

XX fəsil

XVI–XVIII əsrlərdə yaranmış elmi əsərlər və onların icmali. “Behcətür-ruh” risaləsi.

Bu fəslə biz məşhur ingilis alimi Corc Farmerin Əbdülfəzadır Marağai haqqında dediyi və öncə də gətirdiyimiz doğru fikri ilə başlamaq istəyirik. Corc Farmer demişdir ki, “Əbdülfəzadır Marağai orta əsr şərq musiqi elminin son klassikidir”. Əbdülfəzadır Marağaidən sonra yaranmış şərq musiqisi haqqında elmi əsərlər, risalələr Marağainin yaratdığı risalələrin elmi səviyyəsi, xüsusilə də orta əsr şərq “Sistemçilik məkbəti”nin banisi, ustad Səfiyəddin Urməvinin risalələri səviyyəsində olmamışdır. Bu qüdrətli alimlərin risalələri onlardan sonra gələn şərq musiqi elminin heç bir alimi tərəfindən üstələnməmiş şedevrlər kimi qalmışdır.

Bu alimlərdən sonra yaranmış risalələrdə şərq musiqi nəzəriyyəsinin əsasını təşkil edən bir çox mürəkkəb nəzəri problemlər artıq qoyulmamış və əgər qismən qoyulmuşsa da müxtəlif variantlarda əvvəlkilərin təkrarı olmuşdur. Bu risalələrin əsas dəyəri isə onların praktiki əhəmiyyətində idi. Biz orta əsr musiqi elminə qlobal şəkildə nəzər salsaq, deyə bilərik ki, o, mürəkkəbdən sadəyə doğru, mürəkkəb nəzəri problemlərdən ümumi praktiki məsələlərin həlli istiqamətində yönəldilib inkişaf etmişdir. Bu risalələrdə musiqinin əhəmiyyəti və onun (12 muğamın) yaranması haqqında rəvayətlər, musiqinin şəfaverici xüsusiyyətləri, hansı musiqinin nə vaxt ifa edilməsi, hansı muğamın hansı xəstəlik vaxtı çalınması və musiqinin Zodiak bürcləri ilə əlaqəsi haqqında Pifaqorcu alimlərin nəzəriyyəsi və bu kimi məsələlər geniş şərh edilmişdir. Lakin onu da qeyd edək ki, bu dövr bizim musiqişünaslıqda çox az tədqiq edilmişdir, məlum olan risalələrin sayı da çox deyil. Şübhəsiz ki, yeni əsərlər tapılıb elmə məlum olduqdan sonra bu dövrə olan münasibət də daha genişlənəcək və dəyişəcək. İndi isə

XV–XVIII əsrlərdə yaranmış və bizə məlum olan elmi əsərlərin siyahısını və onların müəlliflərinin adlarını gətirmək istəyirik. İlk növbədə Əbdülfəziz Marağainin kiçik oğlu Əbdülezziz Çələbinin “Nəqavətül-Ədvar” adlı əsərini qeyd etməliyik. Əbdülezziz Çələbinin oğlu Mahmud Çələbi də musiqi nəzəriyyəçisi kimi hələ XVI əsrin əvvəllərində şöhrət tapmış və “Məqasid əl-Ədvar” adlı elmi əsərini yazmışdır.

XV əsrin məşhur musiqi alımlarından biri də Ladikli (və ya Lazikli) Məhməd Çələbidir ki, “Zeynül-Əlhan” və “Fəthiyə” risaləlerinin müəllifidir. Onun “Fəthiyə”sini Baron R.D’Erlanje fransızcaya tərcümə etmişdir.

Həmçinin XV əsrin isə böyük şairi və musiqi alimi Heratlı Caminin “Musiqi haqda” risaləsi A.N.Boldirevin tərcüməsində və V.M.Belyayevin şərhləri ilə Daşkənddə 1960-cı ildə nəşr edilmişdi. Daşkənddə 1946-cı ildə A.A.Semyonovun hazırlayıb nəşr etdirdiyi “Dərviş Əlinin musiqi haqda Orta Asiyalı risala”sini də göstərmək istərdik. Həmin bölgədə yaranmış risalələrdən biri də Nəciməddin Kəvkəbi Buxarinin “Risalei-musiqi” əsəridir. XVII əsrin əvvəllərində Cənubi Azərbaycanda yaranmış maraqlı risalələrdən biri də Mirzə bəyin “Musiqi haqda” risaləsidir. XVII–XVIII əsrlərdə Dmitri Kantemirin (Kantemir oğlunun) və Tamburist Arutinin türk dilində yazdıqları risalələrini də göstərmək olar.

XVII əsrin məşhur risaləsi Əbdülməmin Səfiyəddinin “Behcətür-ruh” risaləsidir ki, Tehranda nəşr edilmişdir. Anonim risalələrdən XVIII əsrə aid rus türkoloqu V.D.Smirmov tərəfindən Türkiyədə əldə etdiyi “Ədvar” adlı risalədir. Nəhayət XIX əsrin risalələrindən Qəznavinin musiqi haqda əsəri və Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” risaləridir.

Bizim məqsədimiz bu tədqiqatda həmin dövrü və bu dövrdə yaranmış bütün risalələri tədqiq və təhlil etmək deyil. Biz işimizdə yalnız musiqi elmimizin əsas inkişaf mərhələlərini, onun təməlini təşkil edən sütunlarının – Səfiyəddin Urməvinin, Əbdülfəziz Marağainin, Fətullah Şirvaninin, Mir Möhsün Nəvvabın yaradıcılığını təhlil və tədqiq etməkdən ibarətdir. Lakin Əbdülfəziz Mara-

ğai ilə Mir Möhsün Nəvvabın yaşayıb yaratdığı dövr arasında üç əsrden artıq vaxt keçdiyinə görə, biz bu dövrün icmalini verməyi lazımlı bildik.

Əbdülfəqədər Marağai özünün ən böyük əsəri olan “Came əl-əlhan” risaləsini yazarkən qeyd etmişdir ki, o, bu əsəri böyük oğlu Nurəddin Əbdürəhməna ithaf etmiş və iki oğlunun musiqi elmi üzrə təhsilinin artması üçün yazmışdır. O zaman hələ kiçik oğlu Əbdüləziz anadan olmamışdı. Məhz onun kiçik oğlu Əbdüləziz Çələbi musiqi elmində atasının yolunu davam etdirərək “Nəqayətül-ədvar” adlı risaləsini yazmışdır. Bu risalə də Əbdülfəqədərin risalələri üslubunda yazılmışdı, fars dilindədir. Giriş, on iki hissə və sonluqdan ibarətdir. Əbdüləziz bu əsərini Fatih Sultan Əhmədə ithaf etmişdir. (İstanbulun Nuru Osmaniyyə kitabxanasında № 3646, Topkapı sarayı, Ş. Əhməd kitabxanasında, 3. 462 və kopyası Türkiyyət İnstitutunun Arel kitabxanasında saxlanılır). Qeyd edək ki, Əbdüləziz “Tərvih” adlı bir kanona bənzər alət də ixtira etmişdir. Əbdüləziz Çələbinin oğlu Mahmud Çələbi də musiqi alimi olmuş, “Məqasid əl-ədvar” adlı risalə yazmışdır. Farsca yazılmış bu risalə giriş və səkkiz hissədən ibarətdir, ikinci Bayazidə ithaf edilmişdir.

Onun əlyazma nüsxələri İstanbulun Nuru Osmaniyyə kitabxanasında (№ 3649 və № 3650) və İstanbulun Ayasofya muzeyi kitabxanasında (№ 2413) saxlanılır. Mahmud Çələbi əsasən Türkiyədə yaşamış və XVI əsrin əvvəllerində şöhrət qazanmışdır.

Əlbəttə, Əbdülfəqədər Marağainin oğlu Əbdüləziz Çələbinin və nəvəsi Mahmud Çələbi risalələrini dilimizə çevirib təhlil və tədqiq edilməsinin vacibliyi heç bir şübhə doğurmur.

Bu dövrün görkəmli musiqi alımlarından biri də Ladikli Məhməd Çələbi idi (Bəzi yerlərdə onun adı Lazikli getmişdir). O, ərəbcə “Risalei-Fəthiyyə” əsərini Fatih Sultan Məhmədə ithaf etmişdir (giriş və on iki bölümdən ibarətdir). Ladikli Məhməd Çələbinin digər əsəri “Zeynül-Əlhan fi ilmi təlif vəl Eyzan”dır. Qısaca ona “Zeynül-Elhan” da deyirlər. Ərəbcə və türkcədir. İkinci Bayazidə ithaf edilmişdir. Bu əsər “Risalei-Fəthiyyə”nin demək olar ki, eynidir, onun yeni adla olan variantıdır. “Risalei-

Fəthiyyə”ni ərəb dilindən fransızcaya Baron D’Erlanje tərcümə edərək özünün altı cildlik “Ərəb musiqi” əsərinin dördüncü cildində vermişdir.

“Risalei-Fəthiyyə” London, Britaniya muzeyində, № 6629. Qahirədə, darül-kitabda, № 364, Rauf Yektə bəyin şəxsi kitabxanasında, Süleymaniyyə kitabxanasında № 243 saxlanılır. “Zeynül-Əlhan”ın nüsxələri isə İstanbul Universiteti kitabxanasında, № 4380, Nuru Osmaniyyə kitabxanasında, № 3655. Türkiyyət İnstитutu, Arel kitabxanasında (Nuru Osmaniyyənin kopyyasıdır), Rauf Yektə bəyin şəxsi kitabxanasında, Konya, Mövlana Muzeyi kitabxanasında, № 2192 (bu nüsxə türkcəyə tərcümə edilmiş nüsxədir.), Türkiyyət İнститutu, Arel kitabxanasında (Mövlana muzeyi kitabxanasındaki nüsxənin kopyyasıdır) mövcuddur.

XVI əsrin sonu və XVII əsrin əvvəllərində Cənubi Azərbaycanın Darcəzin şəhərində, Nəmədanın yaxınlığında yaşamış Mirzə bəyin elmə iki risaləsi, 1610-cu ildə qeyd olunmuş “Qövsnamə”si (yay atmağın qayda-qanunlarından bəhs edir) və “Risalei musiqi” əsəri məlum olmuşdur. “Risalei musiqi” əsərinin yazılıma tarixi qeyd edilməmişdir. Görünür o da elə bu illərə aiddir. Bu dövrdə Azərbaycanı səyahət edən Evliyə Çələbi özünün kitabında Təbrizin məşhur sənət adamları içərisində Mirzə bəyin adını çəkmişdir. Dörd hissədən ibarət bu risalə fars dilində yazılmışdır. Risalənin xüsusiliyi həm də ondadır ki, onun başqa nüsxələri tapılmamışdır və belə zənn olunur ki, məlum olan nüsxə elə müəllif nüsxəsidir. Risalənin birinci hissəsində Mirzə bəy musiqinin şəfaverici xüsusiyyətlərindən bəhs edir və onu Həzrət İsanın nəfəsinin sağaldıcı təsiri ilə müqayisə edir. Sonra Mirzə bəy səma planetlərinin hərəkətindən yaranmış musiqinin Pifaqorcu nəzəriyyəsinə əsaslanaraq, 12 muğamın 12 Zodiak bürcü ilə əlaqəsini, əsas muğamlardan yaranmış avazların 7 planetlə, 24 şöbənin günün 24 saatı ilə, təbiətin dörd ilkin elementinin – odun, suyun, havanın, torpağın şöbələrlə əlaqəsini vurgulamışdır. Əsərin ikinci fəsli avazların yaranmasına və 24 şöbənin mürəkkəbat sistemində münasibətinə həsr edilmişdir. Əgər biz Mirzə bəyin verdiyi avazların və sonra da 24 şöbədən yaranan guşələrin siyahısına diqqət yetirsək və

digər müəlliflərin əsərləri ilə onları müqayisə etsək müəyyən fərqləri müşahidə edərik. Risalənin üçüncü fəslində Mirzə bəy təcrübədə, yəni simli alətin pərdələrində öz söylədiklərinin təsvirini vermişdir. Dördüncü fəsil ritm məsələsinə həsr edilmişdir. Burada Mirzə bəy ritmləri qruplaşdıraraq onlar barədə söhbət açır və sonra ritmik müşayiət məsələsinə toxunaraq onun üç növünü-qəbl, maa və baadi seçərək onlar barədə danışmışdır.

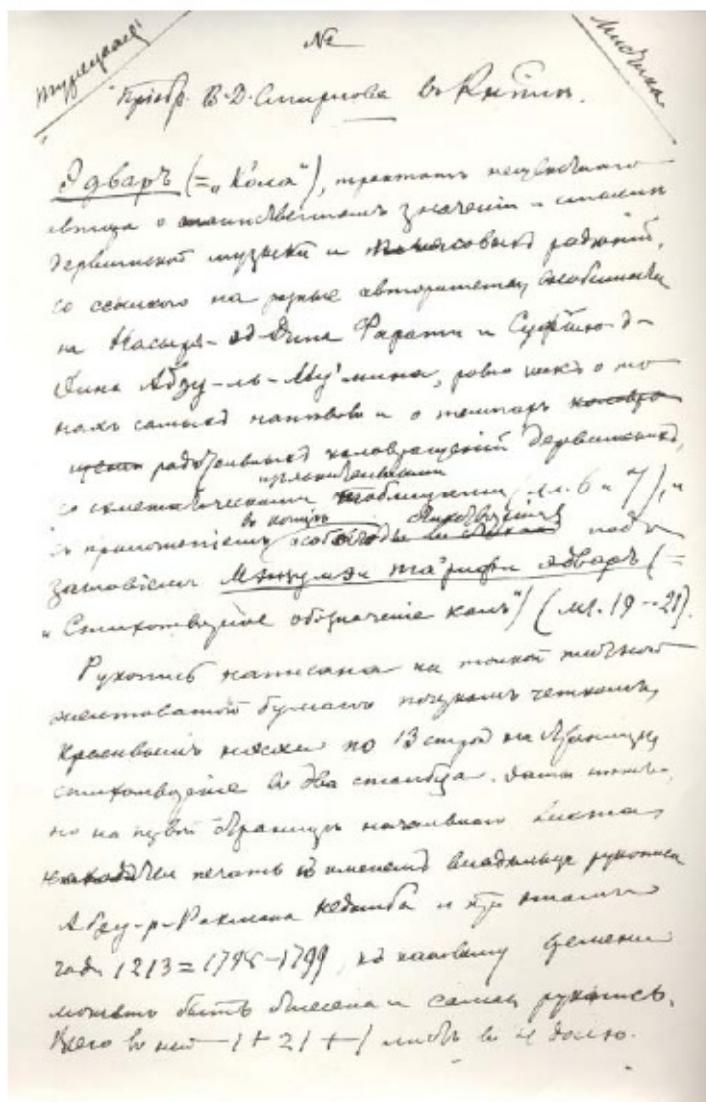
Mirzə bəy risaləsini gənclərə verdiyi nəsihət ilə bitirir, bu elmi öyrənmək və sonra təcrübəyə keçmək lazıム olduğunu bildirir.

İcmal üçün gətirdiyimiz növbəti risalə, müəllifi məlum olmayan, anonim “Ədvar”dır. Burisalə məşhur rus türkoloqu V.D. Smirnov tərəfindən Konyada əldə edilmiş və hal-hazırda Sankt-Peterburqda Saltikov-Şedrin adına dövlət kitabxanasında saxlanılır. Bu risalə əski əlifba ilə türk dilində 1213 h., yəni 1799-cu ildə yazılmışdır. Əlimizdə olan kopiya Əbdül Rəhman Nəcibə məxsusdur. Gözəl nəshi xətlə hər səhifədə 13 sətir, cəmi risalədə 1+21+1 vərəq vardır. (Əlyazma nazik sarımtıl kağızda yazılmışdır). Bu məlumatlar əlyazmadan önce bir vərəqdə, rus dilində olan girişdə verilmişdir. Bu vərəqin yuxarısında bir qiraqda “turetskaya”, o birisində “mistika” sözləri qeyd edilmişdir. Görünür girişyi yanan müəllif əsərin adının “Ədvar”, “Kola”nın orta əsr dərviş səma mərasimləri ilə, onların dairəvi rəqsləri ilə bağlı olduğunu zənn etmişdir. Lakin əsərin məzmunu ilə tanış olduqdan sonra bu risalənin dərviş mərasimləri ilə heç bir əlaqəsi olmadığı məlum olur.

Biz aşağıda həmin vərəqin kopyasını gətiririk.

Maraqlıdır ki, risalə həm qafiyələnmiş şeir hissəsindən, həm də “Mənzumei tərifi ədvar” adlanan hissədən ibarətdir. Şeirlə qafiyələnmiş hissədə müəllif risalənin əsas nəzəri məsələlərini ifadə edə bilməşdir. Risalədə musiqinin məqam sistemi, ritm nəzəriyyəsi, musiqinin emosional təsiri, onun etik-estetik xüsusiyyətləri, musiqi alətləri haqqında məlumat və b. məsələlər araşdırılır. Risalənin girişində müəllif musiqi sənətinin yaranmasından və əhəmiyyətindən söz açır. Pifaqorçuların kosmoloji nəzəriyyəsini davam etdirərək, musiqinin kosmik səma cisimlərinin hərə-

kətindən yaranma nəzəriyyəsini irəli sürür və qeyd edir ki, bu musiqi sədalarını ilk dəfə Səfiyəddin Urməvi eşitmış və mövcud olan 11 elmə 12-ni, musiqi elmini əlavə etmişdir. O, 12 Zodiak bürçünü 12 müğama, 7 ulduzun 7 avaza, 9 planetin 9 ritmə və s. bölmüşdür.



Diqqətə layiqdir ki, risalə müəllifi musiqinin emosional təsirini və əhəmiyyətini vurğulamaq üçün Səfiyəddin Urməviyə, onun təcrübəsinə müraciət etmişdir. Risalənin nəzəri hissəsində müğamların quruluşunu müəllif ikiqat dairələr şəklində olan xüsusi sxemlərdə vermişdir. Aşağıda, risalədən gətirdiyimiz dairələrdəki kimi:



Bu risalənin konkret türk və ya Azərbaycan musiqi elminə aid olmasına demək, əlbəttə, çatındır, lakin məlumdur ki, bu risalə Şərq musiqisini öyrənmək üçün maraqlı və qiymətli bir sənəddir.

“Behcətür-ruh” risaləsi

Orta əsrlərdə musiqi sənətinin, xüsusilə musiqi ifaçılığının yüksək inkişafı musiqi haqda elmi əsərlərin, risalələrin yaranmasına səbəb olmuşdu. İlk risalənin kim tərəfindən və nə zaman

yazılması məlum deyil. Lakin bu risalələrin IX–X əsrlərdən etibarən bütün orta əsr ərzində, hətta XX əsrə qədər yarandıqları və elmin səviyyəsinin əsas təcəssümçüləri olduqları məlumdur. Bu gün bu risalələr bizi orta əsrin digər abidələri kimi, miniatür sənətimizin inciləri kimi, memarlığımızın gözəl nümunələri kimi heyrətləndirir, fərəhləndirir, düşündürür. Böyük miqdarda yazılmış bu risalələr arasında bəziləri çox, bəziləri isə daha az məşhur olmuşlar. Onların çoxlarının müəllifi məlumdur, lakin bəzilərinin müəllifi naməlum olub anonim qalmışdır. Qeyd edək ki, Şərqi və təbii ki, Azərbaycan da ora daxildir, musiqi-nəzəri problemlərinin tədqiqində, işlənməsində Yaxın və Orta Şərqi bir sıra xalqlarının alımlarının iştirakı və rolü böyük olmuşdur. Onlardan Əli-Fərahidi Xəlil ibn Əhmədi (VIII əsr), Mausili İshaq ibn İbrahim (VIII–IX əsrlər), Yəqub əl-Kindini (IX əsr), Əhməd Sərəxsini (IX əsr), Übeydullah Tahiri (X əsr), Əbdülfərəc İsfahanini (IX–X əsrlər), Əbu Nəsr Fərabini (X əsr), Yəhya Münəccimi (X əsr), Əbu Bəkr Razini (X əsr), “İxvan əssəfa və xullan əlvəfa” – “Təmiz qardaşlar və vəfali dostlar”ı (X əsr), Əhməd Xarəzmini (X əsr), Əbu Əli İbn Sinani (X–XI əsrlər), İbn Zaylanı (XI əsr), Səfiyəddin Urməvini (XIII əsr), Nəsirəddin Tusini (XIII əsr), Qutbəddin Şirazini (XIV əsr), Əli Məhəmməd Cürcanini (XIV əsr), Əbdülfəridir Marağaini (XIV–XV əsr), Məhəmməd ibn Mahmud Amulini (XIV əsr), Əbdürrəhman Camini (XV əsr), Fətullah Şirvanini (XV əsr), Zeynalabdin Hüseynini (XV əsr), Kavkabi Buxarını (XVI əsr), Dərvish Əlini (XVII əsr), Mirzə bayi (XVII əsr), Mir Möhsün Nəvvabı (XIX əsr) və başqalarını göstərmək olar.

Musiqi elmimizin inkişafında alımların elmi-nəzəri əsərləri ilə bərabər şairlərimizin yaradıcılığının böyük əhəmiyyətini də qeyd etməliyik. Onlardan Nizami Gəncəvinin (XII əsr), Nəsiminin (XIV əsr), Füzulinin (XVI əsr), Seyid Əzim Şirvaninin (XIX əsr) əsərlərini misal göstərmək olar.

Lakin ən çox XIII–XV əsrlərdə Yaxın və Orta Şərqi musiqi-nəzəri fikrinin inkişafı məhz Azərbaycanın iki böyük alimi və musiqiçisi Səfiyəddin Əbdül Mömin ibn Yusif ibn əl-Urməvinin və Əbdülfəridir ibn Qeybi əl-Hafız əl-Marağainin adları ilə bağlıdır.

Biz XIII–XX əsrlərin musiqi elmi haqqında düşündükdə, onu tədriclə, bərabər inkişaf edən bir xətt kimi təsəvvür edə bilmirik. Əksinə, bu yolu biz qeyri-bərabər inkişaf kimi, yüksələn və enən xətt kimi səciyyələndiririk. Lakin bu o demək deyil ki, orta əsrlərin sonlarında musiqimizin inkişafı, nəzəri problemlərin tədqiqi dayandırılmışdır. Əlbəttə, elə deyil. Bu əsrlərdə sadəcə olaraq tarix bizə Səfiyəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağai, Üzeyir Hacıbəyli kimi nəhəng şəxsiyyətləri bəxş etməmişdir.

Orta əsrin məşhur risalələrindən biri də fars dilində yazılmış “Bəhcət-ür-ruh” əsəridir. Bu risalə ilk dəfə məşhur ingilis alimi Henri Corc Farmer və fars dilini gözəl bilən, bir sıra Şərq ölkələrində səfir işləyən Rabino de Borqamale tərəfindən ingilis dilinə tərcümə edilib 1943-cü ildə Qahirədə nəşr edilir. Farmerin ölümündən sonra alimin kitabxanası satılır və “Bəhcət-ür-ruh” risaləsinin farsca olan əlyazma nüsxəsi İran alımlarının əlinə keçir və onlar bu əlyazmanı 1970-ci ildə Tehranda çap etdirirlər. Bu nəşrə geniş ön sözü, Rabino de Borqamale, digər İran alimi Natel Xanları ilə birlikdə yazmışlar. Bu risalənin əlyazması Oksford nüsxəsidir ki, Əhmədəbadda 1627-ci ildə köçürülmüşdür. Azərbaycan Akademiyasının Əlyazmalar İnstitutunun arxivində də bu risalənin bir nüsxəsi saxlanılır. Ona Mehdi Şirazi adlı o dövrün tanınmış musiqişünası ön söz yazmış, əlavələr etmişdir.

“Bəhcət-ür-ruh” ön söz, on fəsil (bab) və xatimədən ibarətdir. Risalədə on beş cədvəl verilmişdir. Fəsillərin mövzusu belədir: 1) Bu elmin, (yəni musiqi elminin) mənbəyi və başlanğıçı haqqında. 2) Hükəmanın bu elm haqqında fikirləri və ya bəzi filosofların rəyləri. 3) Bu elmin insan varlığı ilə əlaqəsi, onun insan vücudunda nisbəti, təsiri. 4) Bu elmin yeddi ulduz və göy cisimləri ilə əlaqəsi. 5) Melodiyanın (zərbələr vasitəsilə) bəhrləri, üsulları və hərəkətləri haqqında və ya insanın melodiya uyğun ritmik hərəkətləri. 6) Musiqi elminin poeziya ilə əlaqəsi və ya hər nəğməyə münasib nə deyilir? 7) Merkuri və Zöhrə peykləri əsasında pərdələrin quruluşu, tərkibi haqqında. 8) Müxtəlif məclislərdə oxunan musiqi, mahmilar. 9) Bir pərdədən digərinə keçmək qaydası, sərpərdə nəğmə necə olur? 10) Bu elm sahibinin rəftarı

haqqında, bu elmin fərdi və ümumi şəkildə öyrənilməsi və mənim-sənilməsi barədə.

Risalənin əvvəlinci səhifələrində müəllif (əlyazmadə risalənin müəllifi Əbdülmömin Səfiyəddin göstərilmişdir) belə məlumat verir: Bil ki, Adəmin haqqında Allahın mərhəməti tükənməz olduğu üçün onun dərgahından Cəbrailə nida etmişdir ki, müxtəlif hiylələrlə ruhu Adəmin bədəninə girməyə icva etsin. Cəbrail Allahın əmri ilə Həzrəti-Adəmin pak olan bədəninin içərisinə girərək, həzin səslə və Rast məqamında bir neçə kəlmə əda etdi. Bu zaman ruh hallanaraq Adəmin bədəninin içərisinə sadır olub, orada məskən saldı. Ona görə ruhların qidası və həzzi olur ki, bu da kamil insanın şadlığına səbəbdür. Anlamaz adamlar bundan həzz almazlar.

Bu elmə Cəbrail bais olduğu üçün, ona Ruhul-əmin deyirlər. Musiqi elmi ruhun qidası olduğuna görə qədim filosoflar bu elmi əziz və hörmətlə tutmuşlar. Onlar Zöhrə ulduzunu (Veneranı) görəndə, o ulduzun qarşısında duraraq deyirlər: "Salam sənə ey işiqlı, şərafətli, yüksək, mübarək ruhani olan ulduz, Allahın rəhməti və bərəkatı sənə olsun".

