tarixdə bağlanmış Türkmənçay müqaviləsinə əsasən Araz çayından şimalda yerləşən, əhəlinin böyük bir hissəsi müxtəlif türk əsilli tayfa-

lardan, Qarabağda və Gəncədə isə — Qacarlardan və Cavanşirlərdən ibarət olan bütün Azərbaycan Xanlıqları Rusiya İmperiyası tərəfindən ilhaq edilmişdir.

Bu əzəli Azərbaycan Türkləri torpaqlarının İmperiyanın tərkibinə qatılmasına baxmayaraq, həmin ərazilərdə formalaşdırılmış ictimai və iqtisadi mühit artıq başqa müstəvidə yenidən qurulmaqla və ideoloji cərəyanlara məruz qalmaqla ümumi Qafqaz evininin ictimai, iqtisadi və siyasi həyatının inkişafında öz nüfuzunu saxlamış və əhəmiyyətini itirməmişdir. Belə ki, XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq qubernatorluqlara bölünən Şimali Azərbaycanda güclü mədəni canlanma müşahidə olunurdu.

Sözügedən canlanmanın müsbət təsirini ilk növbədə Azərbaycanın mədəni dəyərlərinin daşıyıcılarından biri kimi sayılan keçmiş Qarabağ Xanlığının paytaxtı Şuşa şəhərində, onun mədəniyyət və elmin inkişafına təkan verən o dövrdə yaşanan tarixi hadisələrdə görmək olardı.

Şəhərdə onlarla bərpa edilmiş və yeni açılmış universitetlər, mədrəsələr, məktəblər və kollejer fəallıq göstərirdi. İncəsənətin təbliğinə və yayılmasına böyük qayğı və xüsusi diqqətlə önəm verildiyindən Şuşa Qafqazın musiqi akademiyasına çevrilmişdir.

«Mir Möhsün Nəvvabın məşhur musiqi

Azərbaycan muğamının yaranması və yayılması nəticəsində bir sıra çalğı alətləri kimi, təkamül və inkişaf mərhələlərini keçən, xordofonlu qrupun yayla səsləndirilən telli alətlər sinasına öz yerini tapan kamança da təkmilləşərək müəyyən dəyişikliklərə məruz qalmışdır.

Sənətgünaşlıq namizədi, professor Malik Quliyev «Sazənda sənətinin instrumental təşəkkülü, inkişafı və spesifikasiyası» adlı məqaləsində Əhməd Bakıxanovun «Ömrün sarı simi» məqaləsinə istinad edərək, kamançanın təkmilləşdirilməsi barədə məlumat təqdim edir. «Kamança əvvəlcə birsimli, XVI əsrdə isə üçsimli olmuşdur. Hazırda dörd simə malik olan kamançanın böyük ifaçılıq imkanları vardır. Onun həzin və ürəyayan sədaları həmişə dinləyicilərin marağına səbəb olur» (Malik Quliyev sənətgünaşlıq namizədi, professor. «Sazənda sənətinin instrumental təşəkkülü, inkişafı və spesifikasiyası», Konservatoriya № 1, yanvar — fevral 2009).

P.Vostrikovun «Azərbaycan tatarlarının musiqisi və mahnıları» məqaləsinin «Musiqi alətlər» fəslində Azərbaycanlıların milli musiqi alətlərinə aid olunan tar, kamança, saz, zurna, balaban, qaval, nağara və qoşanağara, onların rəsmləri ilə bərabər qısa təsvir olunur (П. Востриков «Музыка и песня у азербейджанских татар». СМОМПК, (Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа) Тифлис, 1912, стр. 1-8).

Məqalədə xüsusən Şuşa və Yelizavetpol quberniyası aşığıları arasında geniş yayılmış çanağın zahiri görünüşü tam qarpız formasına oxşar, tarın çanağından daha qabarıq olan üç simi kamança, onun xoş və incə səsi, lakin hər hansı digər musuqi alətdən daha çox skripkanın səsinə bənzəməsi haqqında məlumat verilir.

İsveç səfirliyinin nümayəndəsi kimi Azərbaycana — 1683-cü il dekabrın 19-da Şarnaxıya, 1684-cü il yanvarın 6-9-da isə Bakıya gəlmiş alman təbiətşünası, həkim və səyyah Engelbert Kempfer (1651-1716) kitab şəklinə də nəşr edilmiş yol qeydlərinin «XVII əsr Şərq musiqi mədəniyyəti» fəslində özüəndən əvvəlki səyyahlardan fərqli olaraq 23 musiqi alətinin rəsmini təqdim etmişdir.

«Simli-kamanlı alətlər qrupunda (E.Kempferə görə skripka) gözəl tembrinə görə üstünlük kamançaya (№18) verilir. Onun at qurduğu tükündən düzəldilmiş, kamanla səsləndirilən üç, bəzən isə dörd simi olurdu. Alətin aşağı hissəsi incə bəzədilmiş bir qarış yarımlı uzunluğunda dəmir ucluqla yerə dörəndir. Kamançanın girdə gövdəsinin diametri bir qarış idi və ona üstünə «körpücük» (yəni xərkək) qoyulan dəri pərdə çəkilirdi. Gövdəyə sədəf və qızıl saplarla qəşəng naxışlar vurulurdu» (Abdullayeva S. «Azərbaycan xalq çalğı alətləri». Bakı, Adiloğlu 2002. səh. 50-51).

Çalğı alətlərinin muzeylərdə saxlanılan nümunələr tədqiqat işlərinin aparılması üçün ən dəqiq mənbə sayıldığına görə bu alətlərin kolleksiyaları ilk dəfə Səadət Abdullayeva tərəfindən daha geniş şəkildə tədqiqata cəlb edilmiş və XVIII əsrin ikinci yarısı və XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda mövcud olan çalğı alətləri haqqında maraqlı məlumatlar əldə edilmişdir. Məsələn, ilk dəfə Azərbaycan dramaturgiyasının banisi, alim və filosofu Mirzə Fətəli Axundzadəyə məxsus tar, saz, tütək, balaban və qavalı, bəstəkar Zülfüqar Hacıbəyova aid çanağı alt tərəfdən yastı olan kamançanı, Məşədi Süleyman Mansurov, Nəriman Nərimanov, Mikayıl Müşfiq, Qurban Pirimov və Mirzə Mansur Mansurova məxsus tarları, Molla Cümə, Hüseyin Bozalqanlı, Əsəd Rzayev, Mirzə Bayramov, İslam Yusifov, Teymur Hüseynov və Səməd Vurğunun sazlarını, Cəlil Məmməqluzadənin kamançasını, Həsər Hüseynovun neyini, Xan Şuşkının qavalını, müxtəlif formalı dümbəkləri, qoşanağaraları, sıradan çıxan çanaqna və kəman alətlərini təsvir edir. Muzey kolleksiyalarına əsasən vaxtilə Azərbaycanda 3, 4 və hətta 5 simli kamançaların istifadə edilməsini nəzərə çatdırır. (Rəşid Rəhmanov «Çalğı alətləri»ə bağlı yaradıcılıq ömrü». (Səadət Abdullayevanın xatirəsinə). səh. 31. Bakı, Nurlar, 2018).

Elxan CƏFƏROV.

Ardı var.

Şəkildə: Seyid Şuşinski ansambli.