Risalədə deyilir ki, qədim padşahlar və fəhm sahibləri bu elmi bilməyənləri məclislərinə qəbul etmirdilər. Əvvəl filosoflara, ikinci şairlərə, üçüncü Quran əhlinə, dördüncü nədimlərə bu elmi öyrətməyi vacib bilirdilər. Risalənin digər hissəsində Hindistanda yaşayan "Qənfəs" adlı quşun fəciəvi hekayəsi və zərif quruluşu haqqında məlumat götürülür. Ömrü uzun, boyu qısa bir quşdur. Əzəməti böyük olan Allah-taala təxminən iki qarışdan ibarət olan dimdiyində min iki deşiyi yaratmışdır. Bu deşiklərin bəzisi kiçik, bəzisi böyük olur. Bu quşun çox həzin səsi vardır. Onun ömründən 200 il keçdikdə, Allahın qüdrətindən ətrafda olan quşlar çör-çöpü yiğib, onun üçün böyük bir təpə düzəldirlər. Ondan sonra qənfəs uçaraq o çör-çöp xırmanına oturur. Öz dili ilə cürbəcür nəgmələr oxumağa başlayır. Səsi ucaldıqca onun dimdiyinin hər bir deşiyindən qəribə səs və qəribə nəgmələr çıxır. Elə bilirsən ki, min nəfər bir yerə toplanıb oxuyur və hər kəs bir pərdədən nalə edir. Bu haldan 10 gün keçdikdə o çör-çöp xırmanına o quşdan od düşür,

xırmanla bərabər quş da yanır, yanıb kül olduqdan sonra odun ortasında göy rəngli bir yumurta görünür. Qırx gündən sonra yumurtadan bala Qənfəs çıxaraq o da ata-anası kimi edir. Deyirlər ki, dərrakəli insanlar hər səsi bir heyvandan almışlar və nəğmələr sırasına daxil etmişlər. Filosof Platon da Qənfəsin bəzi nəğmələrini və ürək yandıran səsini öyrənmişdir. Qənfəs hekayəsini Şeyx Fəriəddin Əttar da özünün “Məntiq üttəhr” kitabında aydınlaşdırılmışdır.

Aşağıdakı üç beyt risalədə “Qənfəs” ilə əlaqədar deyilmişdir:

Qənfəs ürək açan qəribə quşdur,
Bu quşun yeri Hindistandır.
Əcəb uzun və bərk dimdiyi vardır,
Ney kimi deşik-deşikdir.
Onun avazından əlli musiqi tərtib edildi.

Risalənin üçüncü bəhsində müəllif musiqi elminin insan bədəninə olan nisbəti və təsiri haqqında danışır və Şeyx ər-Rəis, yəni Əbu Əli Sinaya əsaslanaraq insan bədəninin bir hissəsi olduğunu söyləyir, elə bir hissəsi ki, ürəkdən sinəyə axıb insanı vəcdə gətirir, ruhlandırır, düşündürür. Risalənin müəllifi musiqinin müxtəlif xəstəliklərə – ürək, qulunc, vərəm, göz, sinir xəstəliklərinə olan müsbət təsirindən danışır və göstərir ki, insan orqanizminin üzvlərinin hamısı musiqini eyni cür və eyni vaxtda qəbul edə bilməz. Müəllif insan orqanizmində, daha dəqiq desək onun qanında ağ, şəffaf bir maddənin mövcudluğunu qeyd edir ki, o, bunu “şadlıq ruhu” adlandırır. Bu maddə insan bədəninin müxtəlif hissələrini gəzir. Hər ayın birinci günləndə bu maddə baş qapagında, ikinci günü damaqda, üçüncü günü çənədə, dördüncü günü həncərədə (qırıqlaqla), beşinci günü damarlarda, altıncı günü qana qarışan maddədə, yedinci günü sinədə, səkkizinci günü ürəkdə, doqquzuncu günü bağırsaqlarda, onuncu günü damaqda, on birinci günü göbəkdə, on ikinci günü insanın sağ əlində, on üçüncü günü sol əlində, on dördüncü günü çənədə, on beşinci gününü yenə qəlbə, sonra baş çanağına qayıdır və yenidən bədən

üzvlərini gəzməyə başlayır. Bu maddə insan orqanizminin hansı hissəsində yerləşirsə, o zaman həmin üzv ondan qida alır. Ona görə həmin gün insanın o üzvündə müalicə və yaxud cərrahiyə əməliyyatı aparmaq qorxuludur və hətta qadağandır. Hərgah insan bədəninin şadlıq hissələri ilə qidalanması pozularsa, onun sağalması da mümkün olmaz. Risalənin müəllifi qeyd edir ki, “şadlıq ruhu”nun bədənin hansı hissəsində olmasını isə nəbzin vurulması ilə təyin etmək mümkün olur. Beləliklə, risalə müəllifi cərrahiyə əməliyyatı zamanı musiqinin orqanizmə göstərdiyi mənfi və müsbət təsirini qeyd edərək, bu əməliyyatın musiqinin müşayiəti ilə aparılmasını məsləhət görür.

Müəllif qeyd edir ki, qədim zamanlarda təbiblər xəstəyə çalğı alətləri ilə müalicə edirdilər. Münasib vaxtlarda gecələri və gündüzləri bəzəkli və işiqlı xəlvət otaqda xəstə üçün saz çaldırırdılar ki, ta müəyyən vaxt içərisində o xəstəlik tədriclə, dəvadərmansız olaraq, asanlıqla xəstənin bədənidən çıxıb getsin. Şübhəsiz, risalədə deyilənlər o dövrün təcrübəsində geniş istifadə edilmişdir. Bizə elə gəlir ki, elə bu gün də tibb elmində bunları öyrənib və təcrübədə lazımı yerlərdə istifadə etmək çox faydalı olardı.

“Bəhcət-ür-ruh” risaləsinin müəllifi əsərində musiqiçilərin müxtəlif məclislərdə özlərinin “rəftarı və əxlaqi” haqqında 12 maddədən ibarət məsləhət vermişdir.

Ən əvvəl, bu elmin sahibi hər nə qədər camaata yad olub biganə otursa və gözə az görünse, izzəti o qədər artıq olar.

İkinci – fakir paltarlar geyinməyə çox çalışın.

Üçüncü – soyuq məzachlı xörəklərdən çəkinsin.

Dördüncü – hər gün daşlardan götürüb, bir neçə addım yolu piyada getsin.

Beşinci – qadınlara yaxınlığı qayda ilə etsin.

Altıncı – gün doğmadan əvvəl yüksək imarətlər, yaxud dağ yamaclarına çıxmaga məşq etsin və məşq zamanı Yaqub və İshaq və Ney-yə Ələlsəlat sözlərini hər gün təxminən yüz iyirmi dəfə yüksək səslə oxusun.

Yedinci – çiy süd və zeytun yağı yesin, onlardan özünü gözləməsin, ta bu vasitə ilə onun səsi saflaşdır bir halda qalsın.

Səkkizinci – çətin və asan təsniflərdən hər gün oxusun, yadda saxlasın və tələbələrə dəxi öyrətsin.

Doqquzuncu – öz səsini gizləməsin ki, ta həncərəsində qalan xıltıltı dişəra çıxsin.

Müəyyən bir ahəngi əvvəlcədən nəzərdə tutmasa, nəğməyə başlamasın.

Onuncu – məclisdə oxumağa çox meyl etməsin, elə etsin ki, xalq ondan təngə gəlməsin.

On birinci – padşahlar, dünya əhlinin məclislərində, beytüllütf və xarabatda iştirak etsin. O məclislərdə məkrur və xəbis şeyləri elə orada yadından çıxarsın, gördükleri haqqında özgələrin məclisində danışmasın ki, ta dostların ədavətinə səbəb olsun.

On ikinci – ciddi olsun, dəhşətli sözlərdən və zarafatdan uzaq olsun.

Qeyd edək ki, müsiqiçilərin təcrübəsində böyük əhəmiyyət kəsb edən bu nəsihətlərə biz bir sıra risalələrdə rast gəlmişik. Bu nəsihətlər hələ XI əsrдə yazılan “Kabusnamə”də Key Kavusun verdiyi məsləhətləri xatırladır.

Əbdülfəridər Marağainin risalələrində də bu mövzuya xüsuslu yer verilmişdir.

İndi də müəllifin risalədə nəzm ilə verdiyi muğamlar və şöbələr haqqında bir parçanı oxuculara təqdim edirik.

Ey huşyar adam, yenə məndən eşit!
Hər məqam üçün çarə olaraq iki şöbə vardır.
Rast məqamı ürəyin xəzinəsidir.
Mübəriqə Pəncəgaha lazımdır.
Hüseyni məqamatın ən yüksəyidir,
Dügah Müxəyyərə yaxındır.
Əraq şadlıq və kef artırındır
Gah Əraq, gah Məğlub tərəfə
Agah adam, İsfahanda, oradan Şiraza və
Nişapura yol aparır.
Nəğmədə Zəngulədən sonra qavaldır,
Sonra Çahargah, sonra Üzzal gəlir.

Belə ki, Üşşaqın pərdəsini sazladın,
Nəğmələri Zabula və Ovca yüksəlt
Hicazi bir meyvəli ağacdır,
Onun meyvəsi Segahla Hisardır.
Sırrı pərdəsindən Busəliyi sazlaram
Əşirani və Səbanı yüksəldərəm,
Nəva gələr, dünyaya Şur düşər
Novruz xara Mahurun bir qolu olur
Çəngi sazlarsan, Büzürk gəlir,
Humayun, Nohəft, ondan iki pərdə
Kuçiyi çala bilsən.
Rəkəbdə və yəmənlidə nəğmə deyərsən.

“Bəhcət-ür-ruh” risaləsinin böyük əhəmiyyəti ilk növbədə onun hər fəslinin çox önemli praktiki dəyərindədir. Onun növbəti fəslə belə hissələrdəndir. Bu hissə “hər kəsin yanında nə oxumaq lazımdır” adlanır. Müəllif yazar ki, fəhimli adamlara aydın və aşkarlıdır ki, musiqi yeddi ulduzdan və dörd ünsürdən götürülmüşdür. Hər tayfanın təbiətinə görə oxunmalıdır ki, o tayfaya nisbəti olsun, məsələn, dərvişlərin xidmətində Novruzi-ərəb, Rahəvi və Zəngulə, elm əhlinin xidmətində Əraq, Segah və Nişapur, türklərin xidmətində Hicazi-əcəm, Novruzi-əsl, Rəkəb və Ənbiyat, padşahların xidmətində – Hüseyni, Üşşaq, Bəstə Nigar, Zabul və Ovc, qadınların xidmətində Şəhnaz, Neyriz, Segah, bazar əhlinin xidmətində – Ovc, Zabul, Gərdaniyyə, fahişələrin xidmətində – Neyriz, Üzzal, Segah, Gərdaniyyə və Üşşaq, pis və bədnəfis adamların xidmətində Hüseyni, Novruz-xara, Rəkəb və Mahur oxurlar ki, insani tövbə və əstəqfadə mayıl olur. Şairlərin və fəhmi adamların xidmətində – Zəngulə, Çahargah, Hicazi və Səlmək oxurlar, çünki bu havada təbə lətafət verir. Uşaqları ram etməkdən ötrü-Dügah və Behbəri oxurlar və sairə. Risalədə bu siyahı hələ xeyli davam edir.

Müəllif risaləsində hansı musiqinin ilin hansı fəslinə və günün hansı vaxtna uyğun olduğunu da müəyyənləşdirir. Məsələn, ilin bahar fəslində – Novruz Səba, Mahur, Heyni, Hicazi, Səlmək,

Üşsaq, Mayə, Mübərriğə və Segah oxuyurdular. Yay fəslində – Rast, Pəncgah, Neyriz, Əcəm, Rəkəb, Əbkiyyat, Humayun, Nəhabənd, Əşiran, Həzan, Çahargah, Üzzal və Zəngulə oxuyurlar. Payız fəslində – Büzürk, Kuçik, Hicazi, Bəstə, Ovc, Müxalif, Neyriz-əsl, miyanə fəslində Dügah və Hüseyni ifa edirlər. Qış fəslində – Bəmtə, Gərdaniyyə, Mahur, Maya, Böyük Gərdaniyyə, Rəkəb, Bayatı, Əbkiyyat, Mühəyyar, Gəvəşt və Şahnaz oxuyurlar.

Risalənin sonunda müəllif “Hər məqamın neçə şöbədən ibarət olduğu və hər avazı iki məqamdan necə tapmaq lazımlı olduğu haqqında” başlığı altında aşağıdakı siyahını verir. Spahan (İsfahan – Z.S.), Əşiran, Səba, Üşsaq, Hüseyni, Rast, Gərdaniyyə, Neyriz, Nişaburək (Nişapur – Z.S.), Busəlik, Səba, Novruzi-əsl, Hüseyni, Dügah, Mühəyyir, Hicazi, Segah, Hasar, Gəvəşt, Novruzi-xara, Nəva, Mahur, Əraq, Müxalif-Mağlub, Kuçik, Rəkəb-bayıtı, Büzürk, Humayun, Nəhəft, Şəhnaz, Novruzi-ərəb, Rahəvi, Novruzi-əcəm, Zəngulə, Üşsaq, Çahargah, Üzzəl, Zabul, Rast, Mübərriqə və Pəncgah.

Bununla da “Bəhcət-ür-ruh” risaləsinin bu nüsxəsi bitir. Bu nüsxə 1288 h. – 1872-ci ildə köçürülmüşdür.

Beləliklə, biz bu fəsildə icmalını verdiyimiz bütün bu risalələrin (və onların müəlliflərinin, yazıldıqları şəhərdən və müəlliflərin doğulduğu yerdə asılı olmayaraq) Azərbaycan musiqisi-nin və elminin tarixində əhəmiyyətli rol oynadığını məlum etdik. Əlbəttə, elmin yaranıb inkişafını, ilk növbədə bu sahədə yazılan elmi əsərlər, risalələr ilə ölçürlər, dəyərləndirirlər, təhlil və tədqiq edirlər. Biz də bu tədqiqatda işimizi əsasən bu istiqamətdə aparmışıq. Eyni zamanda qeyd etməliyik ki, elmi əsərlərlə yanaşı, o dövrün hökmədarlarının verdikləri fəmanların, əmrlərin, sultanların yazılarının, tarixçilərin və səyahətçilərin qoyduqları yazıların və kitabların, bu dövrdə yaşayan digər sahələrdən olan alımların, ədəbiyyatçıların, şairlərin, sənət adamlarının xətirələrinin, təsviri sənət ustalarının musiqiyə, musiqi alətlərimizlə bağlı əsərləri, miniatürçü rəssamların rəsmələri musiqi elmimizin tarixini aşdırmaq, təhlil və tədqiq etmək üçün çox dəyərli, maraqlı əlavə mənbə, sənəd, məxəz olmuşlar.

Bu baxımdan XVI əsrin böyük lirik şairi, bütün əsərleri, qəzəlləri musiqi ilə yoğrulmuş ustad Füzulinin yaradıcılığını xüsusi qeyd etdik. Şairin qəzəlləri əsrlər boyu özlərinin lirikliyi, axıcılığı, ahəngliyi, musiqiliyi ilə məşhur olmuşlar. Azərbaycan xanəndələri illər boyu muğamları oxuyarkən Füzuli qəzəllərinə müraciət etmişdilər. Füzuli poeziyasında biz o dövrün musiqi alətlərinə və musiqi terminlərinə rast gəlirik. Bu alətlərin ney, çəng, ud, qopuz, musiqar, nəfir, tənbur, setar, qanun və başqa bir çox musiqi alətlərinin adları bu və ya digər obrazla, təşbihlə, fəlsəfi fikirlə, estetik təsirlə əlaqədar çəkilir. Füzuli qəzəlləri sözdə həkk olunmuş bir musiqi olduğuna görə Azərbaycan bəstəkarlarının böyük qismi bu poeziyanın əsiri və vurğunu olmuşlar.

İndi isə musiqi elmimizin digər yeni mərhələsini və dövrünü təşkil edən və həm də tədqiqatımızın növbəti əsas mövzusu olan Qarabağın XIX əsr musiqi mədəniyyətinin parlaq nümayəndəsi Mir Möhsün Nəvvabın elmi irsinə keçirik.

ALTINCI BÖLMƏ

XIX ƏSRİN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİ. QARABAĞ VƏ ONUN ŞUŞA ŞƏHƏRİ MUSİQİMİZİN BEŞİYİ VƏ MƏBƏDİDİR

XXI fəsil

Mir Möhsün Nəvvab və onun elmi irsi.
M.M.Nəvvabın dövrü həyatı və elmi irlsinin icmali

Nəvvab Mir Möhsün ibn Hacı Seyid Əhməd Qarabağı Azərbaycan elminə, mədəniyyətinə və ədəbiyyatına XIX əsrin görkəmli ensiklopedisti kimi daxil olmuşdur. Çoxşaxəli istedad sahibi olan M.M.Nəvvab Azərbaycan elminin, ədəbiyyatının və sənətinin müxtəlif sahələrində dəyərli iz qoyub getmişdir. Onun zəngin və çoxşaxəli fəaliyyəti, elmi fikirləri və araşdırılmaları iyirmidən artıq əsərində öz əksini tapmışdır.

Nəvvab “Cəfər Cəmei Mürtəzəvi”, “Kənzül-Mühəm”, “Bəhrul-Həzər”, “Muxtarnamə”, “Məzamir”, “Batılı-sehr”, “Beş yüz nəsihət”, “Kifayətül-ətfal”, “Qarabağ şairləri haqqında təzkirə”, “Nücumiyə”, “Nurul-ənvar”, 1905–1906-cı illərdə erməni-müsəlman davası, farsca və türkçə şeirlər divanı, “Gəşfūl həqiqiməsnəvi”, “Vüzuhül-ərqam” kimi əsərlərin, həm də bir çox rəsmələrin və miniatürlərin müəllifidir.

Mir Möhsün Nəvvab Ağamirzadə 1833-cü ildə Şuşada Hacı Seyid Əhmədin ailəsində anadan olmuşdur.

Nəvvab ilk təhsilini Şuşanın ruhani məktəbində almış, ərəb, fars və türk



dillərini mükəmməl öyrənmiş, sonalar rus dilini də mənimmişdir. O, molla Abbas Sarıçəlilin mədrəsəsində oxumuş, riyaziyyat, astronomiya, kimya və digər elmlərə yiyələnmişdir. Sonalar Nəvvab təhsilini sərbəst davam etdirmiş, biliyini daim artırmışdır.

M.M.Nəvvab dövrünün bılıkçı, oxumuş və mədəni adamlarından biri idi. Doğma Şuşa şəhərinin mədəni həyatında Mir Möhsün Nəvvabın rolü olduqca böyükdür. Onun Şuşada yaratdığı “Məclisi-fəramuşan” (Unudulmuşların məclisi) və “Musiqiçilər” məclisləri yalnız Şuşanın deyil, bütün Azərbaycanın mədəni inkişafında əhəmiyyətli rol oynamışdır.

Şuşada kitabxana və qiraətxana, “üsuli-cədid” məktəblərinin açılması da M.M.Nəvvabın adı ilə bağlıdır. Onun mətbəəsində Azərbaycan şairlərinin bir çox şeirləri çap edilib yayılırdı. Bu mətbəə Azərbaycanda kitab mədəniyyətinin inkişafında müsbət rol oynamışdır. O dövrə Şimali Azərbaycanda Bakı və Şuşadan başqa heç bir yerdə mətbəə yox idi.

Əvvəlki dini məktəblərdən fərqli olaraq M.M.Nəvvabın təşəbbüsü ilə açılmış “üsuli-cədid” məktəblərində ədəbiyyat, tarix, coğrafiya və digər fənlərdən dərs keçilirdi. O, şəxsən bu məktəblərin birində dərs deyirdi.

1903-cü ildə M.M.Nəvvab Şuşada qiraətxana açır, müxtəlif şəhərlərdən qəzet və jurnallar yazdırır.

M.M.Nəvvab Bakıdan “Əkinçi”, Tiflisdən “Ziya” və “Kəşkül”, Hindistandan isə fars dilində nəşr edilən “Həblül-mətin” qəzətlərini alırdı. Qiraətxana müxtəlif illərdə “Molla Nəsrəddin”, “İqbal”, “Səda”, “İrşad”, “Şərqi-Rus” və digər jurnal və qəzetləri də alırdı.

M.M.Nəvvabın özü “Ziya”, “Kəşkül” və başqa qəzetlərdə əməkdaşlıq edərək, maarif, mədəniyyət və səhiyyə məsələlərinə dair məqalələr yazırı.

M.M.Nəvvabın yaratdığı “Məclisi-Fəramuşan” məclisinə Abdulla bəy Asi, Fatma xanım Kəminə, Məşədi Əyyub Bakı, Həsənəli xan Abdulla, Həsən Şahid, Mirzə Xosrov və digər şairlər daxil idi. Onlar həm bir-biriləri ilə, həm də 1872-ci ildə Şuşada yaranmış və Xurşudbanu Natəvanın rəhbərlik etdiyi “Məclisi-üns” ədəbi məclisinin üzvləri ilə şeirləşirdilər. (5, 7-8)

M.M.Nəvvabın özü Həsənəli xan Qarabağı, Mirzə Ələsgər Novrəs, Fatma xanım Kəminə, Məşədi Əyyub Bakı, Xəlil Abdulla, Mirzə Müxtar Kaşidi və digər şairlərlə, eləcə də Xurşudbanu Natəvanla seirləşirdi. O, Natəvanın oğlunun ölümünə şeir yazmışdır.

“Məclisi-fəramuşan”ın üzvləri Azərbaycanın digər şəhərlərində olan məclislərlə də, o cümlədən Şamaxıdakı “Beytüs-səfa” (bu məclisə məşhur şair S.Ə.Şirvani rəhbərlik edirdi), Bakıdakı “Məcmua-şüəra” və digər məclislərlə əlaqə saxlayıb seirləşirdilər.

Nəvvab Qarabağın yüzə qədər şairi və onların şeirləri barədə məlumat verən “Təzkireyi-Nəvvab” antologiyasının müəllifidir. Onun bu əsərdə verdiyi məlumatlar ədəbiyyatşunaslıq elmi üçün xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. M.M.Nəvvab yazdığı dibaçələrdə, müqəddimələrdə Vaqif, Viddi, Xurşudbanu Natəvan, Zakir və digər şairlər, habelə ilk müəllimi Abbas Saricəli barədə məlumat vermişdir.

Mir Möhsün Nəvvabın yüksək bədii zövqü var idi. Bu cəhət onun poeziyasında, antologiyasında, kitablarının bədii tərtibatında, eləcə də şəxsi evinin, işlədiyi məktəbin və mədrəsənin divarlarında, Şuşanın “Böyük məscidi”nin iki minarəsinin naxışlarının çəkilməsində özünü biruzə vermişdir. Bu minarələrdəki naxışlar Şuşanın digər minarələrindəki naxışlardan həm forması, həm də gözəl tərtibati ilə seçilirdi. Minarələrin naxışlarını M.M.Nəvvab özü işləmişdir. Mədrəsənin ikinci mərtəbəsində M.M.Nəvvabın iş otağı olmuşdur, onun da naxışlarını özü vermişdir. Məşhur musiqi və teatr xadimi C.Bağdadbəyov xatırələrində həmin otağı belə təsvir etmişdir:

“Nəvvabın gündüzlər oturduğu hūcrə (mənzil – Z.S.) Şuşada yuxarı məscidin həyatində ikinci mərtəbədə idi. Bu otağın iki böyük pəncərəsi vardı. Pəncərənin biri məscidin həyatınə-qiblə tərəfə, digəri isə Şimala-bazara tərəf baxırdı. (Əvvəllər bazar yuxarıda qapandıbində yerləşirdi – Z.S.). Hər iki pəncərənin açısı gözəl gülərlə dolu idi. Otağın nəqqaşkarlığını Nəvvab özü işləmişdir. Nəvvabın mənzilinə adam nə qədər əsəbi və hirsli gəlsə idi, ilin hər fəslində açılmış güllərin qoxusu və otağın gözəlliyi onu sakitləşdirirdi”. (18, 149)

M.M.Nəvvabın “Quşlar”, “Güllər”, “Teymurun portreti” və digər əsərləri məşhurdur. Bu əsərlərdə rəssamın dərin müşahidə qabiliyyəti özünü göstərmüşdür. Yağlı boyalı işlə çəkilmiş bu əsərlər məzmunu, forması və rəng koloritinə görə müxtəlif olub, çox təbii və realistdir. M.M.Nəvvabın ornamentlərinin də motivləri çox rəngarəngdir. Onun əsərlərinin realizmi xalq sənətinin, eləcə də miniatür sənətin ənənələri ilə bağlıdır.

Azərbaycanda kitab sənətinin inkişafında M.M.Nəvvabın rolu xüsusilə böyük idi. Onun parlaq istedadı kitab tərtibatında özünü biruzə vermişdir. O, bu işin ustası idi. M.M.Nəvvab hələ gənc yaşılarından bədii tərtibat sənətinə, kitabların illüstrasiyasına aludə olmuşdur. Məsələn, 1850-ci illərdə o, Firdovsinin “Şahnamə” əsərinə çəkilən litoqrafik illüstrasiya üzərində yaradıcı iş apararaq, onları daha əlvan, baxımlı, emosional cəhətdən daha təsirli etmişdir.

M.M.Nəvvab “Bəhrul-Həzan” (1864–1865) kitabının illüstrasiyاسını vermişdir. Buradakı beş miniatürdə o, müxtəlif döyüş səhnələrini əks etmişdir. Bədii cəhətinə, rəng çalarlarına görə bu miniatürlər klassik miniatürlərdən daha çox Şəki xan sarayının frizlərini xatırladır. (50, 52–54)

Miniatürlərdən başqa kitabda əlvan çəkilmiş başlıqlar, titul vərəqi, üz qabığı və s. də verilmişdir. Bu əsər M.M.Nəvvabın kitab illüstrasiyasının orijinal nümunəsidir. M.M.Nəvvabın bədii yaradıcılığının əhəmiyyəti bir də ondadır ki, onun rəsmləri XIX əsr Azərbaycan təsviri sənəti tarixinin öyrənilməsi, xüsusilə klassik miniatürün dekorativ üslubunun realist təsvir metoduna keçid dövrünün tədqiqi üçün qiymətlidir.

M.M.Nəvvabın çoxşaxəli fəaliyyətində onun astronomiya, riyaziyyat, kimya və digər elmlərə aid görüşləri də maraqlı doğurur. Səma cisimlərinin yerləşməsi, günəş sisteminin hərəkəti, günəşin batması və s. onun əsərlərində işıqlandırılmışdır. M.M.Nəvvab özünəməxsus olan iki teleskopla planetləri, ulduzları müşahidə etmiş və onların bəzilərinin modelini də düzəltmişdir. M.M.Nəvvabın “Kifayətül-ətfal” əsəri (1899) astronomiya üzrə dərslik kimi yazılmışdır. Əsərdə aydınlaşdırıcı zərli cədvəllər də verilmişdir.

M.M.Nəvvabın əlkimyaçıların reseptləri əsasında apardığı bir sıra təcrübələri isbat edirdi ki, iksirin vasitəsi ilə gümüşün, civənin qızılı çevrilməsi nəzəriyyələri həqiqətə uyğun deyil və bunlara inanmaq avamlıqdır.

M.M.Nəvvabın 2.458.624 hərfdən və çoxlu sxemdən ibarət böyük həcmli “Cəfəri-came-mürtəzəvi” əsəri xüsusi lügətə bənzəyir.

“Nəsihətnamə”, “Kifayətül-ətfal”, “Nurul-ənvar” və s. kimi əsərlərində alim və pedaqq M.M.Nəvvabın psixoloji və etik görüşləri əks edilmişdir. O, elmlərə böyük əhəmiyyət verirdi. M.M.Nəvvab qeyd edirdi ki, “Elm və hünərdən yadigar qoymaq yaxşıdır, nəinki mal və əmlakdan”. M.M.Nəvvab sözə, nitq mədəniyyətinə xüsusi əhəmiyyət verirdi. O deyirdi ki, “Söz yalnız o vaxt təsirli olur ki, yerində işlənsin. Cəvahir kimi gözəl kəlimatları bimövqə yerdə və biviquf kəslərə demə ki, biqədr və biqiyət olur”.

M.M.Nəvvab haqq, həqiqət tərəfdarı idi. O, “Güman zənni ilə heç kəsi günahkar bilib, onun təqsirinə şəhadət etmə” – deyə tövsiyyə edirdi.

Mir Möhsün Nəvvabın 1905-ci ildə yazdığı “Təvarixi-rəzm və şurişi tayafeyi-ərməniyyəti-Qafqaz ba firqeyi müsəlmanan”, yəni “Qafqaz erməni tayfası ilə müsəlmanların vuruş və iqtisət tarixləri” adlı son dərəcə əhəmiyyətli, bu gün ilə səsləşən və ortaya atılmış süni Dağlıq Qarabağ probleminin tarixi köklərinin öyrənilməsi üçün qiymətli olan bu əsəri yalnız 1993-cü ildə, yəni yazıldığından 88 il sonra nəşr edilmişdir. (73, 55–56)

Bu kitabı oxuyarkən, Nəvvabın qələmə aldığı erməni-müsəlman davası ərzində ermənilərin Bakıda, İrəvanda, Naxçıvanda, Təbrizdə, Şuşada, Tiflisdə, Gəncədə və başqa şəhər və kəndlərdə törətdikləri vəhşilikləri, zülmü təsvir edən hadisələr və faktlar ilə tanış olduqda, genasidin kim tərəfindən həyata keçirildiyi bir daha məlum olur. Nəvvabın əsərində qeydə alınmış hadisələri oxuduqda tarixin təkrar olunduğuna, hadisələrin bu gün ilə tam səsləndirinə təəccüblənirsən. Kitabın “Erməni tayfasına nəsihətlər” hissəsində Nəvvab belə yazar:

“Əvvəla, bu tayfadan (erməni) sual edirəm ki, bu qədər mərdüməzarlıq və nahaq qanlar tökməkdə, mülklərin və malların

talan və tarac edilməsində və yanıb xarabazarlığa çevrilməsində səbəb və mətləbiniz nədən ibarətdir?

Əgər məqsədiniz padşahlıq və kral olmaqdırsa, sizin bu təbiətinizlə və insafsızlığınıza heyhat ağlaşıgan şey deyil...” (73, 56).

M.M.Nəvvabın “Kəşfül-həqiqeyi-məsnəvi” əsərində əxlaqi, tərbiyəvi, etik və s. problemlərə toxunulmuşdur. Fars dilində yazılmış bu əsər üç hissəli məsnəvidən və “Divan”dan ibarətdir. “Divan”da Nəvvabın qəzəl və rübailleri, müasiri olduğu müxtəlif tarixi şəxsiyyətlərə, ayrı-ayrı hadisələrə həsr etdiyi mənzumələri verilmişdir.

Əsasən nəsihətamız hekayələrdən ibarət olan məsnəvidə riyaziyyat, astronomiya, musiqi və s. elm sahələri ilə bağlı hissələr də vardır. Məsnəvidəki musiqi ilə əlaqədar üç hissə xüsusi maraq doğurur. İki hekayədə musiqini əyləncə sayan, onun qayda-qanunlarından xəbərsiz olanlar gülüş hədəfinə tutulmuşdur. Həmin hekayələr aşağıdakılardır: Bir xan musiqi elmini kamil bilən mahir xanəndəni sarayına dəvət edir. Xanəndə onun üçün böyük məharətlə “Çahargah” oxuyur. Xan ondan hansı muğamı oxuduğunu soruşur. Xanəndə cavab verir ki, “Çahargah”, Xan: “Sən qara camaat üçün də “Çahargah”ı belə oxuyursan? – deyə soruşur. Müğənninin “bəli” cavabını eşidincə xan əsəbiləşir: “Axı mən xanam. Mənim üçün sən “Şəstgah” oxu”. Xanəndə bu nadan sözündən çox mütəəssir olur: “Xan, mənim bir qardaşım var, gedib onu sizin yanınıza göndərərəm. O sizin üçün “Şəstgah” da oxuyar, hələ üstəlik “Həftadgah” da, “Həştadgah” da.

Başqa bir hekayədə M.M.Nəvvab musiqini guya ürəkdən sevən, sarayına gəlib oxuyan müğənnilərə hədiyyələr verən şahla naşı xanəndənin görüşündən bəhs edir.

Gözəl səsli, lakin musiqinin nəzəri əsaslarından, qayda-qanunlarından, ifa üsullarından xəbərsiz olan biri həmin şahın vəziri ilə məsləhətləşir, deyir ki, “səsdə mənim tayim-bərabərim yoxdur, ancaq oxumaq yollarını bilmirəm. Nə “Mahur”, nə “Hicazi”, nə “Hüseyni”, nə “Nəva”-bilirəm. Neyləyim? Vəzir ona anladır ki, elə şah özü də musiqinin qayda-qanunlarından xəbərsizdir.

Sən oxu, əgər şah muğamın adını soruşa, mənə tərəf bax. Bir barmağımı göstərsəm “Rast”, iki barmağımı göstərsəm “Dügah”, üç barmağımı büksəm “Segah”, dörd barmağımı qatlasam “Çahargah” de. Belə də edirlər. Xanəndə istədiyini oxuyur. Hər oxuyub qurtarandan sonra şah muğamın adını soruşur və naşı xanəndə də vəzirin verdiyi işarəyə əsasən adları deyir. “Çahargah”ı oxuyub başa çatdırandan sonra şah xanəndəyə yenə oxumasını əmr edir. O yenə ağızına gələni oxuyur. Şah deyir:

“Bəs bunun adı nədir? Xanəndə vəzirə sarı baxır. Ancaq irəlicədən danışılmış işarələr qurtardığından vəzir başını aşağı salıb boynunu qaşırı. Bunu da növbəti işarə hesab edən xanəndə:

“Şah, bunun adı “boyungah”dır, – deyir. Cahillikdə ondan geri qalmayan şah: “Bunu bir də tamam oxu. Çox yaxşı muğamdır” deyir. Məclisdəkilər bir tərəfdən xanəndənin səfəhliyinə, bir yandan da şahın axmaqlığına dodaqaltı istehza ilə gülürlər. (“Kəşful-həqiqei-məsnəvi”, əlyazma.)

“Kəşful-həqiqeyi-məsnəvi”də musiqi ilə bağlı üçüncü hissə daha qiymətlidir. M.M.Nəvvab burada şeir dili ilə muğamlar, şöbələr və güşələrin təsnifatını verir. Aşağıda həmin hissənin bütünlükdə tərcüməsini gətiririk:

Şəriət qanunlarına görə öyrənilməsi və öyrədilməsi
caiz, hətta vacib sayılan, ancaq təcrübə olaraq ifa
edilməsi haram sayılan musiqi elmi, muğamat, onun
şöbə və güşələrindəki bəzi istilahların bəyani.

Musiqi elmini bilsən rəvadır.
(Çünki) sənin məqsədin elmdir, xanəndəlik deyil.
Dörd ünsür olduğu dörd də məqam var
Üç doğulanla birgə yeddi ad edir.
Bu üçü o dördə vursan
Hasili on iki olar.
Beləliklə on iki muğam de ki,
Sənə belə bir sırr aydın olsun:
Şöbələrinin sayı iyirmi dörddür.

Qırx səkkiz güşəsi məşhurdur
Altı bəhri və üsulu var. (Hamısı birlikdə) doxsan edir
Qəbul edirsənsə, bir-bir deyim.
Avazların (sayı) on beşə çatır,
Bu qaydaların əldən buraxma.

Muğamların adları

Bil ki, birinci “Rast”, ikinci “Üşşaq”dır.
“Busəlik”, “Hüseyni”, həmçinin “İsfahan”
Daha sonra “Zəngulə”, “Rahəvi” gəlir, əzizim.
(Sonra) “Bütürk”, “Əraq”, “Şadhib” gəlir.
“Nəva” və “Hicazi” kiçikdir.
On iki muğam bunlardır, ey pak iş görməyi sevən insan.

Şöbələrin adları

“Mübərrəh”, “Zabul”, “Səda”,
“Mütəhəyyar”, “Nişapur”,
Daha sonra “Üzzəl” və “Əcəm”,
Həmçinin “Nohəft”, “Bəyati”, “Nəəm”
Sonra “Məğlub”, “Mahur”, “Hisar”dır.
“Əşiran”, “Ərəb”, “Xara”nı da say.
“Pəncəgah”, “Dügah”, “Çahargah”,
Həm “Humayun”, “Tərkib”, “Segah” (da var).
“Müxalif”ı, sonra da “Neyriz”ı oxu.
Bunlardan sonra isə güşələri yaxşı bil.

Guşələrin adları

Guşələri “Sürur”la (sevincdə) oxusan,
Sonra “Məstana” olanlara “Heyrət”la bax keç,
“Sipehr”ı, “Zəmzəm”ı, “Novrəs”ı də say
“Kəbir” və “Fəth”ı də ürəyində saxla.
“Nəhavənd”ı və “Çəkavək”ı də hesaba al.
“Xocəstə”, “Fərəh”dır bunları tez tap.

“Təxtgah”, “Qəsr”, “Ouc”, “Əbd”, “Raz”,
 “İqbal”, “Tuf”, “Türk”, “Saz”da var.
 “Xurrəm”, “Əfzun”, “Madə”, “Xosrovi”,
 “Şahənşah” və “Şəhidar” da eşit.
 “Hüsн”, “Nur”, “Rah”,
 “Məruf”la, “Bəstənigar” da var.
 “Eşq”, “Zir”, “Xürrəm”, “Nal”, “Sər”.
 Sonra “Işrətgah” və “Nazik”dən xəbər tut.
 “Güşəd”, “Mehtər”, “Ağuşdar”
 “Xürrəm” və “Əbd” yadigar qalsın.
 Sonra “Həziz”, “Hudi”, “Həsir”,
 Daha sonra “Rübəyəndə” gəlir, yadda saxla.

Avazların adları

“Şur”, “Şahnaz”, “Gərdaniyyə”,
 “Şüstər”, “Səlmək”, “Mənsuriyyə”,
 “Mavərənnəhr”, sonra da “Hacıban”,
 “Bəxtiyar”ı, “Fovq”,
 “Mayə”, “Bali-Kəbutər”, “Nehriz”,
 Sonra “Səfil” və “Novruz” gəlir
 Bunların bəzisi “ouc” (yüksek),
 bəzisi “həziz”dir (alçaq).
 ya “zir” (yüksek), ya “bəm”dir (aşağı), ya da “tul” (uzun),
 ya “əriz”dir (geniş)
 ya “miyanxana” (orta məqam), ya “əsfəl” (aşağı pillə)olar
 ya “şəsdəng” olar ki, o çox mükəmməldir.
 Ey pak yollu, bütün bu bəhr və üsullara görə
 Dəstgahlar müxtəlifdir.
 Kim (bunları) yaxşı bilsə, bilik sahibi olar.
 Bütün qaydalar onun qarşısında açılar.
 Bütün bu qaydalar və tərkiblər
 Başı çıxan üçün asandır, vəssalam.
 Nə lazım idisə, Nəvvab dedi
 (Sən də) yadda saxla və qoyma gizli qalsın”.

M.M.Nəvvabın musiqi elmi və ifaçılığı sahəsindəki fəaliyyəti xüsusilə maraqlıdır. Keçən əsrin 80-ci illərində Mir Möhsün Nəvvab məşhur xanəndə Hacı Hüsnü ilə birlikdə Şuşada “Musiqiçilər məclisi” yaratmışdır. Bu məclisdə musiqi sənətinin estetik problemləri, xanəndələrin ifa üsulu, klassik muğamları müşayiət edən şeirlər və digər problemlər müzakirə edilmişdir. Bu məclisə öz dövrünün məşhur xanəndə və musiqiçiləri – Hacı Hüsnü, Məşədi Cəmil Əmirov, İslam Abdullayev, Cabbar Qaryağdıoğlu, Seyid Şuşinski, Sadıxcən və başqaları daxil idi. Bir çox musiqiçilər ilk təhsillərini məhz bu məclisdə almışlar.

Məşədi Cəmil Əmirov savadlı musiqiçi olmaq niyyətilə görkəmli musiqişunas M.M.Nəvvabın yanına gəlmişdir. O, musiqi nəzəriyyəsi dərslərini Nəvvabdan almış, onun musiqi məclislərində fəal iştirak etmişdir.

Digər məşhur xanəndə İslam Abdullayev ilk musiqi təhsilini Nəvvabın xanəndə məclisində almışdır. İslamin gözəl səsə və istedada malik olduğunu bilən M.M.Nəvvab şəxsən özü onu yanına dəvət etmişdir. Elə o vaxtdan da İslam həyatını həmişəlik musiqi ilə bağlamışdır.

Seyid Şuşinski də Nəvvabdan Şərq muğamlarının və xalq musiqisinin incəliklərini öyrənmişdir. Nəvvabın məktəbində iki ildən artıq oxuduqdan sonra Nəvvab ona xalq məclislərində və musiqi axşamlarında çıxış etməyə icazə vermişdir.

C.Bağdadbəyov öz xatirələrində M.M.Nəvvab ilə görüşü barədə yazırıdı: “Nəvvab az gülən, vüqarlı, mehriban, xeyirxah bir şəxs idi. Bir gün Nəvvabın yanında idim. Bir çox qəzəllərdə anla-madığım kəlmə və cümlələrin mənasını öyrənib yazıldım. Bu halda çox təmiz geyinmiş və paltarından Məkkə ətrinin qoxusu gələn bir dərviş gəlib dedi: “Ağayı, mənim bir gözəl qəzəlim vardır. Amma bazarda oxumaqdən ehtiyat edirəm. Xahiş edirəm ki, qulaq asasınız, hərgah siz qəbul etsəniz, mən də bazarda oxuyaram.”⁷⁴ Nəvvab dərvişin pəstən oxumasına izn verdi, o da bu qəzəli “Mirzə Hüseyn Segah”ı ilə oxumağa başladı. Nəvvab dərvişin

⁷⁴ Hörmət əlaməti olaraq, Nəvvabi “Ağa”, “Ağayı” çağırırlılar.

qəzəlinə qulaq asıb, bir qədər güldükdən sonra, hər yerdə oxumağına izn verdi". (18, 149)

Həmin xatirələrdə deyilirdi ki, Nəvvab musiqini inkişaf etdirmək məqsədilə müctəhid Fazıl İrəvaniya⁷⁵ müraciət etmiş, ondan musiqi işləri ilə əlaqədar rəsmi surətdə icazə almaq istəmişdir. Lakin Fazıl İrəvani çalğıya və zəngulə ilə oxumağa izn verməmişdir. Nəvvab məscid mollalarının katibi olub, iqtisadi cəhətdən mollalardan asılı olmasına baxmayaraq, müctəhidin kafi olmayan cavabından yenə də qorxmamış, əlaltından səsi olan cavanlara qəzəllər verib muğam öyrətmış, dərvişlərə isə açıqdan-açıga məsnəvi, rast və qeyri muğamatlar təlim etmişdir.

M.M.Nəvvab əsərlərinin birində fars dilində belə yazmışdır:

"Nəvvab nə yazdısa doğruluq və həqiqət üçün yazdı, öz nəfsi üçün yazmadı".

M.M.Nəvvab Azərbaycanın musiqi və poeziya beşiyi Şuşa şəhərində uzun ömür sürmüş, yaratmış, böyük elmi və bədii irs qoyub getmişdir. M.M.Nəvvab 1918-ci ildə Şuşada 85 yaşında vəfat etmişdir. Hər il Şuşada Cıdır düzündə musiqi festivalları keçirilirdi, ənənəvi Vaqif poeziya günləri bayram edilirdi. Belə günlərdə M.M.Nəvvabın ədəbi və musiqi məclisləri yad edilirdi. Cıdır düzündə onun adı ilə bağlı kahada ədəbi məclislər keçirilirdi. M.M.Nəvvabın qəbri də Cıdır düzündə idi. Cıdır düzünə gələnlər bu torpağın oğlu Mir Möhsün Nəvvabın xatirəsini yad etmək üçün onun abidəsi önünə gül-çiçək qoyurdular. M. M. Nəvvab gülləri, çiçəkləri və onların rəsmlərini çəkməyi çox sevərdi.

⁷⁵ O dövrə Fazıl İrəvani Zaqafqaziya müsəlmanlarının dini qanun və ehkamlarını başa salan, onları şərh edən baş ruhani idi.

XXII fəsil

Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” risaləsi⁷⁶

*“Bu risaləni yazmaqda məqsəd millətin qüvvəyi
elminin izdiyarıdır. Qeyri bir məqsədimiz yoxdur”.*

M.M.Nəvvab

Mir Möhsün Nəvvab “Vüzuhül-ərqam” (yəni rəqəmlərin izahı, aydınlaşdırılması deməkdir) risaləni 1884-cü ildə Şuşada 52 yaşında, yaradıcılığının kamil dövründə yazmışdır. Risalə yalnız 1913-cü ildə Bakıda Orucov qardaşlarının mətbəəsində çap edilmişdir.⁷⁷ O dövrdə “Vüzuhül-ərqam” Azərbaycan musiqisi barədə Azərbaycan dilində əski əlifba ilə yazılmış və nəşr olunmuş yeganə risalə idi. Risalədə fars və ərəb dillərində yazılmış parçalar da vardır.

Qeyd etmək lazımdır ki, ümumən Şərqdə risalələrin artıq az yazılan bir dövründə Şuşada belə bir əsərin yaranması xüsusi maraq doğurur. Şuşada orta əsr muğam nəzəriyyəsinin ənənələri M.M.Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” risaləsində öz əksini tapmışdır. Cox əlamətdardır ki, dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq

⁷⁶ Əlimizdə olan M.M.Nəvvabın 1913-cü ildə çıxan “Vüzuhül-ərqam” kitabının bu nüsxəsi musiqi tarixçimiz Ağalar bəy Əliverdibəyova məxsus idi. Onu bizə Ağalar bayın böyük oğlu indi mərhum Nazim müəllim Əliverdibəyov əsər üzərində işləmək arzusunda olduğumuzu bilərkən təqdim etmişdir ki, ona bunun üçün həmişə minnətdarıq.

⁷⁷ “Vüzuhül-ərqam” risaləsinin akademik nəşri Bakıda “Elm” nəşriyyatında 1989-cu ildə bizim tərafımızdan hazırlanıb çap edilmişdir. “Vüzuhül-ərqam” in bu nəşrinin redaktoru N. Əliverdibəyovudur. (Risalə həm də “Qobustan” toplusunun 1976-ci il 3-cü nömrəsində bir sıra ixtisarlarla çap edilmişdir). qeyd etmək istərdik ki, Nəvvabın 1913-cü ildə Bakıda Orucov qardaşlarının mətbəəsində çap etdirdiyi “Vüzuhül-ərqam” risaləsinin sonunda rus dilində bir vərəq verilmişdir. Həmin vərəqdə müəllifin adı “Navvab Mir Moxsin ibni Qadji Seid Axmed Şuşinskiy”, əsərin adı isə “Muzikalnoye iskusstvo” kimi təqdim edilmişdir. Bəlkə elə ona görə bir sıra musiqi mənbələrində M.M.Nəvvabın əsərinin adı “Vüzuhül-ərqam” deyil, “Muzikalnoye iskusstvo” kimi verilmişdir.

musiqisinin əsasları” tədqiqatında Azərbaycanın dünyada məşhur musiqişünasları Səfiyəddin Urməvi və Əbdülfəzadə Maragai dən sonra məhz M.M.Nəvvabın adını çəkmiş və onun “Vüzuhül-ərqam” risaləsində yaxın Şərqi xalqlarının qədim musiqisindən bəhs olunduğunu qeyd etmişdir. (29, 14)

“Vüzuhül-ərqam” risaləsi tarixi ənənələri davam etdirməklə bərabər, orta əsr risalələrində fərqlənirdi. Risalədə musiqinin əmələ gəlməsi, onun təbabətlə əlaqəsi, şeirlə muğamın bağlılığı, estetika məsələləri, səsin akustikası, dəstgahların tərkibi, muğamlarda rəqəmlərin izahı kimi məsələlər, o cümlədən ayrı-ayrı muğamların adları, musiqi alətləri haqqında məlumat verilmişdir.

M.M.Nəvvab “Vüzuhül-ərqam”da orta əsr risalələrində geniş işıqlandırılmış bu’d (interval), cins (tetraxord), iqa’ (ritm) və digər bir çox məsələlərə toxunmamışdır. Onun əsərinin əsas istiqaməti praktiki, təcrübə məqsəd daşımışdır. Bu da əsasən orta əsrlərdən sonra yazılmış risalələr üçün xas idi. Bu risalələr muğamların öyrənilməsi üçün kütləvi dərslik kimi də nəzərdə tutulmuşdur.

“Vüzuhül-ərqam”a məxsus bəzi dini motivlər müəllifin əsas məqsədinin həyata keçirilməsi zəruriliyi ilə əlaqədar idi, bu da elmin, musiqi maarifinin inkişafı ilə bağlı olmuşdur.

M.M.Nəvvabın risaləsi çox yiğcam, ləkonik olub, ayrı-ayrı hissə və mövzulardan ibarətdir. Qeyd etdiyimiz kimi risalə Azərbaycan dilində əski əlifba ilə yazılmışdı, risalədə fars və ərəb dil-lərində də parçalar vardır.

M.M.Nəvvab risaləsini fars dilində yazmış, Zaqafqaziya müsəlmanlarının baş ruhanisi Fazıl İrəvaniyə verilən, qeyri-adi sualla epiqrafla başlamışdır: “Musiqi elmində məharəti olub, özü xanəndəlik etməyən, müğənniliyi və təğənnini haram sayan bir şəxs elmi məqsədlə musiqidən istifadə etsə, onu yadda saxlasa, tədris etsə, çap etsə, yazsa, satsa, yazib öz kitabxanasında saxlasa – caizdir, ya yox?”.

F.İrəvanının cavabı belə idi: “Musiqi elmini öyrətmək və öyrənməyin eybi yoxdur, hətta vacibdir. Amma onu təcrübədə işlətmək caiz deyil”.

Risalədə Fazıl İrəvaninin cavabının altında onun möhürünün surəti də verilmişdir.

M.M.Nəvvab belə bir hörmətli şəxsin imzasını aldıqdan sonra yenə də musiqi sənətinə və yazdığı əsərə bərəət qazandırmaq məqsədilə risaləni “Ruhani qardaşlarına” müraciət ilə başlayır.

“Ruhani qardaşların hüzuruna ehtiramla ərz-əhval edir bəndeyi aciz Nəvvab Mir Möhsün Ağamirzadə Qarabağı, o əşxaslar ki, iltifat nəzərilə bu fəqəraya mülahizə buyuracaqlar, güman etməyələr ki, bəndeyi-acizin məqsudi bu bəyanətin iqdamından odur ki, onun istemalını caiz və həramiyyətini halal bilirik”. (72, 29)

Mir Möhsün Nəvvab “Ruhani qardaşlarına bildirir ki, musiqi elmi ilə “qudrətli və bacarıqlı alımlər məşğul olmuşlar. Bütün dövrlərdə, əsrlərdə onlar “elmin ləzzətini dünyanın cəmi ləzzətin-dən artıq hesab etmişlər”.

Müəllif qeyd edirdi ki, bu risaləni yazmaqda “bizim də elmiyyədən savayı bir niyyətimiz yoxdur”. M.M.Nəvvabın yaşadığı dövrü, dini ehkamların irəli sürdüyü tələbləri nəzərə alsaq, onun bu fikrinin müasirliyi və mütərəqqiliyi tam aydın olar.

M.M.Nəvvabın müəsiri Mirzə Fətəli Axundovun artıq xrestomatik olan sözlərini yada salaq: “nəqamat çalma, haramdır, nəqamatla qulaq asma, haramdır, nəqamat öyrənmə, haramdır, teatr, yəni tamaşaxana qayırma, haramdır, teatra getmə, haramdır, rəqs etmə, məkrühdur, rəqsə tamaşa etmə, məkrühdur, saz çalma, haramdır, saza qulaq asma, haramdır, şətrənc oynama, haramdır, nərd oynama haramdır, rəsm çəkmə, haramdır, evdə heykəl saxlama,haramdır”. (4, 51)

Bələ bir “haramlıq” mühitində M.M.Nəvvabın millətin geri qalması barədə təəssüflə dediyi aşağıdakı sözlər necə də təbii səslənir: “...Cəmi millətlər qəribə olan elmlər və əcabə olan sənətlər ixtira etməklə tərəqqeyi-tam tapıb, özlərini məqam rüfətə yetiriblər. Amma bizim millətimiz o elmlər ki, onların əlindədir, bitamam tərk etməklə mədəniyyət aləmindən uzaqlaşıb və millətlərdən geri qalıqlar və elmlər bilmərrə mündəris olub xatırələrdən məhv və fəramuş olub”. (72, 28)

M.M.Nəvvabın fikrincə, hər bir alim hər bir vaxt “əhli-islamın içində mövcud” olan elmlərə bir şey artırmalıdır, əgər qüdrəti yoxdursa, heç olmasa o elmin üzünü olduğu kimi köçürüb onun itib-batmasına yol verməməlidir. O qeyd edir ki, musiqi elmi haqqında Pifaqor, Aristotel, Əflatun, Fərabi, İbn-Sina yazmışdır. Bu da kifayətdir. Lakin təzə öyrənənlərə onların yazdıqları mürəkkəb olduğu üçün o, özünün kiçik risaləsini oxuculara təqdim etmişdir.

Risalənin müxtəlif yerlərində məşhur musiqi alımlarının adları çəkilir və onların həyatından epizodlar, rəvayətlər danışılır. Bu onu göstərir ki, M.M.Nəvvab Pifaqor, Aristotel, Əflatun, Fərabi, İbn Sina, Səfiyəddin Urməvi və digər dahi alımların yaradıcılığına yaxından bələd olmuşdur. Məsələn, risalədə Aristotelin 70 yaşında bərbət alətində calmağı öyrənməsi epizodu nəql olunur. Guya şagirdləri Aristotelə demişlər ki, “bu sininizdə cənabınıza layiq deyil ki, bərbət çalasız. Ərəstu buyurdu ki, o vaxt bana ləyaqəti yoxdur ki, bir məclisdə olam, onlar bu elmi bilələr, amma mən bilməyəm, mat-mat baxam”. (Elə orada)

Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” risaləsinin nəzəri hissəsi muğamlara, onun hissələrinə, şöbələrinə, avazlarına, guşələrinə və rəqəmlərin izahına həsr edilmişdir.

Risalədə cədvəllər də verilmişdir. Birinci iki cədvəldə musiqi terminləri, muğamların registri, şöbə və guşələri göstərilmişdir. O biri cədvəldə dörd elementin—odun, havanın, suyun və torpağın dərəcələri, həmçinin onlara müvafiq gələn səslər göstərilmişdir. Axırıncı iki cədvəl bilavasitə muğam ifaçılıq sənətinin xüsusiyyətləri və məsələləri ilə bağlıdır.

“Vüzuhül-ərqam” risaləsinin ən böyük və mərkəz hissəsi muğamlar və onların quruluşu haqqındadır. Risalənin bu hissəsində muğamlar ilə əlaqədar rəqəmlər verilir və onların izahı götərilir. “Vüzuhül-ərqam” ərəbcədən tərcümədə elə rəqəmlərin izahı deməkdir. Nə üçün müəllif risaləni belə adlandırmışdır? Məhz ona görə ki, əsrlər boyu musiqi riyaziyyat elmi ilə six əlaqədə olmuş, inkişaf etmişdir. Əgər biz orta əsr risalələrinə müraaciət etsək və elə bu tədqiqatda təhlil etdiyimiz Səfiyəddin Urməvinin risalələrini, xüsusilə də “Şərifiyə”ni yada salsaq, bunun həqiqətə uyğun olduğunu görərik.

Risalədə M.M.Nəvvab müğamlarla əlaqədar 4, 7, 12, 24, 48 rəqəmlərini izah edərək yazırkı ki, 4 sout, 7 pərdə, 12 məqam, 24 şöbə, 48 guşə və 15 avaz var ki, onların bəziləri ouc (zil – Z.S.), bəzisi isə həzizdir (bəm – Z.S.).

Risalədəki 1-ci cədvəldə musiqi elminin terminləri, şöbələri, guşələri, oucu və həzizi verilmişdir. Müəllif bu cədvəldə 12 müğamin adını belə ardıcılıqla qeyd etmişdir. 1) Rast. 2) Üşşaq. 3) Busəlik. 4) Hüseyni. 5) İsfahan. 6) Zəngulə. 7) Rəhab. 8) Büzürk. 9) Əraq. 10) Kuçik. 11) Nəva. 12) Hicazi. (Müəllif risalədə 12 müğami 12 məqam mənasında işlətmişdir). Bu cədvəlin sərlövhəsi fars dilində verilmişdir. Cədvəldə deyildiyi kimi, 12 müğamin, 24 şöbənin, 48 guşənin və 15 avazın adı gətirilmişdir. Zildə olan müğamlar c hərfi ilə, həzizdə olanlar z hərfi ilə, orta registrdə olan müğamlar isə zc hərfəri ilə qeyd edilmişdir. Bir çox bölgülər boş buraxılmış, qeydə alınmamışdır. 1-ci cədvəlin ardı o biri səhifədə 2-ci cədvəldə verilmişdir. İndi biz bu cədvəlləri sizə təqdim edirik.

M.M.Nəvvab risalədə yazırkı ki, bəziləri "Kuçik" i "Zirəfkənd" hesab edirlər. "Sahibi ədvar", (Nəvvab burada "Kitabül-ədvar" risaləsinin müəllifi Səfiyəddin Urməvini nəzərdə tutmuşdur. – Z.S.) "Səlməy" i "Zəngulə" adlandırır. Amma çoxları "Səlməy" in avazdan olduğunu qeyd edirlər.

Risalənin digər hissəsində M.M.Nəvvab 12 müğamin adını belə ardıcılıqla vermişdir. 1) Üşşaq. 2) Nəva. 3) Busəlik. 4) Rast. 5) Əraq. 6) İsfahan. 7) Zirəfkənd. 8) Büzürk. 9) Zəngulə. 10) Rahəvi. 11) Hüseyni. 12) Hicazi.

Göründüyü kimi, cədvəldən fərqli olaraq, bu siyahıda "Kuçiy" in yerinə "Zirəfkənd" verilmişdir.

M.M.Nəvvabın verdiyi siyahıda yalnız avazların sayı müğam sənətində qəbul edilmiş sayla düz gəlmir. Onun cədvəldə göstərdiyi 15 avaz aşağıdakılardır:

1) Gərdaniyyə. 2) Novruz. 3) Mənsur. 4) Şur. 5) Şəhnaz. 6) Mavərənnəhr. 7) Gəvəşt. 8) Səfil. 9) Şüstər. 10) Səlmək. 11) Mayə. 12) Haciyuni. 13) Bali-Kəbutər. 14) Bəxtiyarı. 15) Fövq.

Musiqi elminin terminləri, şöbələri, guşaları, oucu və həziz

| Muğamat | Ouc, həziz | Şöbələr | Ouc, həziz | Şöbələr | Ouc, həziz | Guşələr | Ouc, həziz |
|----------|------------|------------|------------|----------|------------|----------|------------|
| Rast | ouc | Mübarəh | C | Pəncəgah | Z | Məstana | |
| Üşsqaq | Z | Zəbul | ZC | Nəəm | Z | Sipehr | |
| Busəlik | C | Səba | | Əşiran | | Zənzəm | |
| Hüseyini | C | Mütəhəyyir | | Dügah | | Heyrət | |
| İsfahan | | Nişapur | | Neyriz | | Nəhavənd | |
| Zəngulə | | Üzzal | | Çahargah | | Çəkavək | |
| Rahəvi | Z | Əcam | | Ərəb | | Xocəstə | |
| Büzürk | | Nöhaft | | Humayun | | Farəh | |
| Əraq | C | Məglüb | | Müxalif | | Novras | |
| Kuçik | | Bayatı | | Rəkəb | | Sürur | |
| Nəva | Z | Mahur | | Xara | | Kəbir | |
| Hicazi | C | Hisar | | Segah | | Fəth | |

Musiqi elminin terminləri və onların guşələri

| Guşələr | C Z | Guşələr | Z C | Guşələr | C Z | Avazlar | Avazlar |
|----------|--------|------------|--------|-----------|--------|--------------|-------------|
| Təxtgah | Z | Nur | C | Əbd | | Gərdaniyyə | Balikəbutər |
| Qəsr | Z | İşarətgah | C | Raz | | Novruz | Baxtiyari |
| Ouc | | Zir | | Xürrəm | | Mənsuriyyə | Fövq |
| İqbəl | | Hal | | Nazik | | Şur | |
| Tuf | | Hasır | | Güşəd | | Şəhnaz | |
| Xürrəm | | Ma'ruf | | Həziz | | Məvarənnəehr | |
| Hüsn | | Hudi | | Mehtər | | Güvəşt | |
| Əfzun | | Sər | | Rübəyəndə | | Səfil | |
| Şahənsəh | | Xosrovi | | Ağusdər | | Şüstar | |
| Rah | | Saz | | Nar | | Səlmək | |
| Madə | | Türk | | Əşq | | Mayə | |
| Şəhidər | | Bəstənigar | | Sazkar | | Hacıyan | |

Musiqışunaslar isə avazların sayını həmişə altı göstərmişlər. Bu avazlar aşağıdakılardan ibarətdir: Şəhnaz, Maye, Səlmək, Novruz, Gərdaniyyə və Gəvəşt.

Maraqlıdır ki, bu cədvəldə verilən müğamların, şöbələrin, guşələrin adlarını M.M.Nəvvabın “Kəşfiyl-Həqiqeyi-məsnəvi” əsərində şeirlə verilən adlarla tutuşturduqda, bəzi fərqlər müşahidə olunur. Məsələn, “Vüzuhül-ərqam”ın birinci cədvəlinde 12 müğamın siyahısında “Kuçik” müğamının yerinə şeirdə “Şadhib” verilmişdir. Qeyd edək ki, elə risalənin mətnində də müəllif “Kuçik”in əvəzinə “Zirəfkənd” müğamını göstərmişdir.

Şöbələrin adlarında da dəyişiklik vardır. Məsələn, Rəkəb yerinə Tərkib, Mütəhəyyər-Təhəyyür kimi verilmişdir.

“Vüzuhül-ərqam”da olan “Şəhid” və “Ağuş” guşələri şeirdə “Şəhidər” və “Ağusdər” kimi getmiş, “Xürrəm” və “Əbd” guşələrinin adları şeirdə iki dəfə verilmiş, “Sazkar” guşəsi isə şeirə düşməmişdir.

Avazların adlarında da bəzi dəyişikliklər müşahidə olunur. Məsələn, şeirdə “Mənsuriyyə”, cədvəldə “Mənsur”, şeirdə “Hacıban”, cədvəldə “Hacıyan” kimi getmişdir. Şeirdə verilən “Mehrxid” cədvəldə ümumiyyətlə yoxdur, cədvəldə verilən “Gəvəşt” isə şeirə düşməmişdir.

Qeyd edək ki, avazların sayı 15 yox, 6-dır. Neyə əsasən M.M.Nəvvabın avazların sayını 15 hesab etməsi məlum deyildir.

M.M.Nəvvab “Kəşfül-həqiqeyi-məsnəvi”də şeirlə verilən təsnifatın girişində qeyd edirdi ki, 12 mügam, 24 şöbə, 48 guşə və 6 bəhr-üsulla bu təsnifat cəmi 90 addan ibarətdir.

Guşələrin adlarının sayı on üç rəqəmindən başlayaraq risalənin digər cədvəlində verilmişdir. Birinci cədvəlin ardi olan bu cədvəldə musiqi elminin terminləri və onların guşələri verilmişdir. Onu da demək lazımdır ki, 48 guşənin adına biz ilk dəfə M.M.Nəvvabın risaləsində rast gəlirik.

M.M.Nəvvab risalədə qeyd edirdi ki, müğamatın əvvəli dörd pərdədir ki, o da “ənasırı-ərbəə”yə uyğundur. Dörd nəgmənin arası üçdür və ona “məvalidi-səlasə” deyirlər ki, bu da üç yeni əmələ gələn ünsürün birləşməsindən meydana çıxır. Elə ki, dörd ənasırı üç məvalidə zərb edərsən, hasili 12 olur, onların da adları cədvəldə verilmişdir. Həmin cədvəli sizə təqdim edirik.

3-cü cədvəl

| | |
|---------------|----------------|
| Dərəceyi-nar | Souti-zir |
| Beynəhuma | ouc |
| Dərəceyi-hava | souti-müsəlləs |
| Beynəhuma | miyanxana |
| Dərəceyi ab | souti-bəm |
| Beynəhuma | həziz |
| Dərəceyi-xak | souti-rabea |

Bu cədvəldə “ənasırı-ərbəəyə” uyğun dərəcelər öz əksini tapmışdır. Risalənin 1-ci cədvəlindən sonra gələn mətn hissəsində də bu barədə məlumat verilmişdir. Risalədə bu sistemin izahına və şərhinə yer ayırmış müəllif, görünür, ona böyük əhəmiyyət vermişdir. Bu, “Kəşfül-həqiqeyi-məsnəvi”də də öz əksini tapmışdır.

Bu cədvəl iki hissədən ibarətdir. Birinci hissə, deyildiyi kimi “ənasırı-ərbəə”yə və “məvalidi-səlasə”yə uyğun olan dərəcelərin bölməsindən ibarətdir. İkinci hissə isə bu dərəcelərə uyğun olan səslərin registr ucalığıdır. Məsələn, nar (od) dərəcəsi “sovti-zir”, hava dərəcəsi “sovti-müsəlləs”, ab (su) dərəcəsi “sovti bəm, xak

(torpaq) dərəcəsi “sovti-rabe”dir, IV səsdır. O, od ilə hava dərəcələri arasındaki səsləri “miyanxana”, su ilə torpaq arasındaki səsləri isə “həziz-bəm” adlandırmışdır.

M.M.Nəvvab qeyd edirdi ki, bütün melodiya və səsləri yeddi pərdədə qurmaq olar. Belə ki, onların hamısı göstərilən dərəcələrlə bağlıdır. Bir dərəcədən başlayıb, münasib pərdədə gəzişməklə yenə həmin pərdəyə qayıdır seçilən nəğməyə münasib şeirlər oxumaq lazımdır.

M.M.Nəvvab “Vüzuhül-ərqam” əsərində çox vacib bir məsələyə də toxunmuşdur. Onun fikrincə, “ifa olunan musiqinin bir parçası xaric ahəngdir. Bu səbəbdən ki, musiqiçilərin əksəri “Çahargah”ı əsl nəğmə (yəni, muğam-məqam – Z.S.) hesab edirlər, halbuki o, şöbələrdən biridir. “Şahnaz”ı on iki nəqamatdan bilirlər. O halda ki, avazdandır. “Mahur”u əsl nəğmə zənn edirlər, halbuki şöbələrdəndir. Həmçinin “Dügah”ı, “Humayun”u, “Müxalif”ı, “Məglub”u, “Üzzal”ı əsl nəqamatdan zənn edirlər”.

Ümumiyyətlə əsrlər boyu muğamların quruluşu, tərkibi, onların sabitliyi, dəyişməzliyi müxtəlif mübahisələrə səbəb olmuşdur. Zənnimizcə, bu mübahisələri doğuran əsas səbəb muğam sənətinin improvizə xüsusiyyətilə bağlıdır. İllər keçdikcə muğam da dəyişmiş, hər bir ifaçı ona yeni pərdələr, xallar əlavə etmiş, bəzi pərdələr isə tamamilə yaddan çıxıb yox olmuşdur. Həmçinin şöbələrin bəzisi muğamlara, muğamların özü isə şöbə və hətta guşələrə çevrilmişlər. Məsələn, M.M.Nəvvabın risalədə verdiyi əsas muğamlar arasında hazırda ifa olunan “Segah”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Humayun” və “Şur” kimi muğamları görmürük. Onlar ancaq müəyyən muğamların hissəsi və ya şöbəsi kimi verilmişdir. Əksinə, o vaxtlar çox ifa olunan məşhur “Nəva” muğamı indi əvvəlki şöhrətini itirmişdir.

Mir Möhsün Nəvvab risalədə yaşadığı dövrün məşhur muğamlarının və mahnılarının da siyahısını vermişdir. Biz də bu siyahı ilə sizi tanış etmək istəyirik:

- 1) Rast. 2) Pəncəgah. 3) Vilayəti. 4) Mənsuriyyə. 5) Novruz.
- 6) Xara. 7) Raki-hindi. 8) Əraq. 9) Azərbaycan. 10) Hicazi.
- 11) Məvərənnəhr. 12) Novruzi-ərəb. 13) Novruzi-əcəm. 14) İsfahanək.

- 15) Feili. 16) Bayati-Şiraz. 17) Əbülçəp. 18) Hacıyuni. 19) Sarəng.
 20) Şüştər. 21) Məsnəveyi-Səqil. 22) Məsnəveyi-Xəfif. 23) Çəpanı.
 24) Şur. 25) Şəhnaz. 26) Əşiran. 27) Zəngi-şotori. 28) Kərkuki.
 29) Zəmin-xara. 30) Simayı-şəms. 31) Bayati-Türk. 32) Bayati-Qacar. 34) Bali-Kəbutər. 35) Əşiran-dilkəş. 36) Çahargah. 37) Segah.
 38) Düğah. 39) Zabul. 40) Hindi. 41) Suzigudaz. 42) Hisar.
 43) Müxalif. 44) Məglub. 45) Lori. 46) Rəhab. 47) Humayun.
 48) Tərkib. 49) Üzzal. 50) Bağdadi. 51) Əfşari. 52) Nəva.
 53) Nişapur. 54) Dəramidi-Şəhnaz. 55) Busəlik. 56) Hüseyni.
 57) Heyratı. 58) Kabuli. 59) Səlmək. 60) Xarəzmi. 61) Üşşaq.
 62) Maye. 63) Leyli-Məcnun. 64) Naleyi-zənburi. 65) Bayati-Kürd. 66) Bayati. 67) Dəştı. 68) İbrahimı. 69) Şah Xətai.
 70) Zəngulə. 71) Zənguleyi-mütəradifi. 72) Feyruz. 73) Neyriz.
 74) Məsihi. 75) Osmani. 76) Dağıstanı. 77) Şikəsteyi-Şirvan.
 78) Qarabağı. 79) Kərəmi. 80) Koroğlu. 81) Sədai-naqusi.
 82) Səbz-dərsəbz.

Nəvvab qeyd edir ki, bunları telli alətlə və ya səslə, ya da başqa alətlər vasitəsilə ifa etmək olar. Artıq hal-hazırda bu siyahıdakı mahnı və muğamların bir çoxu heç ifa edilmir.

“Vüzuhül-ərqam” risaləsinin qiymətli hissələrindən biri muğam dəstgahlarının quruluşu haqqında olan bölmədir. M. M. Nəvvab ilk dəfə olaraq altı muğam dəstgahının – Rast, Mahur, Şəhnaz, Rəhavi, Çahargah, Nəvanın quruluşunu, hansı şöbələrdən ibarət olmasını göstərmişdir. Biz də bu muğam dəstgahlarını sizə təqdim edirik.

Rast dəstgahı – Rast, Pəncəgah, Vilayəti, Mənsuriyyə, Zəmin-xara, Raki-hindi, Azərbaycan, Əraq, Bayati-Türk, Bayati-Qacar, Mavərənnəhr, Bali-Kəbutər, Hicazi, Şahnaz, Əşiran, Zəngi-şotori və Kərkuki.

Dəstgahı-Mahur – Mahur, Şur, Əşiran, Dilkəş, Düğah, Zəngi-şotori, Hicazi, Mavərənnəhr, Şəhnaz, Hacıyuni, Sarənc, Şüştər, Məsnəvi və Suzi güdəz.

Dəstgahı-Şəhnaz – Dəramidi-Şəhnaz, Üşşaqi-dəştı, Səlmək, Mayə, Leyli-Məcnun, Əbül-çəp, Şah Xətai, Azərbaycan, Əraq və Hicazi.

Dəstgahi Rəhavi – Rəhab, Humayun, Tərkib, Üzzal, Bayati-türk, Bayati-Qacar, Zəmin-xara, Mavərənnəhr, Bali-Kəbutər, Hicazi, Bağdadi, Şəhnaz, Azərbaycan, Əraq, Əşiran, Zəngi-şotor, Osmani, Bayatçı-Kürd, Bayati-Şiraz, Hacıyuni, Sarənc, Şüstər, Məsnəveyi-Səqil və Suzi-güdəz.

Dəstgahi-Çahargah – Çahargah, Segah, Zabul, Yeddi hisar, Muxalif, Mağlub, Mənsuriyya, Zəmin-xara, Mavərənnəhr, Hicazi, Şəhnaz, Azərbaycan, Əşiran, Zəngi-şotori və Kərkuki.

Dəstgahi-Nəva – Nəva, Nişapur, Dəramədi-Şəhnaz, Busəlik, Hüseyni, Məsihi, Şəhnaz, Hacıyuni, Bayati-Kürd, Azərbaycan, Əşiran, Zəngi-şotori, Kərkuki, Şah Xətai, Əfşari və Şikəsteyi-Şirvan.

Qeyd etmək lazımdır ki, M.M.Nəvvab elmi ədəbiyyatda muğam dəstgahı termini, anlayışı barədə məlumat verən ilk müəlliflər-dəndir. Gördüyüümüz kimi, siyahıda “Şur”, “Segah”, “Bayati-Şiraz” kimi əsas muğamların dəstgahları verilməmiş, onlar yalnız şöbə şəklində göstərilmişdir. Risalədəki cədvəlləri nəzərdən keçirərkən görürük ki, hazırda bəzi muğamların adları bizə məlum deyil, bəziləri isə yerlərini dəyişmişlər. Ü.Hacıbəylinin təsnifatına görə, artıq əsas saydığımız muğamlar M.M.Nəvvabda hələ şöbə, guşə və s. şəkildə verilmişdir.

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində yazmışdır: “Təbiidir ki, 12 klassik muğamın adı və həmçinin bu muğamların özləri də böyük dəyişikliklərə uğramışdır. Əvvəllər müstəqil hesab olunan muğamlar bəzi xalqlarda şöbə halında keçir və yaxud əksinə, əvvəllər şöbə hesab olunan musiqi sonralar müstəqil muğama çevrilir. Yenə bu qayda ilə muğam və onun şöbələrinin eyni adları ayrı-ayrı xalqlarda müxtəlif məna ifa edirdi”. (36, 14–15)

Qeyd etmək lazımdır ki, müxtəlif coğrafi zonalarda da həmin dəyişikliklər baş vermişdir. M.M.Nəvvabın göstərdiyi muğamlar əsasən Qarabağ zonasına xas idi.

M.M.Nəvvab risalədə yazır ki, musiqi dəstgahlarının, melodiyalarının ahəngi ifaçıların qabiliyyətindən asılıdır. Hansı pərdə-

dən başlayıb hansı pərdəyə qədər qalxmaq, hansı pərdəyə, ahəngə modulyasiya etmək və hansı pərdədən enib təsniflərə keçmək muğam ifaçılığının maraqlı və çətin məsələləridir. Təəssüf ki, M.M.Nəvvab əsərdə bu məsələlərdən ətraflı danışmamış, onları ifaçıların özlərinə həvalə etmişdir.

Müəllif risalənin sonunda muğamlara aid bəzi qaydaları ixtisar şəklində vermişdir. Bu hissədə o, risalənin son iki cədvəlini oxuculara təqdim etmişdir. Bu cədvəllərdə melodiyaların, səslərin, şöbə və guşələrin yuxarı-aşağı qalxıb enmələri, başlanğıc və qurtaracaqları verilmişdir. Hər nəğmə, hər melodiya üçün bir pərdə və bir dərəcə müəyyənləşdirilmişdir. Belə ki, hər hansı bir nəğmə, muğam, şöbə, guşə və səs hansı dərəcə və pərdədən başlayırsa, müxtəlif gəzismələrdən sonra yənə də həmin başlanğıc pərdədə qurtarmalıdır. Bunu risalədəki cədvəldən asanlaqla öyrənmək mümkündür.

Məlumdur ki, təntən, tən, təntətən və tənən sözləri orta əsrlərdə Şərqi klassik musiqi ədəbiyyatında musiqinin ölçüsünü, vəznini, bəhrini göstərən vəzn ölçüsü idi. (Biz bu barədə kitabın I hissəsində danışmışdıq). Risalədəki son iki cədvəl müəllif tərəfindən şərh edilməmişdir. Buna görə 4-cü cədvəlin başlığında verilən “təntən” və s. sözlərin cədvəldəki muğamlarla olan əlaqəsi aydın deyil.

Risalənin 4-cü və 5-ci cədvəllərini təqdim edirik.

Risalədəki son cədvəldə sağda (mətndə solda) şaquli istiqamətdə verilmiş iki bölgü tarın qolunu xatırməqəmər. Şərti olaraq bu qol yeddi dərəcəyə və yeddi sövtə bölünür. Cədvəlin sol tərəfində verilmiş üfüqi xətlərlə isə muğamlar, onların hissələri, şöbələri və s. göstərilmişdir. Qırıq və dalğavari xətlərlə muğamların istiqaməti və hərəkəti, quşabənzər işarələrlə isə zəngulələr qeyd olunmuşdur. (Əvvəlki cədvəlin də quruluşu bu cürdür). Biz bu cədvəli təcrübədə işlətmək, onu səsləndirmək məqsədi ilə görkəmli tarzənimiz Bəhram Mansurova müraciət etmişdik. B.Mansurov müəyyən məşqlərdən sonra yaddan çıxmış, unudulmuş muğam parçalarını bərpa edərək, bu cədvəldən bir parçanı

səsləndirmiştir. İlk dəfə Mir Möhsün Nəvvabın cədvəlindən alınmış fragmənt Səmərqənddə keçirilən II Beynəlxalq musiqişunaslıq simpoziumunda bizim “Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” risaləsi” haqqında məruzəyə illüstrasiya kimi, daha sonra isə Bakıda M.M.Nəvvabın anadan olmasının 150 illiyinə həsr edilmiş elmi sessiya və konfranslarda və televiziyyadakı çıxışları Mizla əlaqədar səslənmişdir. Buna görə mərhum tarzənimiz B.Mansurova dərin minnətdarıq.

4-cü cədvəl

Bəzi nəğmələrin, şöbələrin və guşələrin təntən,
tən, təntətən, tənin səsləri ilə verilməsi

| | | | |
|---------------|----------------|--|--|
| Dərəceyi-nar | Sövti-zir | Məğlub Şah Xətai Hicazi | Mənsuriyyə Əşian Mavərənnəhr Bayat Zəngi şotori Əfsari |
| Ouc | Beynəhuma | Üzzal | Bayati-Qacar Əraq Osmani Bağdadi Kərkük Azərbaycan |
| Dərəceyi-hava | Sövti-müsəlləs | | Tərkibi-novruz |
| Miyanxana | Beynəhuma | Müxalif | Pəncəgah Zəmin-xara Bali-kəbutər nəcbiyari Kabili Herati Hüseyni Mahur Heyrot |
| Dərəceyi-ab | Sövti-bəm | Hisar | Zəminxara Şahnaz |
| Həziz | Beynəhuma | Zabul-segah | Nişapur Masihi Heyli |
| Dərəceyi-xak | Sövti-rabea | Çahargah Lailahilləllah Sodai-naqusi | Doramədi-şahnaz Şur Rəhavi Nəba Hümayun Şüstan Suzi-güdəzi-rəng Naleyi-zənburi |
| | | | Bayati-şiraz Əbülcəp |

5-ci cədvəl

Zəngulə, təhrik, zəlazil (titrəmə) və dalğalı
səslərin seçilməsi, zəngulələr haqqında

| Dərəceyi-nar | Sövti-zir | Məglub |
|----------------|----------------|---|
| Ouc | Beynahuma | Mənsüriyyə, Mavərənnahr, Zəngi-şotori, Bayati |
| Dərəceyi-hava | Sövti-müsəlləs | Üzzal Bayati-Qacar |
| Miyan | Beynahuma | Hicazi Dilkaş Raki-hindi Tərkibi-novruz Azərbaycan Şah Xətai Müxalif Əfşari |
| Dərəceyi-maye | Sövti-bəm | Hicazi Bağdadi Kərkük Osmanı Kərəmi Şikasteyi-Şirvani Qarabağı Səbz-Dərsəbz Hüseyni, Mahur, Nişapur, Çapanı, Şahnaz |
| Həziz | Beynahuma | Kabili-Zabul Düğah Nəva |
| Dərəceyi-tərab | Sövti-rabea | Çahargah Lailahilləlah Bayati-Şiraz Əbülcəp Dəramədi-Şahnaz |
| | | Nari-suzani Sədai-Naqusi |

Qeyd etmək lazımdır ki, M.M.Nəvvabın cədvəldə verdiyi yolların açılması isbat edir ki, müəllif bunları yalnız elmi cəhatdən öyrənib mənimseməmiş, o, həmçinin bunları özü də təcrübədə ifa etmişdir. Hər halda Bəhrəm Mansurov bu fikirdə idi. Bəhrəm müəllim M.M.Nəvvabın cədvəli üzrə indi unudulmuş və ifa edilməyən Azərbaycan, Şah Xətai kimi muğamları səsləndirmişdir. Bizim təqdim etdiyimiz Nəvvabın cədvəli üzrə bu muğam yolu aşağıdakı kimi idi. Çahargah, Novruzi-tərkib, Hicazi, Azərbaycan, Şah Xətai, Dilkəş.

M.M.Nəvvab risalənin növbəti hissəsində musiqinin təbabətlə əlaqəsindən, musiqinin şəfaverici xüsusiyyətlərindən bəhs etmişdir. Müəllif bu sahədə böyük alim İbn-Sinanın nəzəriyyəsinin davamçısı kimi çıxış etmişdir.

Mir Möhsün Ağa göstərir ki, insanın bədənində əmələ gələn hallar iki ünsürdən – hərarət və birudətdən (soyuqdan – Z.S.) asılıdır. Bununla əlaqədar müəllif musiqinin insan orqanizminə böyük təsir gücündən bəhs etmiş, hansı mahni və muğamların nə vaxt çalınmasının daha münasib olduğunu vermişdir. Məsələn, o, qeyd edirdi ki, əgər xəstəlik hərarətdən əmələ gəlibse, hüzn və qəmginlik gətirən nəgmələr calındıqda xəstənin hali yüngülləşir. Xəstəlik soyuqdan əmələ gəlibse, şən və oynaq nəgmələrin calınması daha münasibdir. O yazırı: “Bundan ötəri ki, şadlıq hərarət gətirər və qəmginlik birudət artırır və əlavə naxoşluq ki məhsus olundu, təğənni edən hansı ğina ki, haman ünsürə mərbud və münasibəti var, əda etsə, həmən mərəz üçün xeyli mənfəəti var”. (72, 20)

Müəllif risalənin bu hissəsində obrazlı ifa işlədərək, müləyim təbiətli insanların qəlblərini çaxmaq daşındakı odla müqayisə edərək onun əvvəl ərəb dilində, sonra isə Azərbaycan dilində tərcüməsini vermişdir. O yazırı ki, müləyim təbiətlilərdə həqiqi nəgmə od çaxmaq daşında gizləndiyi kimidir. Çaxmaq daşa vurulduqda od çıxdığı kimi, qəlblərdə gizlənilən sırlar, şadlıq və ağlamaqla, nəğamət ilə aşkar olur.

Risalədə musiqinin yaranması, ayrı-ayrı muğamların, musiqi alətlərinin adlarının əmələ gəlməsi barədə müxtəlif rəvayətlər söylənilir. Bu rəvayətlərin birində məşhur yunan alimi Pifaqorun bərbət alətini ixtira etməsindən bəhs olunur. Bu rəvayət bütün Yaxın və Orta Şərqi alımları arasında müxtəlif variantlarda söylənilmişdir. İlk dəfə bu rəvayət Əbu Nəsr Fərabinin “Musiqi əl-Kəbir” əsərində verilmişdir.

Risalədə söylənilən digər rəvayət “Səbz-dərsəbz” (“Yaşılıqda-yaşılıq”) muğamı ilə əlaqədardır. Bu rəvayət Şah Xosrov Pərvizin hökmdarlığı dövründə sarayda oxuyan məşhur musiqiçilər Bərbət

və Nəkisə haqqında olan əhvalatla bağlıdır. Bu rəvayət öz poetik əksini Nizami Gəncəvidə də tapmışdır.

Risalədə “Sədai-Naqus” muğamının yaranması barədə Haris adlı şəxsin söylədiyi rəvayət də verilmişdir. Həmin rəvayətdə “Sədai-Naqus”un Herat şəhərində yaranması göstərilir.

Mir Möhsün Nəvvab qeyd edirdi ki, əksər muğamat və sövlərin adları ya onları ilk dəfə gözəl ifa edən şəxsin və ya həmin muğamin yarandığı yerin adı ilə bağlıdır. Məsələn, “Azərbaycan”, “Nişapur”, “Zabul”, “Mavərənnəhr”, “Bağdadi”, “Kürdi”, “Şirvani”, “Qarabağı”, “Qacarı”, “Osmani”, “Şah Xətai”, “Kərkuki”, “Raki-hindi” və s. Müəllif həmçinin göstərir 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”-Rəhabiyə qəsəbəsinin adı ilə bağlıdır. Buna “Rəhab” da deyirlər. “Rəhab” adını yağış suyunun damcılarının tökülməsinə bənzədənlər də vardır. “Çahargah”-dörd nəğmə və guşələrlə təkmilləşdiyi üçün buna Çahargah deyilir, gəy guruldamasından götürülmüşdür. “Dügah” – fəvvarədən axan sudan götürüldüyü üçün hər tərəfə meyl edir. “Humayun”u quşların qanad çalmasından, “Nəva”nın aşiqlərin ürəkyandırıcı naləsindən, “Mahur”u suda üzməkdən, “Şahnaz”ı bülbüllərin aşiqanə sədasından. “Üşşağ”ı qorxaraq dəhşətlə yuvasından çıxdıqdan sonra sakit-sakit uçan quşun hərəkətindən, “Müxalif”i arının təbiətindən, “Məglub”u şiddətli selin gəlməsindən, “Üzzal”ı isə meteoritin axmasından götürmişlər.

Nəvvab həmçinin qeyd edirdi ki, “Əraq”ın adı Əbu Nəsirin atasının adı ilə bağlıdır. “Busəlik” isə Pifaqorun qulamının adından götürülmüşdür.

Risalədə 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 müləyimdir. Bəzilərinin təsiri zəif olduğundan, qəm və kədərə səbəb olur.

Bunlardan “Büzürk”, “Rahəvi”, “Zəngulə”, “Zirəfkənd” və “Hüseyni”ni misal götirmək olar.

Maraqlıdır ki, risalədə muğamların emosional təsirindən bəhs edilərkən, onların müxtəlif iqlim şəraitində yaşayan xalqlara müxtəlif təsiri də qeyd edilmişdir. Məsələn, “Üşşaq”, “Busəlik” və “Nəva” muğamları Həbəştan 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, şeirlərlə əlaqəsi məsələsinə toxunmuş və ifa vaxtı münasib şeirlərin seçilməsini xüsusi qeyd etmişdir. O yazırıdı: – “Amma təğənni vaxtı lazımdır ki, münasib şeirlər oxumaq, tainki məcazlara təsir edib baisi şövq və zövq və ya hüzün ələm ola”.

Muğamlarda münasib şeirlərin seçilməsinin zəruriliyi haqqında hələ orta əsr alımları öz risalələrində danışmışlar. Səfiyəddin Urməvi, Əbdülfadır Marağai və Cami də “Musiqi haqqında” risaləsinin sonunda bu məsələni xüsusi qeyd etmişdir.

Mir Möhsün Nəvvab isə təsniflər ilə əlaqədar münasib şeirlərin seçilməsinin zəruriliyindən bəhs etmişdir.

Nəvvab “Vüzuhül-ərqam” risaləsinin “Musiqi alətləri” hissəsində milli alətləri iki hissəyə bölmüşdür. Simli alətlər və nəfəslər. Simli alətlərə saz, ud, çəng, nüzhət, qanun, tənbur, tərhətə və s. aiddir. O, nəfəslərə iki yerə bölmüşdür. Onlardan birincisində tam nəfəslə çalınan həlq, ney, şən, nay və s., ikincisində isə ərğənun aiddir. O, Şərq alətləri ilə yanaşı, Avropa və rus musiqi alətləri (skripka, fleyta, fortepiano, orqan, quslı və qarmon) haqqında da məlumat vermişdir. Orqan musiqi alətindən bəhs edərkən İran şahı Nəsirəddinin Londona səyahətini xatırladır. Nəvvab yazırıdı ki, “London şəhərində şah məclisində bir ərğənun çalmışlar ki, 400 ünis (qadın – Z.S.) və zükür (kişi – Z.S.) iştirak etmişdir. Həmin 400 nəfər musiqi çalan vaxt öz səslerini zil və bəmdə həmin musiqi ilə uyğunlaşdırıb oxuyaraq dinləyiciləri

heyran etmişlər”. Bu heyranlıq və təəccüblük həm də ilk növbədə onunla izah edilirdi ki, Şərq dinləyicisi Qərbin çoxsəslilik sənətinə o zaman hələ az bələd idi.

Mir Möhsün Nəvvabın musiqi alətləri barədə verdiyi məlumat sadə olmasına baxmayaraq, şübhəsiz, o dövr üçün çox qiymətli idi. Risalənin maraqlı səhifələrindən biri də musiqini dinləmək qaydalarıdır. M.M.Nəvvab yazırı ki, “dinləmə iki tərəfin (mad-dənin) – çalan-çağıran və eşidənin görüşlərindən hasil olur. Çalanlar ifaçılığın qayda və şərtlərini bilib, işlərində mahir olsalar, onların nəğamat və ləhniyyətindən həzz və ləzzət almaq olar”. O, bunun üçün bir neçə şərt irəli sürdü:

“Birinci şərt odur ki, çalan və çağıran xoşsurət və xoşsima və şirin dilə malik olsun ki, baxanların və eşidənlərin şadlığına səbəb olsun”. (72, 30)

Burada M.M.Nəvvab Aristotelə istinad edərək yazımışdır. “Əgər müğənni bədsurət və çirkin olmuş olsa, lazımdır ya üzünə niqab sala və ya nazik pərdənin dalında təğənni edə: o ləzzəti ki, onun əməsindən təbiyyə üçün hasil olur, onun bədruyyəliyi geri alıb, bəisi nifrət olmaya”. (72, 30)

İkinci şərt də odur ki, çalan, oxuyan və dinləyici arasında bir az məsafə olsun. Müəllif yenə də Aristotelin sözlərini misal götirərək yazırı: “Gərək çalan, çağıran alçaqda əyləşsin, dinləyici isə qəlbidə. Çünkü nəğmənin lətifliyinin mərkəzi yuxarı aləmdədir: nəğamatın sazi və cövhəri öz mərkəzinə meyl edir”. (Elə orada)

Risalənin bu hissəsindən məlum olur ki, M.M.Nəvvab ifaçılıq qaydalarına böyük əhəmiyyət vermiş, onun estetika, akustika məsələlərini əsas şərtlərdən hesab etmişdir. Bu, həm də onu sübut edir ki, M.M.Nəvvabın dövründə Qarabağda yüksək səviyyəli ifaçılıq sənətinə tələbat olduqca böyük idi.

Alimin “Vüzuhül-ərqam” risaləsi aşağıdakı sözlərlə bitir: “Qərəz, bu risaləni yazmaqdə məqsədim millətin qüvveyi-elminin izdiyarıdır. Qeyri bir məqsədimiz yoxdur. Bunun elmi niyyəti ilə tədqiqi halal, əməli cəhətdən məşğul olmayı haramdır”. (Elə orada)

Əsər ərəbcə sonluqla bitir. Bu sonluqda M.M.Nəvvab Quran-dan bir ayə vermiş və oxuculara bu əsərin hicri 1301, miladi 1884-cü ildə bitirdiyini bildirmişdir. “Vüzuhül-ərqam” risaləsində qaldırılan məsələlər maraqlı və qiymətlidir. Müəllif bu məsələləri bəzən dini haşiyəyə alır. Bu dini haşiyə isə M.M.Nəvvaba əsas niyyətinə, məqsədinə nail olmaq üçün lazımlı olan bir vasitə idi. Onun əsas məqsədi isə özünün qeyd etdiyi kimi, millətinin, xalqının savadlanması və musiqi elminin inkişafı idi.

Bu xüsusiyyət ümumiyyətlə, XIX əsrin qabaqcıl, maarifpərvər şəxslərinə xas idi. Mir Möhsün Nəvvab da bu şəxslərdən biri idi. Onun “Vüzuhül-ərqam” risaləsi yalnız Azərbaycanın deyil, ümumən Yaxın və Orta Şərqi xalqlarının müğəm sənətinin və ifaçılığının vacib məsələlərini aşadıran əsər kimi musiqi tariximizə daxil olmuşdur.

XXIII fəsil

Musiqi məclisləri

XIX əsrin əvvəllərindən etibarən Azərbaycanda musiqişünaslıq nəzərə çarpaçaq dərəcədə inkişaf etməyə başladı, musiqi məktəbləri, habelə ədəbi məclislər meydana gəldi. Azərbaycan poeziyasının və musiqisinin özünəməxsusluğunu və üzvü vəhdəti bu poeziya və musiqi məclislərinin bir çox hallarda eyni vəzifələri yerinə yetirmələrini şərtləndirirdi. Həmin məclislər müəyyən dərəcədə musiqi məktəblərinin vəzifələrini yerinə yetirirdilər. Eyni zamanda nüfuzlu musiqi məktəblərinin məşğələlərində isə məclislərdə olduğu kimi, musiqisevərlər iştirak edirdilər. Bu cür məclislər adətən əsilzadə və yaxud varlı şəxslər, görkəmli musiqiçilər tərəfindən təşkil olunur, saraylarda və müxtəlif salonlarda keçirilirdi. Məşhur musiqiçilər, xanəndələr və musiqişünaslar, şairlər və musiqisevərlər bir qayda olaraq həmin məclislərin üzvləri olurdular. Bu məclislərdə klassik Azərbaycan muğamlarının və təsniflərinin ifaçıları olan xanəndələrə xüsusi hörmətlə yanaşılırdı. Məclislərdə yeni musiqi əsərləri dinlənilir müzakirə edilir, musiqi tarixi üzrə müzakirələr keçirilirdi. Həmin məclislərə alımlar, şairlər, habelə istedadı, məharəti ilə incəsənət aləmində yenicə tanınan gənc musiqiçilər dəvət olunurdular.

Bir qayda olaraq, başqa ölkələrdən Azərbaycana gələn, demək olar ki, bütün musiqiçilər və xanəndələr bu məclislərdə iştirak edirdilər. Qədim zamanlardan mövcud olan saray ədəbi və musiqi məclislərinin habelə musiqinin bir çox hallarda aparıcı rol oynadığı sufi məclislərinin ənənənləri bu məclislərin təşəkkülünə böyük təsir göstərib. Ağqoyunlu hökmdarı Uzun Həsən və Azərbaycan Səfəvi dövlətinin banisi Şah İsmayııl görkəmli ədib olmaqla yanaşı öz saraylarında musiqi məclislərinin təşkilinə, inkişafına qayğı göstərmələri ilə tanımıblar. Onların saraylarında böyük saray orkestrləri də mövcud olubdur. 1636–1638-ci illərdə Moskva

knyazlığı ərazisindən keçməklə Səfəvi dövləti ərazisinə səyahət edən Holştiniya (alman) taciri, həkim Adam Oleari, habelə 1646–1648-ci illərdə Azərbaycanda olan Osmanlı səyyahı Övliya Çələbi Şamaxı “xanı”nın sarayında mövcud olan musiqi məclislərinin təsvirini veriblər. Şirvan bəylərbəyi Keyxosrov Moskva knyazı I Pyotrun xüsusu tapşırığı və təlimatı əsasında 1716–1718-ci illərdə Artemiy Volinski üçün təntənəli qəbul mərasimi təşkil edib və bu mərasimdə musiqi səslənib. Klassik Azərbaycan şairi, mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin (1141–1203), əslən Gəncədən olan görkəmli şair, alim və pedaqoq Əbübəkir ibn Xosrov əl-Ustadın (XII əsr) əsərlərində (xüsusilə onun “Munusnamə” əsərində) və XVI yüzillikdə yaranan “Məhsəti və Əmir Əhməd” dastanında müxtəlif musiqi məclislərinin təsvirinə təsadüf edirik. Sufi mühitində hökmədar saraylarında mövcud olan musiqi məclisləri XIV–XVII əsrlərin Azərbaycan miniatür rəssamlıq nümunələrində də öz əksini təpiib.

Elm aləmində sufi musiqi məclislərinin xeyli təsviri məlumdur. Həmin təsvirlər formaca XIX əsr musiqi məclislərinin təsvirlərinə yaxındır. Bu məclislərdə iştirak etmək üçün yaxşı musiqi məktəbi keçmək tələb olunurdu. Sufilərin mübahisələr və müzakirələrlə müşayiət olunan məclisləri əsasən bu çür məktəb rolunu oynayıb. Sufilərin təşkil etdikləri musiqi məclisləri bir çox əsərlərdə təsvir olunan digər məclislərdən əsasən ona görə fərqlənirdi ki, sufi məclislərinin üzvlərini daha çox musiqi nəzəriyyəsi məsələləri deyil, bu musiqinin dinləyiçilərə və ifaçılara emosional təsiri problemləri maraqlandırırdı. Azərbaycan alımları Ağalarbəy Əliverdibəyov və Firdun Şuşinski XIX və XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda mövcud olan musiqi məclisləri haqqında zəngin material veriblər.

Görkəmli Azərbaycan musiqişunaslarının, xanəndələrinin, musiqiçilərinin iştirak etdikləri musiqi məclisləri, ədəbi-musiqi salonları Şuşa, Təbriz, Bakı, Tiflis, Şamaxı, İrəvan, Qəzvin, Gəncə, Tehran şəhərlərində və digər yaşayış məntəqələrində fəaliyyət göstəriblər. Aşağıda Azərbaycan xalqının musiqi mədəniyyəti tarixində nəzərəçarpaçaq dərəcədə iz qoyan Şuşa, Şamaxı və Bakı musiqi məclisləri haqqında bəhs olunacaq.

Peşəkar bəstəkar məktəbinin meydana gəlməsi və təşəkkülü məqamınadək Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin çoxəsrlik peşəkar xalq sənəti ənənələri mövcud olub. Müxtəlif xalq musiqi alətlərinin görkəmli, mahir ifaçılarının məşhur xanəndələrin daim zənginləşən təcrübəsi şifahi şəkildə nəsildən-nəslə ötürüldür və təbiidir ki, Azərbaycan klassik müğamlarının inkişaf tarixi xanəndələrin ifaçılıq sənəti ilə sıx bağlı idi. Görkəmli Azərbaycan sənətkarı Bülbül qeyd edib ki, “ifaları fasiləsiz olaraq 1,5–2 saat davam edən xanəndələr yalnız Azərbaycanda olub” (142, 117). Səttar, Cabbar Qaryağdıoğlu, Şəkili Ələsgər, Əbdülbəqi, Seyid Şuşinski məhz belə xanəndələrdən idilər. Həmin xanəndələr “dəstgah” adlanan programlı musiqi əsərləri yaradıblar. Müğamı yeni üsullarla, melodiyalarla inkişaf etdirən xanəndələr zamanın sınaqlarından çıxan və bununla Azərbaycan musiqimədəniyyətinin inkişafında böyük rol oynayan yeni ifaçılıq məktəbinin əsasını qoyublar. Güman edirik ki, xanəndə sənətinin meydana gəlməsi və inkişaf yolları orta əsr şəhərlərinin yaranması ilə bağlı olubdur. Orta əsr xanəndələri öz məharətlərini əsasən əyanlar tərəfindən təşkil olunan qəbullarda, toy mərasimlərində, yarmarkalarda, karvansaraylarda nümayiş etdirirdilər. Elmi ədəbiyyatdan məlumdur ki, fars dili orta çağlarda Şərqi bir çox müsəlman ölkələrində dövlət dili statusuna malik idi. Fars dili ən azı 500–600 il ərzində Yaxın və Orta Şərqdə başlıca poeziya dili olub, məhz buna görə də şeirləri və təsnifləri fars dilində ifa edən xanəndələr əsrlər boyu hökmdar saraylarında və şəhər mühitində qapanıb qalıb, kəndlərdə keçirilən bayram tədbirlərinə, toylara nadir hallarda dəvət edilib-lər. Mirzə İbrahimov xanəndələrin klassik ənənələri və onların incəsənətə münasibəti haqqında yazırı: “Öski zamanlarda əsil xanəndələr, musiqiçilər yazılmamış qanunlara əməl edirdilər. Xanəndələr mətn seçimində xüsusi diqqətlə yanaşır, tərbiyəvi, əxlaqi və fəlsəfi məzmunlu qəzəlləri, bayatları və qoşmaları ifa edirdilər”. (45, 17)

Əyanların bayram tədbirlərində çıxış edən xanəndələrlə yanaşı xırda tacirlərin və şəhər sənətkarlarının estetik tələbatlarına uyğun şəkildə fəaliyyət göstərən “gəzərgi” (Firidun Şuşinskinin ifadə-

sincə) xanəndələr də olubdur. Firdun Şuşinski qeyd edirdi ki, etnoqraf Koreşenko “Şərq musiqisinə dair müşahidələr”⁷⁸ adlı əsərində yazıb: “Xalq musiqisini mahnilar və rəqsler şəklində şəhər meydanlarında və əyləncə yerlərində dinləmək olar. Burada xanəndəyə acgözlükə qulaq asan böyük müsəlman kütləsi adətən ifaçının ətrafına toplaşır”.

XIX əsrin ikinci yarısında Azərbaycanda xanəndəlik sənəti özünün çıxaklınmə dövrünə qədəm qoydu. Öncə Şuşada, sonra isə Şamaxı və Bakı şəhərlərində xüsusi musiqi məclisləri və məktəbləri fəaliyyət göstərməyə başladı. Coğrafi mövqeyi geniş mədəni-iqtisadi əlaqələri sayəsində Şuşa xanəndəlik məktəbi daha çox tanınır. Azərbaycan və Rusiya şairləri Şuşa əhalisinin musiqi və xanəndəlik sənəti sahəsindəki təbii, fitri istedadını dəfələrlə qeyd ediblər. Məşhur rus şairi Sergey Yesenin (1895–1925) öz məktublarının birində şusalıların xanəndəlik sənətinə məhəbbətini belə ifadə edirdi: “Əgər o mahni oxuya bilmirsə, deməli o, Şuşalı deyil” (121, 206). Görkəmlı Azərbaycan şairi Səməd Vurğun (1906–1956) qeyd edirdi ki: “Azərbaycanın demək olar ki, bütün məşhur xanəndə və musiqiciləri Şuşanın yetirməsidir. Şuşanı haqlı olaraq “musiqi və poeziyanın beşiyi” adlandırırlar”. (114, 23 may)

Xalq arasında hətta kəlam vardır ki, “Şuşada körpələr muğam üstündə ağlayırlar”. (84, 42)

Azərbaycanın Qarabağ vilayətinin paytaxtı olan Şuşa şəhəri XIX əsrin ikinci yarısında sürətli mədəni yüksəliş dövrü keçirir. Mənbələrdən məlum olur ki, o zaman bu kiçik şəhərdə xeyli peşəkar xanəndə, rəssam, şair, musiqişünas, memar, həkim yaşayıb fəaliyyət göstəribdir. Şuşada mədrəsələr, məktəblər, sənət məktəbləri mövcud idi. Musiqi sahəsində xüsusi yüksəliş nəzərə çarpırdı ki, bu da Şuşanın bütün Qafqazın “musiqi akademiyasına” çevrilməsinə səbəb oldu. Burada bütün Şərqdə geniş intişar tapan yeni melodiyalar yaranırdı. Bir çox görkəmlı xanəndələr və musiqicilər məhz bu şəhərin mədəni mühitində yetişirdilər. Ona görə də təcəübüllü deyil ki, Azərbaycanın, Qafqazın, müsəlman

⁷⁸ Bu barədə bax: Этнографическое обозрение. М., 1898, № 1, с.7.

Şərqiñin ən nüfuzlu musiqi məclisiñi Şuşada fəaliyyət göstəriridilər. Belə məclislərdən birini klassik Azərbaycan musiqisinin mahir bilicisi Xarrat Qulu Məhəmməd oğlu (1823–1883) yaratdı. Cabbar Qaryağdıoğluñun xatırılardan bəlli olur ki, Xarrat Qulu əla yaddaşa malik idi, Şərq musiqisinin və poeziyasının əsaslarını gözəl bilirdi və şeirlər yazırıdı. Xarrat Qulu illər boyu matəm mərasimlərdə və “Şəbeh” tamaşalarında iştirak edən müğam ifaçılarını yetişdirməklə məşğul olubdur. Hər ilin məhərrəm ayının on günü ərzində Şuşanın əksər yerlərdə matəm bayraqları (ələmlər) asılır, evlər xalçalarla bəzədir, əllərində məşəl tutan gənclər xeyriyyə məqsədilə şəhər sakinlərdən pul toplayırlar. Şuşa şəhərinin hər bir məhəlləsinin həvəskar sakinlərdən təşkil edilən “dəstələr” improvizə olunan orkesrin müşayiəti ilə imam Əlinin (598–661) İslam dini, əqidəsi uğrunda qəhrəmancasına, şəhid olan oğulları Həsənin və Hüseynin xatırəsinə həsr edilən mərsiyələr oxuyurdular. “Aşura” gündündə (məhərrəm ayının onuncu gündündə) tamaşa səciyyəli belə dini mərasimlər özünün zirvə nöqtəsinə çatırıdı. Matəm mərasimlərdə iştirak etmək “savab əməl” hesab olunurdu, buna görə də mərsiyə oxumağı öyrənmək istəyənlər çox idi. Bu hal isə xanəndə sənətinin inkişafına müəyyən dərəcədə təsir edirdi. Xarrat Qulu öz şagirdlərinə xüsusi olaraq dini mərasimlər üçün nəzərdə tutulan, məşhur müğamlar və təsniflər əsasında tərtib edilən, yerli şairlər tərəfindən yazılın klassik mərsiyələr öyrədirdi. Xarrat Qulu dünyəvi bayram tədbirlərdə iştirak etmirdi, lakin onun çoxsaylı şagirdləri musiqi məclislərdə və toylarda mahir müğam ifaçısı kimi məşhurlaşmışdı. Vaxtilə musiqi təhsilini belə məktəbdə alan Bülbül dini tamaşalara, mərasimlərə hazırlıq dövründə müğamin sırlarınə yiyələndiyi məqamları belə xatırlayırdı: “Onlar iki ay öncədən hazırlanmağa başlayır və fars dəstgahlarını əsaslı şəkildə öyrənidilər. Məsələn, əgər Qasımın əzablarından bəhs edən tamaşa zamanı oxuma Bayati-Şirazdan başlanırdısa, onda tamaşanın bütün iştirakçıları bu müğamı yaxşı bilməli idilər. Rollar tamaşa iştirakçıları arasında elə bölündürdü ki, onlar növbə ilə oxusun. Hər hansı bir iştirakçı müəyyən hissəni oxuyub başa çatdırıldığı

məqamda növbəti şəxs oxumağa başlayırdı və s. Beləliklə dəstgah bir neçə iştirakçı tərəfindən tam ifa olunurdu. Əgər məclis Segah-Zabuldan başlanırdısa onda növbəti xanəndə Manəndi-Müxalif, üçüncüsü Hasar, dördüncüsü isə Zabul ifa edirdi. Əgər məclis Şur muğamı ilə başlanırdısa, növbəti xanəndə Şur-Şahnaz ifa edir, sonra isə Düğaha keçid edirdi, üçüncü xanəndə Şikəsteyi-Fars, dördüncü Hiçaz, Əraq və yaxud Sarənc ifa edirdi. Göründüyü kimi, dini tamaşa zamanı Şur dəstgahı tam ifa olunurdu. Şubhəsiz, belə dəstgahların ifasında xanəndələrin iştirakı onları klassik müğamlarla daha yaxından tanış edir və nəticədə xanəndələrdən bəziləri bir sıra dəstgahların tanımmış bilicilərinə çevrilirdilər. Matəm tamaşaları başa çatdıqdan sonra xanəndələr artıq bu dəstgahları toylarda ifa edirdilər” (24, 227). Xarrat Qulunun məclisləri Azərbaycan muğam sənətinin inkişafında böyük rol oynamışdır. Bu məclisin üzvləri olan Hacı Hüsnü, Məşədi İsi, Əbdülbəqi Zülalov, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Cabbar Qaryağdioğlu Şuşa vokal məktəbinin parlaq nümayəndələri idilər.

Qarabağ hüdudlarından xeyli uzaqda məşhurlaşan “Məclisi-xanəndə” (“Xanəndələr məclisi”) adı ilə tanınan musiqi məclisinə görkəmli ensiklopedist alim M.M.Nəvvab başçılıq edirdi. O, ömrü boyu Şuşa şəhərinin mədəni həyatında fəal iştirak edirdi. M. M. Nəvvab şeir yazarı, kitablar nəşr etdirir, məktəbdə müəllimlik edirdi. Alim elmin və mədəniyyətin müxtəlif sahələrinə həsr olunan 20-dən artıq kitab yazır, Şuşada kitabxana və qiraətxana açıb, “Məclisi-fəramuşan” (“Unudulmuşlar məclisi”) adlı ədəbi cəmiyyət və “Məclisi-xanəndə” (“Xanəndələr məclisi”) adlanan musiqi cəmiyyəti yaradıb. Şairlərdən Abdulla bəy Asi, Fatma xanım Kəminə, Məşədi Əyyub Bakı, Xan Qarabağı, Abdulla Həsən Şahid, musiqiçilərdən və xanəndələrdən Hacı Hüsnü, Məşədi Cəmil Əmirov, İslam Abdullayev, Xan Şuşinski bu məclislərin ən fəal üzvləridən olublar. Həmin cəmiyyətlər (məclislər) Azərbaycanın eyni qəbildən olan məclisləri ilə sıx əlaqə saxlayırdılar: Şuşada “Məclisi-Üns”, Şamaxıda “Beytüs-Səfa”, Bakıda “Məcmua-Şüəra”. Görkəmli xanəndə Hacı Hüsnü “Məclisi-Xanəndə” musiqi cəmiyyətinin yaradılmasında və fəaliyyətində həmişə Mir Möh-

sün Nəvvabin yanında olub. Bir çox hallarda həmin məclislərin (“Məclisi-xanəndə” və “Məclisi-fəramuşan”) iclasları birgə keçirilirdi. Birgə iclaslar çox məhsuldar olurdu və bu tədbirlərə xeyli dinləyici qatılırdı. İsti günlərdə məclislər açıq səma altında – məşhur Cıdır düzündə keçirilirdi. Saf dağ havası, gözəl çəmənliklər, quşların ürəkaçan səsləri, dağ otlarının və çiçəklərinin valehedici ətri yaradıcılıq üçün əlverişli şərait yaradırırdı. Mir Möhsün Nəvvabin musiqiyə həsr olunan “Vüzuhül-ərqam” (“Rəqəmlərin izahı”) adlı risaləsi ilk dəfə 1913-cü ildə Bakıda nəşr edilib. Mir Möhsün Nəvvabin musiqişünas kimi formalışmasında və eyni zamanda “Vüzuhül-ərqam” risaləsinin yazılmamasında onun rəhbərlik etdiyi məclislərin böyük rolü olub və əksinə – risalənin məzmunu bir çox cəhətdən məclislərin fəaliyyət programını müəyyənləşdirirdi. “Vüzuhül-ərqam” risaləsində ayrı-ayrı muğamların mənşəyi və adları bəzi dəstgahların tərkibi, muğamin poetik mətnlə əlaqəsi, ifaçı ilə dinləyici arasında qarşılıqlı təsir, onların akustika baxımından optimal yerləşməsi məsələləri, bir sözlə, məclislərdə müzakirə olunan bütün problemlərə toxunulur. M. M. Nəvvabı, habelə məclisin digər üzvlərini Azərbaycan musiqisinin Avropa musiqi not sistemi vasitəsilə yazıya alınması imkanı maraqlandırırırdı. Yəqin ki, “Avropa musiqi savadı üzrə dərslik” şərti adı daşıyan ikinci kitabının meydana çıxması alimin məhz bu marağın ilə bağlı idi.

Azərbaycanda xanəndəlik sənətinin inkişafında Şuşa musiqi məclisləri ilə yanaşı, Bakı məclisləri də mühüm rol oynayırlar. Bakı musiqi məclisinin rəhbəri Məşədi Məlik Mansurov (1838–1909) dərin, hərtərəfli biliklərə malik olan gözəl musiqiçi idi. Onun əski Bakı şəhərinin mərkəzində – İçərişəhərdə olan evində hər gün Bakı musiqi məclisinin üzvləri toplaşırırdılar. Tanınmış xanəndə və musiqiçilər Seyid Mirbabayev, Ağakərim Salik, Bəylər, Ağaseyidoğlu Ağabala, Mirzə Fərəc, Mərdi Canibəyov və başqaları bu məclisin ən fəal üzvləri idilər. Onların əksəriyyəti Məşədi Məlik Mansurovun məktəbini keçərək tanınırlar. Musiqi məclislərində təsniflərin və yaxud muğamların ifası ilə bağlı olan məsələlər müzakirə edilirdi və muğamin bu və ya digər hissəsi ilə

əlaqədar mübahisəli məqamlar meydana çıxdıqda iştirakçılar Məşədi Məlik Mansurova müraciət edirdilər. Yüksək səviyyəli təhsili olan, bir neçə dil bilən gözəl xanəndə və musiqiçi Mirzə Səttarın və məclislərin daimi iştirakçısı xanəndə Ala Palaz oğlu molla Rzanın bu məclisin iclaslarında iştirakı Məşədi Məlik Mansurov məktəbinin nüfuzunun artmasına səbəb oldu. Mirzə Səttar Təbriz, Tehran, Naxçıvan və Tiflis şəhərlərində yaşamış və fəaliyyət göstərmiş və yalnız vokal səsini itirdikdən sonra Bakı şəhərinə gəlmüşdi. O, burada təşkil olunan musiqi məclislərində kamançaçı qismində iştirak edirdi. Azərbaycan və İranın bütün guşələrində ən yaxşı musiqiçilər və xanəndələr musiqi məclislərində iştirak etmək üçün Bakıya gəlirdilər. Bütün Şərqi də şöhrət qazanan Ala Palaz oğlu onların arasında xüsusi fərqlənirdi. O, uzun müddət Nəsrəddin şah Qacarın saray xanəndəsi olub, sonra Qarabağa köçüb, burada keçirilən yas, matəm və toy mərasimlərində çıxış edib. Ala Palaz oğlu molla Rza görkəmli Azərbaycan xanəndəsi Cabbar Qaryagdiovun ilk müəllimlərdən olub. Bakı musiqi məclisləri Qafqazda və İranda da şöhrət qazanmışdı. Bu məclislər Bakı şəhərinin və Abşeron kəndlərinin musiqi mədəniyyətinin inkişafına ciddi təsir göstərirdi. Xanəndə və musiqiçilərin böyük bir nəslü öz ustalığını bu musiqi məclislərində təkmilləşdirirdi. Onların sırasında Seyid Mirbabayevi, Ağa Kərim Saliki, Ağa Seyid oğlu Ağabalamı, Mirzə Fərəci, Mərdi Canibəyovu qeyd etmək lazımdır. Məşədi Məlik Mansurovun oğulları Məşədi Süleyman, Mirzə Mansur, nəvələri Bəhram, Ənvər və Nadir Mansurovlar da muğam sənətini inkişaf etdirərək Bakı şəhərinin və Azərbaycanın musiqi həyatında silinməz iz qoyublar. Burada gözəl sənətkar Bəhram Mansurovun (1911–1985) xidmətlərini xüsusi qeyd etmək vacibdir. O, 40 ildən artıq bir müddət ərzində Akademik Opera və Balet Teatrının konsertmeysteri olub. Bəhram Mansurov babası Məşədi Məlikin ənənələrini davam etdirərək tanınmış xanəndə və musiqiçiləri müntəzəm olaraq öz evində toplayır, müzakirələr və kamera konsertləri təşkil edirdi. Bəhram Mansurov yaşadığı dövrün yeganə tar ifaçısıdır ki, onun konserti YUNESKO-nun təşəbbüsü ilə əbədiləşdirilmək üçün vala yazılib.

Azərbaycan Respublikasında musiqi məclislərinin kecirləməsi ənənəsi hal-hazırda da davam etdirilir. Tanınmış xanəndə Alim Qasimov öz evində musiqi məclisləri keçirir, məşhur musiqiçilər, xanəndələr və şairlər həmin tədbirlərə dəvət olunur. Görkəmlı xanəndələrə həsr olunan musiqi məclisləri Azərbaycan Dövlət Musiqi Mədəniyyəti Muzeyində keçirilir.

Şirvan vilayətinin siyasi və mədəni paytaxtı olan Şamaxı şəhəri çoxsaylı güclü zəlzələlər və mənfi səciyyəli tarixi hadisələr nəticəsində ölkənin həyatında oynadığı aparıcı rolu tədricən itirirdi. Lakin buna baxmayaraq XX yüzilliyin əvvəllərində bu şəhər hələ də Azərbaycanın mədəniyyət mərkəzlərindən biri olaraq qalırdı. “Beytüs-Səfa” adlı nüfuzlu ədəbi məclisin və musiqi məclislərinin varlığı, fəaliyyəti bu müddəəni təsdiq edir. Musiqi məclisinə iri mülkədar və musiqi bilicisi Mahmud ağa Əhməd ağa oğlu Əhmədzadə (1826–1896), “Beytüs-Səfa” ədəbi məclisinə isə Seyid Əzim Şirvani rəhbərlik edirdi.

Mahmud ağa musiqi ilə yanaşı poeziyaya və tarixə də həvəs göstərirdi. Buna görə də onun musiqi məclisləri müzakirə olunan problemlərin genişliyi ilə secilirdi. Həmin dövrda Qafqazda Mahmud ağanın məclislərində iştirak etməyən məşhur xanəndə şair və yaxud alim tapmaq cətin idi. Mahmud ağa musiqi gecələrinin kecirləməsi üçün xüsusi zal tikdirmişdi. Həmin zalda tez-tez xanəndələrin yarışları keçirilirdi. Səxavətli və qonaqpərvər Mahmud ağa bu yarış qaliblərinə dəyərli hədiyyələr və mükafatlar təqdim edirdi. Mahmud ağanın musiqi məclisləri Şamaxı şəhərinin ən parlaq, diqqətəlayiq mədəni hadisələrindən olub. Şamaxı şəhərində olan Avropa səyyahlarının əksəriyyəti bu məclislərdə iştirak etməyə çalışırdı. Fransız yazıçısı Aleksandr Düuma Qafqaza səyahət zamanı Mahmud ağa ilə görüşüb, bu xeyriyyəçinin, incəsənət himayəçisinin imarətinin və musiqi məclisinin özünəməxsus gözəlliyyinə valeh olub: “Biz Mahmud bəyin evinə gəldik. Onun evi Dərbənddən Tiflisə qədər gördüğüm heyranedici fars evlərindən biri idi. (Düuma romanında “Azərbaycanlılar”ı bəzi yerlərdə “farslar” adlandırır) ...Biz şərq zövqündə bəzədilmiş zala daxil olduq. Sadə, eyni zamanda zəngin bəzəkləri yazı ilə ifadə etmək

çətindir. Bütün qonaqlar qızılı güllərlə bəzədilmiş tül üzlü atlas yastiqların üstündə oturmuşdur. Yastıqüzü ən əlvan rənglərə qəribə zəriflik verirdi. Zalın axırında böyük pəncərə uzunluğunda üç rəqqasə və beş musiqiçi oturmuşdur. Təbii ki, belə ənənəvi rəqs xüsusi musiqi müşayiət etməli idi”. “Musiqi çalındı. Orkestr iki yerə bölünmüş böyük yumurtaya bənzər və dəmir ayaqlarda dayanan barabandan, bizim dəfə bənzər qavaldan, qədim fleytaya bənzər alətdən, metal simli, lələklə çalınan mandolinalar və nəhayət dəmir ayaqda, sol əldə hərəkət edən küpü olan çonqurdan ibarət idi. Maraqlıdır ki, çonqur özü simlərlə yayın üzərindən aparır, əksinə deyil. Bütün bunlar şiddətli, çox da melodik olmayan, ancaq olduqca orijinal səs çıxarırdı”. Bir azdan sazəndələr məhərətlərini göstərməyə başladılar. Onlar milli musiqi alətlərində çalırdılar. Dəmir ayaqlıqlar üzərində yerləşdirilmiş yumurtanın yarısına bənzər təbil, bizim fleytanı andıran, qədim şəkilli nəfəslə musiqi aləti – tütək, üstündə mis simlər olan və mizrabla çalınan, bizim mandolinaya oxşar tar və nəhayət, qonçuraya bənzər dəmir ayaqlı bir növ musiqi aləti – kamança. Bu musiqi alətinin sol tərəfində bir dəstək vardı. Simlər bu dəstəyə dolanmışdı. Onu kaman yayı ilə çalırdılar. Orkestr böyük səs-küylə çalsada, rəqqasələrin diqqətlə izlədiyi və ona uyğun oynadığı müəyyən bir ritm aydın duyulurdu... Şərq rəqqasələri hər yerdə bir-birinə bənzəyir... Qeyd etməyə dəyər ki, bu rəqs oxşama həddini aşmadı”. (29, 85–88)

Qeyd etmək lazımdır ki, Mahmud ağanın musiqi məclisində yerli sazəndələrlə yanaşı Tiflisdən, Qarabağdan və İrandan gələn musiqiçilər də çıxış edirdilər. Hacı Hüsnü, Məşədi İsi, Bülbülcan, Səttar, Sadıqcan, Cabbar Qaryagdioglu və həmin dövrün digər məşhur xanəndələri uzun müddət Mahmud ağanın qonağı olur və onun təşkil etdiyi musiqi gecələrində çıxış edirdilər.

Tanınmış rus rəssamı, knyaz Qaqarin XIX əsrin ortalarında bir neçə Azərbaycan şəhərində, o cümlədən Şamaxıda olub və bir sıra şəkillər çəkib. Onun hal-hazırda Sankt-Peterburqdakı Rus muzeyində qorunan “Şamaxı rəqqasələri” (1840) adlı şəklinə həyəcansız baxmaq qeyri-mümkündür. Maraqlıdır ki, rəssam təsvir

etdiyi rəqqasələrin adlarını da qeyd edirdi. Mahmud ağa gənc müsiqiciləri də öz məclislərinə dəvət edir, onların klassik Şərq müsiqisini öyrənməsi üçün əlverişli şərait yaradırdı. Şamaxıda Büyük Mirzə Məhəmmədhəsən, Mehdi, Məbus və başqa xanəndələr, tarzənlər topal Məhəmmədqulu, Hümayi Mahmud Ağanın yetirmələri olublar.

Azərbaycan klassik muğamlarının inkişafı tarixini xanəndəlik sənəti olmadan təsəvvür etmək qeyri-mümkündür. Məhz milli müsiqinin bütün incəliklərinin biliciləri olan xanəndələrin yaradıcılığı Azərbaycan müsiqisinin bünövrəsi olan muğamın qədim ənənələrini qoruyub inkişaf etdiriblər. Tərkibinə xanəndənin, tarzənin, kamançanın və zərb alətlərinin daxil olduğu sazəndə ansamblları hal-hazırda da Azərbaycanın müsiqi həyatında mühüm yer tutmaqdadır. Bir sıra xanəndələr və ifaçılar Azərbaycan müsiqi tarixinə əsl novator sənətkarlar kimi daxil olublar. Xanəndələr Hacı Hüüsü, Səttar, Əbdülbaqi Zülalov, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Cabbar Qaryagdioğlu, Ələskər Abdullayev, Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev, Əbülhəsən xan Azər İqbəl Soltan, İslam Abdullayev, Hüseynqulu Sarabski, Seyid Şuşinski, Bülbül, Xan Şuşinski, Zülfü Adığözəlov, Hacibaba Hüseynov, tarzənlərdən Sadıqcan, Məşədi Cəmil Əmirov, Qurban Pirimov, Mansur Mansurov, Bəhram Mansurov və başqları bənzərsiz muğam ifaçılığı məktəbini yaradıb, məharətləri ilə Qafqaz və Yaxın Şərq hüdudlarından kənarda da məşhurlaşıblar. Xanəndəlik sənətinin mənşəyi çox qədimdir. Sənətşunasların iddiasına görə bu sənət Orta əsr şəhərlərinin meydana gəldiyi bir dövrdə təşəkkül tapıb. Hər bir şəhərin, hər bir dairənin özünün yerli xanəndələri və Azərbaycan klassik müsiqi alətlərinin ifaçıları var idi. Onlar öz məharətlərini bir qayda olaraq toyılarda, məclislərdə və sənət yarışmalarında nümayiş etdirirdilər. Peşəkar müsiqicilərin içtimai mövqeyi çox yüksək idi: onlar saraylarda hökmədlərə xidmət etməklə yanaşı, ifalarını hər hansı bir müsiqi aləti ilə müşayiət edən bəstəkar qismində də çıxış edirdilər. Tanınmış orta əsr muğam ifaçlarının sırasında daha çox Hafız Lələ Təbrizinin və xanəndə Şirvaninin adları xatırlanır. Osmanlı sultani IV Murad xanəndə Şirvanini öz sarayına dəvət etmişdi.

XIX yüzillik xanəndəlik sənətinin inkişafında yeni mərhələdir. Bu dövrdə şifahi ənənəyə əsaslanan peşəkar musiqi, xüsusilə də muğam sənəti sahəsində olan böyük uğurlar göz önünde idi. Xanəndələr öz sənətlərini təkmilləşdirməklə muğamların yeni variantlarını, habelə həmin muğamlar əsasında yeni mahnıları, təsnif və rəqs melodiyalarını yaradırdılar. Məsələn, həmin zama-nadək incəsənət aləmində “Mahur” muğamının yalnız bir variantı məlum idi. XIX əsrin ortalarından isə bu muğam artıq iki variantda – “Mahur-Hindi” və “Orta Mahur” – ifa olunmağa başlayır. Cabbar Qaryağdioğlunun sözlərinə görə, “Mahur-Hindi” ni tanınmış tarzən Sadiqcan bəm (aşağı) səslə ifa olunmaq üçün yaradıb. Həmin dövrdə “Segah” muğamının yeni variantları meydana gəlir: “Xaric Segah”, “Orta Segah”, “Mirzə Hüseyn Segah”, “Zabul Segah”, “Yetim Segah”. Yeni muğamlar arasında “Kürdi-Şahnaz” və “Qatar” xüsusilə geniş yayılmışdı. Şahidlərin sözlərinə görə məşhur xanəndə Hacı Hüüsü “Qatar” muğamının yaradıcısı olub.

Bu dövrdə Azərbaycan musiqisinin müxtəlif qollarının, xüsusilə muğamın və aşiq yaradıcılığının qarşılıqlı təsiri nəticəsində zənginləşməsi prosesi güclənir. Aşıq musiqisinin təsiri xanəndəlik sənətinə xüsusi təravət verir və muğamı yeni çalarlarla zənginləşdirirdi. Məlumdur ki, xalq arasında sevilən “şikəstə” janrı xanəndələr təhkiyəçi (dastan söyləyən) aşıqların arsenalından əzx ediblər və bu janrı sonrakı inkişafi muğam ənənələri çərçivəsində davam edib. “Qarabağ Şikəstəsi”, “Kəsmə Şikəstə”, “Çoban Bayatı”, “Şirvan Şikəstəsi” kimi nümunələr tam əsasla Azərbay-can xanəndələrinin böyük yaradıcılıq uğuru kimi dəyərləndirilməlidir. XIX yüzilliyin sonlarına doğru xanəndələrin ifasını müşayiət edən instrumental ansamblın son tərkibi də formalasır. “Sazəndələr ansamblı” adlanan və zamanəmizdək, demək olar ki, dəyişməmiş gəlib çatan bu ansambl öz ifasını dəf çalğısı ilə müşayiət edən xanəndədən, tarzəndən və kamança çalandan ibarət idi. Xanəndənin ənənəvi geyimi diqqəti cəlb edirdi. Xanəndələr bahalı mahuddan tikilən çuxa, atlas arxalıq, çəpinə yun parçadan olan şalvar geyinirdilər. Onlar bu geyimin üzərindən qızıl toqqalı kəmər, barmaqlarına brilyant üzüklər taxır, başlarına isə qaragül

dərisindən papaq qoyurdular. Musiqiçilərin alətlərinin üzərindəki qızıl və daş-qasılar da diqqəti cəlb edirdi. Şahidlərin sözlərinə görə əfsanəvi tarzən Sadıqcanın tarının səthi qızılla və sədəflə tamamilə örtülü idi.

XIX əsrin birinci yarısında əslən Azərbaycanın Ərdəbil şəhərindən olan tanınmış xanəndə Səttar bütün Qafqazda geniş şöhrət qazanmışdı. Səttar müəyyən müddət ərzində Qacar (ədəbiyyatda yanlış olaraq İran xanəndəsi kimi təqdim edilir) şahının saray xanəndəsi olub. 1884-cü ildə o, Naxçıvana köçür, sonra İrəvanda, 1845-ci ildən isə Tiflisdə yaşayır. Çox gözəl, güclü, sirayətedici səsə malik olan Səttar əhalinin ən müxtəlif təbəqələrinin sevimişisi idi. O, muğam və təsnüflərlə yalnız Qafqazlı dinləyicilər qarşısında deyil, Avropa auditoriyası qarşısında da çıxış edirdi. O zaman Tiflisdə yaşayan rus və italyan musiqiçiləri Səttarı tez-tez özlərinin konsertlərində çıxış etməyə dəvət edirdilər. Bu konsertlərdən birində o, tanınmış skripkaçı Millerlə birgə parlaq çıxış etmişdi.

Həmin dövrün bir çox görkəmli xadimləri Səttarın ifaçılıq sənəti haqqında heyrətlərini ifadə edən rəylər yazıblar. Gürcü şairi Nikiloz Barataşvili onun sənətini yüksək qiymətləndirirdi: "Səttarın səsi Allah vergisidir. İfa zamanı o, öz səsini elə bəzəyir ki, insanı heyran edir. Bu müqayisə olunmaz səsdir". Səttarın ifası onu toylarda və konsertlərdə dəfələrlə dinləyən məşhur rus şairi Y. P. Polonskidə (1819–1898) də dərin təəssürat yaratmışdı. Y. P. Polonski ona səmimi bir şeir həsr etmiş, həmin şeirdə Səttarın muğam ifasının bədii kamilliyyinə dərindən məftun olduğunu ifadə etmişdi.

Səttarın repertuarı geniş və rəngarəng idi. O, "Rast", "Çahargah", "Segah", "Dəşt", "Rahab", "Bayati-İsfahan" kimi mürəkkəb və çətin muğamları eyni məharətlə ifa edirdi. Səttarı tez-tez Qafqaz canişininin Rusiya imperatorlarının, Qacar ("İran") hökmədarlarının və Osmanlı sultanlarının şərəfinə təşkil olunan rəsmi qəbul mərasimlərinə dəvət edirdilər. O, nadir ustalığına görə dəfələrlə həmin dövlətlərin orden və medalları ilə təltif olunmuşdu. Nəinki müasirləri, habelə onun əmənələrini Azərbaycan musiqi sənətinin müxtəlif sahələrində ləyaqətlə davam etdirən

musiqiçilərin, xanəndələrin sonrakı nəslinin nümayəndələri Səttarı “zəmanəsinin ən yaxşı xanəndəsi” adlandırırlar. Səttar ömrünün son illərini Bakıda, Mansurovlar ailəsində yaşayıb.

Azərbaycanın görkəmli bəstəkarlarının, tarzənlərinin, xanəndələrinin, kamança ifaçılarının təqribən yarısı fəxrlə “biz şuşalıyıl!” deyə fəxr edə bilər. Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafında Şuşa mədəni mühiti müstəsna rol oynayıb. Ölkəmizin mühüm hissəsində Kiçik Qafqaz dağ silsiləsinin ətəklərində, karvan yollarının qovuşوغunda yerləşən, Qarabağ xanlığının paytaxtı olan Şuşa şəhəri XIX əsr ərzində əhalisinin sayına görə Şimali Azərbaycanın birinci şəhəri, Qafqazda bu göstərici üzrə yalnız Tiflisdən geridə qalırdı. Bütün zamanlarda Şuşa nəinki heyranedici təbii gözəlliyi, habelə yüksək poetik mühiti və musiqi mədəniyyəti ilə tanınıb. Təsadüfi deyil ki, məhz Şuşamı “Azərbaycan musiqisinin beşiyi”, “Qafqaz konservatoriyası” adlandırırlar. Belə məlumat vardi ki, XIX yüzilliyin ikinci yarısında Şuşada yetmişə yaxın sazəndə ansambl fəaliyyət göstərib. Azərbaycan mədəniyyəti tarixində ilk dəfə olaraq məhz Şuşada teatr tamaşaları nümayiş etdirilib, Avropa və Şərqi musiqisindən ibarət konsertlər təşkil olunub. Ədəbi-musiqi məclisləri şəhərin musiqi həyatında böyük rol oynayıb.

Azərbaycan musiqi tarixində Cabbar Qaryagdiovunun (1863–1944) əvəzedilməz rolü olub. Bu sənətkarın çoxcəhətli yaradıcılığı milli xanəndəlik sənətinin inkişafında yeni, parlaq mərhələdir. Rus şairi Sergey Yesenin onu “Şərqi musiqisinin peyğəmbəri” adlandırıb. Güclü və bəlağətli səsə, zəngin fantaziyaya və improvizasiya məharətinə malik olan Cabbar Qaryagdiov müəyyən bir muğam dəstgahını 2–3 saat ərzində ifa etmək və ən tələbkar dinləyici kütləsini valeh etmək qabiliyyətinə malik idi. Səsinin gözəl tembri və məlahəti hətta ixtiyar çağında, təqribən 80 yaşında ikən Cabbarı tərk etməmişdi. 75 yaşılı xanəndənin ən mürəkkəb, səsin maksimal dərəcədə gərginləşdirilməsini tələb edən “Heyrati”, “Mənsuriyyə”, “Qarabağ şikəstəsi”, zərbi muğamlarını ifa etməsi nadir hadisə idi. Cabbar Qaryagdiovunun nadir istedadı musiqisevər insanları çoxcəhətliyi ilə heyrətə gətirirdi. O, fitri

bəstəkarlıq qabiliyyətinə malik idi, sənətkar Azərbaycan incəsənəti xəzinəsini zənginləşdirən gözəl şeirlərin və mahniların müəllifidir. Cabbar Qaryağdıoglunun qeyri-adi, həqiqətən fenomenal yaddaşı özündə milli şifahi musiqi yaradıcılığının yüzlərlə nümunəsini ehtiva edirdi. O, həmin nümunələri həvəslə gələcək nəsillərə ötürüb.

Cabbar Qaryağdıoğlu “Şərq konsertlərində” və tamaşalarında böyük uğurla çıxışlar edirdi. Bakıda ilk “Şərq konserti” 1902-ci ilin yanvar ayının 11-də Hacı Zeynalabdin Tağıyevin (1823–1924) teatrının binasında keçirildi. Bu konsertdə Cabbarla yanaşı tanınmış xanəndələr Ələsgər Abdullayev, Keçəçi oğlu Məhəmməd və Seyid Mirbabayev çıxış etdilər.

XIX əsrin ikinci yarısı – XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan xanəndəlik sənətinin geniş beynəlxalq səhnəyə çıxması ilə əlamətdar oldu. 1908-ci ilə doğru İmperiya əhalisinin 20 milyon nəfərdən artıq qismini təşkil edən müsəlman mədəniyyətinə Rusiyanın özündə maraq xeyli gücləndi. Bu baxımdan Qafqaz diqqəti xüsusilə cəlb edirdi. Azərbaycan musiqisi yalnız ayrı-ayrı qrammofon yazıları və hekayələrlə tanınmadı. Qafqazdan Rusiyanın iri şəhərlərinə, xüsusilə Peterburqa və Moskvaya təhsil almağa gələn gənc-lər milli incəsənətin daşıyıcıları və təbliğatçıları oldular. Doğma mühitdən müvəqqəti olaraq uzaqlaşan həmin gənclər dərnəklərdə, cəmiyyətlərdə, həmyerli təşkilatlarında birləşirdilər. Onlar məhz bu təşkilatlar sayesində doğma ocaqdan kənarda olan məkanda adət etdikləri həyat tərzini keçirə bilirdilər. Artıq 1882-ci ildə Peterburqda da Qafqaz “koloniyası” (məskənləri) var idi. Sonralar isə Azərbaycanlı tələbələrin sayıının artması ilə bağlı olaraq Moskva Universitetində bakılıların ayrıca həmyerli cəmiyyəti yarandı. Həmin birliklər musiqili ədəbi gecələr keçirirdilər (ilk belə tədbir 1885-ci ildə Peterburqda keçirilib). Bu gecələrdə bir qayda olaraq xanəndələr də çıxış edirdilər. Rusiyanın ali təhsil müəssisələrində və gimnaziyalarında təhsil alan müsəlman tələbələrə, şagirdlərə yardım məqsədilə 1898-ci ildə Peterburqda və 1906-ci ildə Moskvada Müsəlman xeyriyyə cəmiyyətlərinin yaradılmasından sonra keçirilən “Şərq axşamları” buna misal ola

bilər. Məlumdur ki, bu cür xeyriyyə konsertlərindən birini 1912-ci ildə Moskvada Cabbar Qaryagdiov və onun sazəndə dəstəsi təşkil edib və keçirib. Həmin konsertdən əldə olunan vəsait Moskva Filarmoniya Cəmiyyəti nəzdindəki şəxsi kursların dinləyicisi Üzeyir bəy Hacıbəyliyə təqdim edilib. Yaziçi, dramaturq, ictimai xadim Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev əsasən Azərbaycanlıların iştirak etdikləri Peterburq cəmiyyətinin “ömürlük üzvü” idi və həmin cəmiyyət Azərbaycan musiqi sənətinin təbliğində daha fəal surətdə iştirak edirdi. Bu cəmiyyətin təşkil etdiyi ilk “Şərq axşamı” 1898-ci ilin oktyabr ayının 31-də Nəciblər Məclisinin, bu munasibətlə Şərq üslubunda bəzədilən, zalında keçirildi. “Şərq axşamları”nın proqramları rəngarəngliyi ilə seçilirdi, həmin tədbirlərdə müxtəlif musiqi əsərləri səslənirdi. Lakin həmin dövrün mətbuatının verdiyi məlumatlara görə, Azərbaycan musiqisi çox hallarda programın aparıcı qismini təşkil edirdi. “Peterburqski listok” qəzetində qeyd olunurdu ki, “bizdə Qafqaz musiqi axşamları böyük sevgi və himaya ilə qarşılanır və dinləyicilər həmin tədbirlərə həvəslə gedirdilər”. 1900–1910-cu illər ərzində Rusiyanın müxtəlif şəhərlərində 40-adək müxtəlif müsəlman cəmiyyətləri yarandı. “Şərq konsertləri” və “Qafqaz axşamları” həmin müsəlman cəmiyyətlərinin fondlarına vəsait toplanması formalarından biri idi. Azərbaycan xanəndələri bu tədbirlərin ən fəal iştirakçıları idilər. XX əsrin əvvəllərində ən məşhur Azərbaycan xanəndəleri Cabbar Qaryagdiov, İslam Abdullayev, Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Ələsgər Abdullayev, Davud Səfiyarov, Seyid Şuşinski, tanınmış tarzən Qurban Pirimov, kamança ifaçısı Saşa Oqanezaşvili “Qrammafon”, “Sport-rekord”, “Ekstrafon” səhmdar cəmiyyətləri, “Pante qardaşları” şirkəti tərəfindən qrammafon val yazılışına dəvət edildilər. İslam Abdullayevin 1898-ci ildə tar və kamançanın müşayiəti ilə ifa edərək yazdırıldığı “Bayati-Şiraz” və “Rast” muğamları təsdiqləyir ki, artıq XIX əsrin sonlarında Azərbaycan musiqisinin, həm Rusiyada, həm də imperiya hüdudlarından kənarda xeyli pərəstişkarı vardı.

Bu cür qrammafon valları böyük tirajla buraxılır və qısa müddət ərzində satılırdı. Bundan başqa firmalar xüsusi kataloqlar da

buraxırdılar. Həmin kataloqlarda xanəndələrin ifa etdikləri müğamlar və təsniflər göstərilir, sənətkarların fotosəkilləri dərc olunurdu. 1914-cü ildə Macarıstanın “Premyer-rekord” firmasının nümayəndələri Azərbaycan musiqisini qrammafon valına yazmaq məqsədilə Bakıya gəldilər: onlar 100-dək folklor və klassik melodiyaları vallara yazdırılar. Moskva, Kiiev, Riga, Varşava şəhərlərində qrammafon valları yazdırıran Azərbaycan musiqiçiləri həmin mədəniyyət mərkəzlərində konsertlərlə çıxış edirdilər. Bu konsertlər böyük uğurla keçirdi. Konsertlərin coğrafiyası tədricən genişləndi: 1914-cü ildə əslən Təbrizli olan məşhur Azərbaycan xanəndəsi Əbülhəsən xan Azər İqbal Soltan Avropa ölkələrində qastrollara dəvət edildi, Avropa ölkələrində onun və onu müşayiət edən musiqiçilərin məharətlə ifaları yerli musiqisevərlər tərəfindən heyranlıqla qarşılandı. Avropa mədəniyyəti ilə birbaşa əlaqələr, xanəndəlik sənətinin teatr səhnələrinə çıxışı 1908-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı ilk Azərbaycan müğam operası “Leyli və Məcnun”un meydana çıxmamasına zəmin oldu. Bu operada xanəndələr özləri üçün tamamilə yeni olan bir ampluada – opera artistləri qismində çıxış etdilər. Bu hadisə milli musiqi mədəniyyətinin, o cümlədən çoxəsrlik xanəndəlik sənətinin inkişafında yeni mərhələnin başlangıcı idi.

Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin inkişafı tarixində müstəsna xidmətləri olan sənətkarlardan biri də tarzən Sadıqcandır. Mirzə Sadıq Əsəd oğlu 1846-cı ildə Şuşa şəhərində anadan olub. Kasıbçılıq və ehtiyac mühitində böyükən Sadıq uşaqlıq çağından incəsənətə maraq göstərib, xalq mahnlarını gözəl ifa etməyi öyrənib. Oğlunun xoşagələn səsinə diqqət yetirən Əsəd kişi onu xanəndə Xarrat Qulunun yanına aparır. Xarrat Qulu Sadığını dillədikdən sonra onu öz məktəbinə qəbul edir. Bu məktəb Sadığın musiqi baxımından formallaşmasında böyük rol oynadı. 18 yaşında Sadığın vokal səsi batır. Lakin o, ruhdan düşmür, tütək və ney çalmaq qərarına gəlir, kamança və tar çalmağa da cəhd göstərir. Professor Bülbül qeyd edirdi ki, böyük əlləri, uzun və güclü barmaqları olan Şuşalı tarzən Ələsgər Sadıq gənc Sadığın tar müəllimi olub və tezliklə o, fitri istedadı və əməksevərliyi sayəsində

tarzən sənətinə yiylənir. Azərbaycanın bir çox şəhərlərində, hətta Gürcüstanda və İranda gənc Sadığın adı Hacı Hüsnü, Məşədi İslə, Keşəzmi Haşim, Mirzə Məhəmmədhəsən, Əbdülbaqi Zülalov (Bülbülcan) və Cabbar Qaryagdigoğlu kimi xanəndələrin adları ilə yanaşı çəkilirdi. Azərbaycan musiqi tarixi ilə yaxşı tanış olan “Harun ər-Rəşid” operasını yazan Ağalar bəy Əliverdibəyov bir hadisə haqqında bəhs etmişdir: Nəsrəddin şahın Təbrizdə təşkil etdiyi məclisdə məşhur bir tarzən Sadığın sənət yarışmasına çağrılmış, Sadıq bu təklifi qəbul etmiş, bu musiqi alətinin üzərindəki bütün işarələri kəsmiş və ifaya, yarışmaya hazır olduğunu nümayiş etdirmişdir, bu halı görmüş rəqib yarışmadan imtina etmişdir. Sadıq Cənubi Qafqaz xalqları arasında böyük şöhrət qazanmış sənətkar idi. “Sadıqcan” ləqəbi məhz onun bu şöhrəti ilə bağlı yaranmışdır.

Qeyd edək ki, XVIII yüzillikdən başlayaraq Yaxın və orta Şərqi ölkələrində, o cümlədən Azərbaycanda xalq arasında xüsusi silə sevilən və dəyərləndirilən xanəndə və sazəndələrə “can” adı və yaxud ləqəbi verilirdi. Azərbaycanda bu fəxri adı almaq şərəfi yalnız Əbdülbaqi Zülalov (Bülbülcana) və Sadığa (Sadıqcana) nəsib olub.

Mirzə Sadığın virtuoz ifası və şəxsiyyətinə dair xeyli xatırə vardır. Tanınmış musiqiçi Məşədi Süleyman Mansurov əzəmətli tarzənin sənətinin vurğunu idti: “Mirzə Sadıq öz dövrünün ən tanınmış tarzəni olmuşdur. Onun tarda heyranedici ifası insanlar üzərində anlaşılmayan hakimiyyətə malik idi. Təcrübəli virtuoz-ustad Mirzə Sadıq çox zaman tarı mizrabsız, onu lap çənəsinə yaxınlaşdıraraq çalırdı. Sol əlinə asan olması üçün o, tarı mümkün qədər yuxarı qaldırır, bəzən isə tarı boğazına dayayaraq çalırdı”.

Bakılı musiqi pərəstişkarı Əbdülhəmid Babayev öz xatırələrində yazırırdı: “Bütün Qafqazda bu çür gözəl tarzən yox idi. O, məclislərdə özünü nəcib və təmkinli aparırırdı. İnsanlar ona sonsuz dərəcədə hörmət edirdilər. Onun sol əli elə güclü idi ki, tarı çox zaman mizrabsız çalırdı”.

Sadıqcan yalnız toyılarda, rəsmi qəbul mərasimlərində deyil, Şuşada və Tiflisdə nümayiş etdirilən teatr tamaşalarının antraktla-

rında da çıkışlar edirdi. Məsələn, 1886-cı ildə Tiflisdə M. F. Axundovun “Müsyo Jordan və Dərviş Məstəli Şah” komediyası səhnəyə qoyulmuşdu. Bu tamaşanın afişalarında elan verilirdi ki, tamaşanın fasılələrində məşhur tarzən Sadıqcan və “İrandan” gəlmış xanəndə Mirzəli çıxış edəcəklər. Həmin dövrədə çap olunan siyasi və ədəbi-yumoristik “Kavkazskoe obozrenie” (“Qafqaz icmali”) qəzetində həmin tamaşa haqqında maraqlı qeydlər dərc edilmişdi. Qəzeti “Teatr və musiqi” rubrikasında dərc olunan məqalədə qeyd edilirdi ki, “tamaşada diqqət sazəndələrə cəmlənmişdi: bütün Zaqqafqaziya diyarında birinci tarzən kimi tanınan məşhur Sadıq tar calırdı, onun ifası aydın, artistizm baxımından dəqiq və heyranedici dərəcədə güclüdür”.

Sadıqcan yalnız mahir tarzən deyildi. O, sözün əsl mənasında novator idi. Sadıqcan tarı təkmilləşdirərək bu alətin qolunun quruluşunu dəyişdirdi, artıq tonları ləğv edərək onların yalnız 17-ni saxladı. Sadıqcanın qədərki tarzənlər tarı dizləri üzərinə qoyaraq çalırdılar. O ilk dəfə olaraq tarı sinəsinə sıxaraq çalmağa başladı. Bu, Sadıqcanın qeyri-adi məharətinin əyani sübutu idi. Müasir tarda olan “cingənəni” (əksetdirici kiçik simləri) də bu musiqi alətinə vaxtilə o əlavə edib. Sadıqcanın qədər tarın beş simi var idi. O, musiqi alətinə altı sim də əlavə edib, simlərin sayını on birə çatdırıldı. Kamança ifaçısı Saşa Oqanezashvili yazdı ki, “Sadıqcanın əlavə etdiyi altı sim “re” və “sol” səslərini verir”. Sadıqcanın bu yenilikləri sayəsində tar ifası yeni, daha yüksək inkişaf mərhələsinə daxil oldu. Sadıqcanın təkmilləşdirildiyi musiqi alətini “ecazkar tar”, alət yaradıcısının özünü isə “tarın atası” adlandırmışa başladılar. Bülbül qeyd edirdi ki, əski İran tarı Sadıqcan tərəfindən təkmilləşdirildikdən sonra onda ifa edilən melodiyalar daha rəngarəng və parlaq səslənməyə başladı. Görkəmli Türkiyə musiqişünası Rauf Ektabəy Qafqaz musiqisinə həsr etdiyi əsərlərində Sadıqcanın məharətini və onun yeniliyini yüksək qiymətləndirib: “Sadığın musiqi şöhrəti bütün Qafqaza yayılmışdı. Böyük tarzən Sadıqcan beş simli tara daha altı sim artıraraq onu zənginləşdirdi. Qafqazda Sadıqcanın başqa Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Yusif Həsənçə, Dəli İsmayıł, Haşim və Əbdül-

baqi kimi məşhur xanəndələr vardı, lakin onlardan heç biri Sadığın üstələyə bilməmişdi". Sadiqcan Azərbaycan müğamına da bir sıra yeniliklər gətirib. Əfrasiyab Bədəlbəyli Sadiqcanın novatorluğunu bu çür dəyərləndirib: "Əgər tarın müğamat ifası zamanı bütün musiqi alətləri arasında birinci yer tutduğunu nəzərə alsaq, iddia etmək olar ki, Mirzə Sadığın ixtiraları son nəticədə Azərbaycan musiqisinin tarixində dönüş yaratmaq deməkdir. Demək olar ki, Mirzə Sadıqdan başlayaraq Azərbaycan müğamlarının mahiyyəti, bu müğamların ifadə vasitələri, təsir gücү və ifaçılıq üsulları yeni səviyyəyə yüksəldi. Mirzə Sadıq Azərbaycan musiqi tarixində yeni səhifə açmışdır". Sadiqcanın sənəti gənc musiqiçilər və xanəndələr üçün gözəl məktəb olub. XIX yüzilliyin 90-cı illərində onun rəhbərliyi ilə ansambl yarandı ki, onun tərkibi ən məşhur xanəndələr və musiqiçilərdən – tarzənlər, kamança, tütək, balaban, qoşa nağara ifaçılarından ibarət idi. Bu musiqiçilər Azərbaycan və gürcü rəqslərini ifa edir, Cənubi Qafqazın bir çox xalqlarının estetik tələbatlarını da ödəyirdilər. Sadiqcanın ansamblı Şuşa şəhərində keçirilən bir çox bayram tədbirlərində, şairə və ictimai xadim Xurşidbanu Natəvanın təşkil etdiyi məclislərdə, Tiflis parkında keçirilən konsertlərdə dəfələrlə çıxış ediblər.

Azərbaycan musiqi məclislərinin ən fəal üzvü və ustad ifaçısı Cabbar Qaryağdıoğlu olmuşdu.

XXIV fəsil

Azərbaycanın xanəndəlik sənəti. Cabbar Qaryagdıcığının həyat və yaradıcılığı.

Cabbar Qaryagdıcıoğlu Qarabağ səmasında bərq vuran ulduz, Azərbaycan musiqisinin tarixində və inkişafında təkrarsız rol oynayan və qiymətli irs qoyan, ölməz ənənələr yaranan böyük sənətkar olmuşdur. O, ustad xanəndə, istedadlı şair, bəstəkar, musiqişunas və pedaqoq idi. Tanınmış rus tədqiqatçısı V.Krivonosov haqlı olaraq yazdı ki, Cabbar Qaryagdıcığının yaradıcılığını bilmədən Azərbaycan milli musiqisinin tariхini dərindən öyrənmək mümkün deyil.

1877-ci il id. Şuşada “Qurdalar” məhəlləsində keçirilən böyük və təmtəraqlı toyda məşhur xanəndələr Hacı Hüsü, Məşədi İsi, tarzən Sadıqcan ilə bərabər 16 yaşlı Cabbar Qaryagdıcıoğlu da özünün müəllimi Mirzə Əliylə iştirak edirdi. Həmin məclisdə Hacı Hüsü “Şüstər”, Məşədi İsi “Mahur”, gənc Cabbar Qaryagdıcıoğlu isə tarzən Cavad bəyin müşayiəti ilə “Kürdü-Şahnaz” oxudu. Belə mötəbər məclisdə gənc Cabbarın uğurlu çıxışı onun gələcək taleyini həll etdi. C.Qaryagdıcığının ifası qocaman xanəndə Hacı Hüsünü heyrətləndirdi. O, gəncin almından öpüb məclis əhlinə müraciət edib dedi: “Gələcəkdə bizim yerimizi bu cavan xanəndə tutacaqdır”. Belə də oldu. İlk dəfə Şuşadan ucalan səs yalnız Azərbaycanın deyil, Zaqafqaziyanın, Orta Asiyanın, İranın, Türkiyənin bir çox şəhərlərində eşidildi və sevildi.



Cabbar Qaryağdioğlunun soyadı İsmayıldadədir. Qaryağdi-oğlu isə onun ləqəbidir. O, 1861-ci il mart ayının 31-də Şuşada “Seyidli” məhəlləsində anadan olmuşdur. Onun atası Məşədi İsmayıld boyaqçı idi. İsmayıld kişi çox qaraqabaq, azdanışan bir adam olmuşdu. Dostları, təmşələri ona həmişə sataşardılar, irad tutardılar ki, “Ay İsmayıld, dünyanın dərdi-qəmi sənə qalmayıb ki, Şuşaya qar-zad yağımayıb ki?” Sonralar onu elə Qaryağdı deyə çağırırdılar. Oğlu Cabbar isə elə əvvəldən özünə Qaryağdioğlu ləqəbini götürmüştü. Şuşada hamı onları elə Qaryağdılard ailəsi kimi tanıydırlar.

Məşədi İsmayıld oğlunu öz sənətinin davamçısı kimi görmək istəyirdi və ona boyaqçılıq peşəsini öyrədirdi. Lakin Cabbarın uşaqlıqdan sevdiyi və vurğunu olduğu sənət boyaqçılıqdan çox uzaq olan xanəndəlik sənəti idi.

C.Qaryağdioğlu xatirələrində yazırıd:

“Atama soyuq münasibətinə, ətrafdakı insanlara qaynayıb-qarışmadığına görə Qaryağdı deyərdilər. Mən isə isti, səmimi münasibətimlə qarı əritdim. Ancaq o adı daşımaqdan, yaşatmaqdan qürur hissi duyuram”.

Şuşa şəhəri o dövrdə çox inkişaf etmiş ticarət mərkəzi olmaqla bərabər həm də xüsusi ənənələri olan dini bir şəhər kimi inkişaf edirdi. Şuşada dini mərasimlərə, xüsusilə də məhərrəmlik təziyəsinə böyük həvəslə hazırlanırdılar, İrandan mərsiyəxanlar və dərvişlər çağırılları. Məscidlər bahalı xalıclarla bəzənilərdi, camaat da məscidlərə axışıb gəlirdilər, o vaxt dükanlar, emalatxanalar və digər ticarət yerləri bağlanardı. Məhərrəmlik təziyələrində məclislərdə mərsiyə demək və növhə oxumaq üçün səsi olan gənclər dəvət olunardı. Gözəl səsləri olan Cabbar Qaryağdioğlunun böyük qardaşları həmişə bu məclislərdə oxuyardılar. Cabbar qardaşlarının oxumağını çox bəyənərdi və ondan həzz alıb təsirlənərdi. Xüsusilə də böyük qardaşı Məşədi Məhəmmədin oxumağını çox sevirdi və onun kimi oxumaq arzusunda idi.

O vaxtlar Şuşanın ən görkəmli musiqiçünası Xarrat Qulu Məhəmməd oğlu (1823–1883) olmuşdu. Onun özünün çox gözəl səsi var idi və Şərq musiqisinin əla bilicisi olmuş, şeirlər də yaz-

mışdı. Lakin din xadimlərinin təsiri altında olduğundan heç bir toy məclislərində, ya da başqa musiqili tədbirlərdə oxumazdı. Onun məclisində iştirak edən gənclər dini mərasimlərdə ifa olunan mərsiyə, sinəzən, növhə və ümumiyyətlə muğamatin sırları, qanun-qaydaları öyrədilərdi.

Xarrat Qulunun musiqi məclisi Qarabağ xanəndəlik məktəbinin yaranıb inkişafında böyük rol oynamışdır. Hacı Hüsnü, Məşədi İsi, Əbdülbaqı Zülalov, Dəli İsmayıł, tarzən Sadıqcan və bir çox mahir xanəndələr bu məşhur məktəbin nümayəndələridir. Bu dövrdə Şuşada məşhur olan digər ədəbi musiqili məclis şair, rəssam və musiqişünas Mir Möhsün Nəvvabın "Məclisi-fəramuşan" ədəbi məclisi fəaliyyət göstəririd. Çox vaxt yay aylarında bu məclisin üzvləri Cıdır düzündən aydın dörünün "Ağzi yastı kaha"ya yığışardılar. Xanəndələrdən Hacı Hüsnü, Məşədi İsi, Dəli İsmayıł və başqları bu məclisdə oxuyardılar.

Şuşada bu dövrdə fəaliyyət göstərən musiqi məclislərinin, mahir xanəndələrin və qardaşı Məşədi Məhəmmədin məlahətli səsi, yaniqlı oxuması gənc Cabbarın musiqi təhsilində əsas rol oynamışdır. Cabbar 10 yaşında ikən Şuşadakı məktəbə daxil olur. O, 15 yaşına kimi "Aşıq" təxəllüsü ilə tanınan Mırzə Əli Aşıqdən musiqi dərslərini almışdır. Cabbarın müəllimi Mırzə Əli fars və türk dillərini gözəl bilən, çox savadlı, hərtərəfli biliyə malik şair təbli musiqişünas idi. Mırzə Əli Aşıq, "Sagəri" təxəllüsü ilə tanınan Mırzə Zeynalabdinin oğludur. Sagəri özü də şair, musiqişünas və müəllim olmuşdur.

Görkəmli ədib Əbdürrəhman Haqverdiyevin təşəbbüsü ilə 1897-ci ildə Şuşada həvəskarlar tərəfindən böyük şair Füzulinin "Leyli və Məcnun" poemasından "Məcnun Leylinin məzari üstündə" müsiqili səhnəcik göstərildi. Məcnun rolunu Cabbar Qaryagdioğlu oynayırdı. O, başına quş yuvası qoyub səhnəyə çıxmışdı. Şuşada göstərilən bu ilk tamaşa çox bəsit idi. Lakin emosional cəhətdən tamaşaçılara təsir gücü çox böyük idi. Tamaşaya baxan 13 yaşlı Üzeyir elə həyəcanlanmışdı ki, bir neçə ildən sonra Bakıya gəlib həmin mövzuda opera yazmaq qərarına gəlmışdı. Həmin tamaşada Əbdürrəhim bəy məlahətli səsi olan Üzeyiri "Şəbi-hicran" mahnisını xorla oxumağa cəlb etmişdir.

1908-ci ildə premyerası olan “Leyli və Məcnun” operası nəinki Azərbaycanda, Şərqdə opera sənətinin əsasını qoydu. Azərbaycanda opera janrının yaranmasında Şuşada göstərilən səhnəciyin əsaslı təsiri oldu, operanın yaranması üçün təkan rolunu oynadı. Məcnun rolunun ilk ifaçısı Cabbar Qaryağdioğlu bu rolu böyük məharətlə oynadı.

1911-ci ildə Bakıda Nikitin qardaşlarının Sirkində “Fərhad və Şirin” operasının da ilk tamaşası oldu. Operanın librettosu Mirzə Cəlal Yusifzadənin idi. O, ərəb və fars dillərini gözəl bilirdi, lakin onun musiqi savadı yox idi. Operanın musiqisini isə C. Qaryağdıoğluun köməkliyi ilə kamançaçı Aleksandr Ohanezaşvili yazmışdı. Opera muğam operası olaraq “Leyli və Məcnun” un ənənələrini davam etdirirdi. Fərhad rolunun mahir ifaçısı Cabbar Qaryağdioğlu olmuşdu. Bir sıra qəzetlər onun ifasını yüksək qiymətləndirmişlər. Bu operalardan sonra təşkil olunan Azərbaycanda ilk Şərq konsertlərinə qədər Cabbar Qarayağdioğlu Gəncə, Şamaxı, Ağdaş, Bakı, İrəvan, Tiflis və başqa şəhərlərdə toy məclislərində oxumuşdur.

O, Sadıqcanla Gəncədə 6 ay, Bakıda 8 ay, başqa şəhərlərdə də aylarla qonaq olmuş, müxtəlif musiqi məclislərində öz ifaçılıq məharətini nümayiş etdirmişdir. Məsələn, Ağdaşda keçirilən bir məclisdə “Qarabağ şikəstəsi”ni ifa etdiyi vaxt şəhər camaatının bir hissəsi onun oxuduğu yerə axışib gəliblər, o biri hissəsi isə evlərinin damına çıxıb bu nadir ifaya qulaq asmışlar. Cabbar Qarayağdioğluun şöhrəti İrana da çatmışdı. Onu tarzən Mərdi Camibəyov və kamançaçı Qostı Bağdagül ilə bərabər İrana Murtuza qulu xanın toy məclisinə dəvət etmişlər. Cabbarın o zaman təxminən 25 yaşı olardı. Onun qeyri-adi səsi, mahir ifası xanın çox xoşuna gəlir və o, Cabbarın dəstəsini 40 gün İranda qonaq saxlayır. Cabbar İrandan qayıdarkən İrəvanda və Gürcüstanda olmuş, dəvət aldığı məclislərdə oxumuşdu. Tiflisin gözəlliyi onu elə məftun etmişdi ki, o, “Tiflisin yolları” adlı mahnisini bəstələyib onu vəsf etmişdir. Tiflisdən sonra o, Potiyə, Kutaisiyə və Dərbəndə gedib, bir sıra toy şənliklərində oxumuşdur.

Şuşadan sonra Şərq konsertləri Bakıda keçirildi. 1902-ci ilin yanvarın 11-də cümə günü Hacı Zeynalabdin Tağıyevin teatrında

yenə Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin rəhbərliyi altında birinci Şərq konserti baş verdi. Bu da Bakının musiqi həyatında əlamətdar bir hadisə oldu. Konsert dörd hissədə ibarət idi. Birinci hissədə Cabbar Qaryağdıoğlu “Mahur”, Keçəcioğlu Məhəmməd “Şüstər” oxudular. İkinci hissədə Şəkili Ələsgər “Cahargah”, Bakılı Seyid Mirbabayev “Bayatı-İsfahan” muğamlarını oxuyaraq sürəkli alqışlar qazandılar.

On böyük konsert üçüncü Şərq konserti idi ki, o da 1903-cü ilin yanvarın 27-də baş verdi. Bu konsert daha tətənəli keçdi. Konsertin birinci hissəsində Şuşalı Qasim Abdullayev “Zabul Segah”ı böyük ustalıqla ifa etdi. O, bu muğamı elə gözəl ifa edirdi ki, sonralar bu muğam onun adıyla “Zabul Qasım” adlandırıldı. Hətta o rəhmətə gedəndə Cabbar Qaryağdıoğlu demişdir ki, Qasım yox, “Zabul” öldü.

Bir gün konservatoriyanın rektoru Üzeyir bəy Hacıbəyli adam göndərərək Cabbar əmini konservatoriyyaya dəvət edir. Kabinetdə Üzeyir bəydən başqa Müslüm Maqomayev, Bülbül də var imiş, o, Müslüm bəyin yanında əyləşib Üzeyir bəyə müraciət edir:

– Xeyir ola, Üzeyir bəy?

Üzeyir bəy Cabbar əmiyə bildirir ki, o, fonovalıka 300-ə yaxın mahnı və təsnif oxuduğu üçün, zəhmətinə görə konservatoriya ona 10 min manat pul verməlidir. Cabbar əmi çox təəccübənir və qəti etiraz edərək bildirir ki, ona heç kim, heç nə borclu deyil. Söhbətə Müslüm bəy qarışır, lakin Cabbar əmi daha da əsəbiləşir və hirslənib Müslüm bəyə deyir:

– Heç səndən gözləməzdim Müslüm bəy. 60 il ərzində xalqdan öyrəndiyim və topladığım mahnıları təzədən oxuyub xalqa satırm, ayıb deyilmə? Bəs mənə nə deyərlər? Xalqın malını oğurlamaq olar?

Mən o mahnıları pul üçün oxumamışam. Bu mənim həm sənətkarlıq, həm də vətəndaşlıq borcumdur. Mən bunları ancaq xalqının mənafeyinə, gələcək nəsillərin xeyrinə edirəm.

Bu sözlərdən sonra Cabbar Qaryağdıoğlu durub sağıllasır və Üzeyir bəyə müraciət edərək deyir:

– Üzeyir bəy, təvəqqi edirəm, bir də məni belə işlərdən ötrü çağırmasınız. (85, 93–96)

Cabbar Qaryağdioğlu Azərbaycan müğamının modelinə, onun texnikasına, qanun-qaydalarına yaxşı bələd olan, onu dərindən bilən və bütün varlığı ilə hiss edən müğam ustası idi. Cabbar Qaryağdioğlu bir müğamı 2–3 saat, hətta 4–5 saat da oxuya bilərdi. Belə sual ortaya çıxırıdı. Bəs necə olurdu ki, o, bu cür uzun müddət oxuyaraq özü yorulmurdu, dinləyicini yormurdu, onun böyük marağını və heyranlığını azaltmadı, onu ovsunlaya bilirdi?.. Qaryağdioğlunun güclü səsi, uzun nəfəsləri, necə mərtəbəli, müxtəlif formalarda gözəl, şaqraq və sürəkli zənguləleri, bir müğamdan digərinə keçmək üçün təsniflərdən məharətlə istifadə etməsi, onun təkrarsız guşə və xalları və çətin yollarla böyük ustalıqla gəzişmələri həmişə dinləyicinin böyük marağına, diqqətinə, sonsuz sevincinə, təeccübünə, heyranlığına səbəb olurdu və surəkli alqışlarla nəticələnirdi.

Cabbar Qaryağdioğlu müğamın ifası vaxtı ifaçılıq üsullarında çoxlu dəyişikliklər edirdi, yeniliklər getirirdi. İslahatlar aparırdı. Lakin onun not savadı olmadığından bunlar hansıa kitablarda, dərsliklərdə öz əksini tapmamışdır. Ağızdan-ağıza, ifadan ifaya keçmişdir.

Necə ki, Azərbaycan xanəndəlik məktəbinə C.Qaryağdioğlusuz təsəvvür etmək mümkün deyil, eləcə də Qaryağdioğlunu “Mənsuriyyə”siz təsəvvür etmək qeyri-mümkündür. Məlumdur ki, “Mənsuriyyə” “Çahargah” müğamının səkkizinci hissəsidir. Bu hissədən sonra onun zərbi və ən yüksək şöbəsi “Üzzal” gəlir. Cabbar Qaryağdioğlu “Üzzal”da tarın son pərdələrini elə yollar və üsullarla “vurarmış” ki, onu müşayiət edən tarçalanlar çəşib qalarmışlar, ona görə Cabbar əmi zildə oxuduqları müğamları bəzən yalnız kamançanın müşayiəti ilə oxuyarmış. Onun böyük məharətlə coşğun zəngulələr “vurduğu” ritmik müğamlar olan “Mənsuriyyə” və həm də “Heyratı”nı Cabbar kimi heç kim ifa edə bilməmişdir. C.Qaryağdioğlunun tələbəsi görkəmli xanəndəmiz Xan Şuşinski onun “Heyratı” oxumağını belə təsvir edirdi:

“Pərdə açıldı. Cabbar əmi Qurban Pirimovun yanında, mən də Cabbarın yanında oturdum. O zaman Cabbar əminin 72, mənim isə 32 yaşım var idi. Orkestr “Heyratı” çaldı. Qurban tarın pə-

dəsindən mizrabı götürməmiş Cabbarın qüdrətli səsi salonu bürüdü, elə bil top atıldı. Onu da boynuma alıram ki, mən 20 ilə yaxın xanəndəlik etdiyimə baxmayaraq, istər-istəməz bu böyük sənətkarın qarşısında özümü itirməyə bilməzdim. Amma onu da deyim ki, 72 yaşlı qocaman qeyri-adi bir zövqlə, nə təhər deyərlər, qeyrətlə oxuması mənə də qüvvət verirdi. Mən özümü ələ alıb müəlliminin getdiyi yolu eynilə təkrar etdim.

Bunu görən Cabbar “Heyratı”nın zilinə, yəni “Üzzal” pərdəsinə qalxdı. Doğrudan da mən heyrət içərisində qaldım. 72 yaşın ola, özü də coşgun zəngulərlə “Üzzal” üstündə gəzişəsən, bu möcüzə kimi bir şey idi. Bu muğamat tarixində misli-bərabəri görünməmiş cəsarət və böyük ustalıqdı. Cabbar bir də tarın son pərdələrini sürəkli zəngulərlə “döyüb”, mənə ayaq verdi. Mən bu qoca sənətkarın “vurdugu” xalları iti zəngulərlə eynilə təkrar edib, tarın son pərdəsindən iki pərdə də aşağı endim. Salonu alqış səsi bürüdü. Qurbanın, bu uşağı niyə çətinliyə saldın? – sözünü eşidən kimi Cabbar üzünü ona tutub dedi:

– Qurban, Xana qiymazdım, ancaq özüm onu qəsdən imtahana çəkdim ki, görüm biliyi varmı?

Sonra Cabbar əmi sağ əli ilə kürəyimə vurub:

– Halal olsun, sənə çəkdiyimiz zəhmət. Səsini yaxşı saxla. Gələcəyin ən gözəl oxuyanı sən olacaqsan, – dedi.”

Bu xatırədən belə məlum olur ki, “Heyratı” kimi mürəkkəb muğamı xanəndələr birbaşa məşqsız səhnədə ifa etmişlər. Və gördünüz kimi böyük uğur qazanmışlar. Ümumiyyətlə “Heyratı”nı C.Qaryağdioğlu marş adlandıırırdı, özü də onu mübariz ruhda, böyük vətənpərvərliklə, sanki döyüşdə qələbə qazanmış duyularla ifa edərdi. Bu konser Bakıda 1933-cü ilin payızında olmuşdur. Ritmik muğamlarda Cabbar Qaryağdioğlu nadir hallarda ifa olunan “Ovşarı” muğamını ona xas olan ustalıqla ifa edirdi. Ondan sonra bu muğamı demək olar ki, heç bir xanəndə hünər edib oxumamışdı. Məlumdur ki, “Cahargah” muğamı ifa üçün mürəkkəb muğamdır. Lakin C.Qaryağdioğlu onu elə məharətlə, yüngüllüklə, qeyri-adi yollarla gəzişərək və yerli-yerində bir neçə mərtəbəli zəngulərlə vuraraq dirləyicinin diqqətinə çatdırırırdı. “Bayatı Qacar”

muğamını sırf Azərbaycan muğamının xüsusiyyətlərinə xas olan tərzdə oxuyardı.

C.Qaryağdioğlu “Kürdü-Şahnaz”ı, “Dəştı”ni, “Segah”ı son dərəcə lirik səpkidə oxuyardı. Xatırladım ki, “Kürdü-Şahnaz”ı o hələ 16 yaşında ikən Şuşanın “Qurdlar” məhəlləsində keçən toyda uğurla oxumuşdur. “Segah” kimi lirik tonda oxuduğu muğamlarda vurduğu zəngülələr isə daha zərif tərzdə olardı.

Lakin Cabbar Qaryağdioğlu major, nikbin ruhda olan muğamları daha çox sevirdi və onları xüsusi məharətlə ifa edirdi. Onun “Heyratı”da, “Mənsuriyyə”da, “Hasar”da, “Müxalif”da, Mahurun “Vilayəti”sində vurduğu zəngülələri məşhur olub muğam tarixinə daxil olmuşlar.

Hal-hazırda “Qarabağ xanəndələri” albomunda (C.Qaryağdıoğluun bir saatlıq diskində) aşağıdakı muğamlar mövcuddur: Arazbarı, Bayati-Qacar, Dəştı təsnifi, Mahur təsnifi, Manəndi-Müxalif, Orta Mahur, Mirzə Hüseyn Segahı, Mənsuriyyə, Səmayi-Şəms, Yetim Segah, Dəştı, Şahnaz, Vilayəti. Diskin qalan üç nömrəsi – “Gül açdır”, “Qarğamışam”, “Xumar oldum” kimi mahnlardır”.

1916-cı ildə “Piron” qardaşları İ.Musabəyovun “Neft və milyonlar səltənəti” romanı əsasında Bakıda çəkdikləri bədii kinofilmdə Cabbar Qaryağdioğlunu da dəvət etmişdilər. Baş rolu məşhur artist və rejissor Hüseyn Ərəblinski oynayırdı. Film o vaxt Zaqafqaziya şəhərlərinin kinoteatrlarında böyük uğurla göstərilirdi.

Cabbar Qaryağdioğlu böyük xanəndə-sənətkar olmaqla bərabər, həm də çox qayğıkeş və istedadlı müəllim idi. O, böyük xanəndə məktəbi yaratmışdır. Onun tələbələrindən Seyid Şuşinski, Bülbül, Davud Səfiyarov, Zülfü Adıgözəlov, Xan Şuşinski, Cahan Talişinskaya, Yavər Kələntərli, Mütəllim Mütəllimov və başqalarını göstərmək olar. Həmçinin Şəkili Ələskər, Malibəyli Həmid, Zabul Qasım, Məcid Behbudov, Seyid Mirbabayev və b. ondan çox şeylər öyrənmişlər.

O heç vaxt milli çərçivə hüdudlarında qalmamışdır. Təsadüfi deyil ki, onu “Şərq musiqisinin parlaq ulduzu” adlandırırdılar.

Cabbar Qaryağdioğlu dəfələrlə İran şahlarının, Türkiyə soltanlarının məclislərinə dəvət olunmuşdu. Özünün gözəl ifası ilə onları məftun etmiş və onlar tərəfindən yüksək dəyərləndirilmişdir.

Tahirzadə, Qəmər Mülük xanım, Dərvish xan, Əbü'l Həsən xan İqbəl Soltan, Əsədulla xan onun xanəndəliyinə heyran olmuşlar.

Cabbar Qaryağdioğlu klassik muğamlarımızın Azərbaycan ruhunda səslənməsinə nail olmuş, onları ərəb-fars təsirlərindən təmizləmişdir. O, bəzi şöbə, guşələri ixtisar etmiş, bəzilərini isə əlavə etmişdir. O, deyirdi ki, sənətkar yaradıcı olmalıdır. C.Qaryağdioğlunun şərq musiqisinin böyük reformatoru adlandırırlar.

O, bir muğamı bir neçə formada, ruhda, yeni üsulda, yeni xallar, yeni zəngulələr, guşələr vura-vura oxuyardı, ona görə onun ifası dinləyicini heç vaxt yormurdu.

Cabbar Qaryağdioğlunun sənətini yüksək qiymətləndirən rus musiqişünası V.Krivenosov yazırırdı: “Azərbaycan xalq musiqisinin inkişafında müstəsna xidmətləri olan musiqi xadimlərindən biri Cabbar Qaryağdioğludur. Onun zəngin repertuarı musiqi dünyasında böyük maraq oyadır. Uzun illər Azərbaycan, erməni, İran və türk musiqisi ilə qaynayıb-qarışan bu repertuarı yaxından bilmədən Azərbaycan musiqisinin tarixini öyrənmək olmaz”. (134, 81)

Cabbar Qaryağdioğlunun yaradıcılığını, sənətini B.Asafyev, E.Braudo, R.Qliyer, G.Xubov, V.Vinoqrakov, Paliaşvili, M.İppolitov-İvanov, türk və İran musiqişünəsleri Rauf Yektabəy, Ruhulla Xaleqi və başqaları yüksək qiymətləndirmişlər.

Cabbar Qaryağdioğlunun “Keçmiş Azərbaycan musiqisi haqqında xatirələrim” əsərinə adı xatirələr kimi yox, istedadlı folklorşünəsin musiqimiz haqqında qiymətli və sanballı tədqiqat əsəri kimi yanaşırıq, onu dəyərləndiririk.

Bu əsər muğamı öyrənənlər üçün, xüsusilə də onu ifa edənlər üçün çox qiymətli mənbə, qiymətli bir dərslikdir. Bu üzdən onun çapı önemlidir, çox vacibdir.

Qaryağdioğlunun həyatının son illəri Böyük Vətən müharibəsinin ən ağır illərinə təsadüf edirdi. Lakin qocaman müğənni bu illərdə də qavalı əlindən yerə qoymamış, hərbi hissələrdə, çağırış

məntəqələrində, xəstəxanalarda çıxış edərək əsgərlərə təselli olmuş, onları yeni döyüslərə ruhlandırmışdı. Lakin təəssüf ki, Cabbar Qaryagdioğlu qələbəyə bir il qalmış, 1944-cü ilin 28 aprelində 84 yaşında vəfat edir.

Cabbar Qaryagdioğlu böyük səs diapazonuna malik usta xanəndə idi. Onun tələbəsi Bülbül deyirdi ki, Cabbar Qaryagdioğlunun səsi kimi qüvvətli səs olmamışdır. Bülbül Cabbar Qaryagdioğlunun səsini italyalı Enriko Karuzonun səsilə müqayisə edib, birinciliyi Qarayağdıluna verirdi, onun səsinin daha yüksək, üç oktavaya yaxın olduğunu qeyd edirdi. O deyirdi ki, Cabbar bir muğamı 2-3 saat oxuyardı. Ondan sonra oxuyan müğənniyə heç bir şey qalmazdı, çünki bu iki-üç saat ərzində Cabbar Qaryagdioğlu böyük ustalıqla bir çox muğamlara modulyasiya edərək, onları ifa edərdi. Bülbül deyirdi ki, Azərbaycan oxuma üslubunu birinci olaraq Cabbar Qaryagdioğlu yaratmışdı. Onun gətirdiyi yenilik Azərbaycan orijinal vokal üslubunun təşəkkülündə və daha da inkişaf etdirilməsində çox böyük rol oynamışdır.

C.Qaryagdioglunun digər tələbəsi Seyid Şuşinski müəlliminin oxumasını belə təsvir edirdi: "Cabbar oxuyanda elə bir qüvvətli bir dağ çayı daşaraq aləmi selə-suya bürüyüb qabağına qatırdı".

Cabbar Qaryagdioğlu ilə uzun müddət işləyən, onu tarda müşayiət edən Qurban Pirimov isə Cabbarı gözəl insan, əvəzsiz xanəndə, güclü bəstəkar kimi xüsusiyyətləndirirdi.

Görkəmli bəstəkar, ilk simfonik muğamların müəllifi Fikrət Əmirov Cabbar Qaryagdioglunu "xalq musiqisinin düşünən beyni" adlandırmışdı.

Qocaman xanəndə İslam Abdullayev etiraf etmişdir ki, 85 yaşı olmasına baxmayaraq hələ Cabbar kimi "Mənsuriyyə" oxuyan ikinci bir xanəndə görməmişdi.

Cabbar Qaryagdioglununun Şərqdə ilk opera olan "Leyli və Məcnun"un yaranmasında mühüm rolü olmuşdur.

İlk dəfə doğulduğu Şuşadan ucalan Cabbar Qaryagdioglunun ecazkar səsi hamını valeh edərək ovsunlamışdır. Cox tez bu səs vətənin hüdudlarını aşaraq başqa ölkələrdə də məşhur olmuş və

sevilmişdir. 1906–1915-ci illərdə “Qrammofon”, “Sportrekord”, “Ekstrafon” aksioner cəmiyyətləri Şərqi məşhur xanəndələrinin səslərini qrammofon vallarına yazaraq qazanc məqsədi ilə hər yerdə yayırdılar. Onların dəvəti ilə Cabbar Qayağdioğlu özünün üçlüyü ilə – tarzən Qurban Pirimov və kamançاقalan Saşa Oqanezaşvili ilə bərabər Moskva, Kiyev və Varşava şəhərlərinə gedərək səsini qrammofon valına yazdırılmışdır. Bu valların müsiqimizin tarixində çox böyük rolü məlumdur. Təqdirəlayiqdir ki, bu firmalar qrammofon vallarının kataloqunu da kitabça şəklində çap etdirmişdir. Bu kitabçada vallarda ifa edilən muğam və təsniflərin adları, onların kataloq nömrələri də göstərilmişdir. Kataloqun birinci səhifəsində C.Qaryağdioğlunun şəklinin altında “Məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdioğlu Şuşalı” yazılmışdır. Cabbar Qaryağdioğlunun təşkil etdiyi üçlük (trio) Şərqdə məşhur idi. Bu üçlüyü Əfrasiyab Bədəlbəyli “əzəmətli orkestr” kimi dəyərləndirmişdi. Görkəmlı rus müsiqisüni V.Vinoqradov isə həmin trionun rolunu və bədii əhəmiyyətini birinci dərəcəli Avropa ansambları ilə müqayisə edirdi.

1912-ci ildə Varşavadan Moskvaya qayıdan Cabbar Qaryağdioğlu özünün üçlüyü və o vaxt Moskvada olan xanəndələrimiz Keçəcioğlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyev və başqları ilə bərabər çox uğurla keçən “Şərq konsertləri”ni təşkil etmişdir. O, Moskvada bir ay qalaraq müxtəlif toy şənliklərində və başqa ziyafətlərdə çıxışlar etmişdir. Cabbar Qaryağdioğlu hamillik edərək, Moskvada xüsusi müsiqi kurslarında oxuyan Üzeyir Hacıbəylinin şərəfinə gecələr keçirmiş və yiğilan pulları ona yardım məqsədilə təqdim etmişdir.

Ümumiyyətlə, Cabbar Qaryağdioğlu çox xeyirxah və nəcib insan idi, həmişə ehtiyacı olanlara kömək edər, bir çox konsertlərini yoxsul müsəlmanların ehtiyacı olan tələbələrin xeyrinə təşkil edər və yiğilan pulları onlara verərdi. Bu məlumatları müğənninin bir çox konsert afişalarında da oxuyuruq.

Cabbar Qaryağdioğlu klassik Azərbaycan poeziyasının gözəl bilicisi idi. O, Nizaminin, Füzulinin, Qasım bəy Zakirin, Seyid Əzim Şirvaninin, Xurşidbanu Natəvanın və başqa Azərbaycan

şairlerinin qəzəllərindən geniş istifadə etmişdir. Ustad, özündən əvvəl gələn xanəndələrdən fərqli olaraq, doğma ana dilində qəzəllər və təsniflər oxumuşdur. Bu da muğamin xalq arasında daha geniş yayılıb sevilməsinə səbəb olmuşdur. Onun ifasında “Heyratı”, “Mənsuriyyə”, zərb muğamları, “Kürdü-Şahnaz”, “Mahur”, “Rast” və başqa muğamlar musiqi tariximizin qızıl fon-duna daxil olmuşdur.

Yeri gəlmışkən qeyd edək ki, artıq 80-ci illərdə Anarın çəkdiyi “Üzeyir ömrü” (“Uzun ömrün akkordları”) iki seriyalı filmdə Cabbar Qaryagdiovun obrazını gözəl xanəndəmiz Qədir Rüstəmov oynamışdır. İndiki oxuyanlardan səsinin tembrinə və imkanlarına görə, oxuma tərzinə görə Cabbar Qaryagdiovuna ən çox bənzəyən və onun ənənələrini davam etdirən xanəndə məhz Qədir Rüstəmov olmuşdur. Cabbar Qaryagdiov böyük muğam ustası olmaqla bərabər musiqi folklorumuzun, xalq mahnılarımı-zın gözəl bilicisi və bəstəcisi idi. O, qeyri-adi musiqi hafizəsinə malik idi. Təsadüfi deyil ki, Cabbar Qaryagdiovunu musiqi folklorumuzun “canlı ensiklopediyası” adlandırırlılar. O, 500-ə yaxın xalq mahnisini əzbərdən bilirdi və onlardan 300-nü fonovalıkə yazmışdır.

Xüsusi vurğulamaq istərdik ki, onun xalq mahnıları kimi oxuduğu və sonralar bəstəkarlarımız Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev, Səid Rüstəmov və başqları tərəfindən nota salıb işlədikləri mahnıların arasında şəxsən Cabbar Qaryagdiovun özünün bəstələdiyi və sözlərini qoşduğu mahnılar çoxdur. Onlardan “İrəvanda xal qalmadı” (məcmuədə “O xal nə xaldır” adıyla nəşr olunmuşdur. Ümumiyyətlə, mahnıların bəziləri mahni məcmuə-lərində fərqli adlarla verilmişdir), “Nə baxırsan yanı-yani”, “Bu gələn yara bənzər”, “Qarabağda bir dənəsən”, “Qızım sənə baş-maq alım”, “Sona xanım, çıx eyvana”, “Qalada yatmış idim”, “Tiflisin yolları”, “Bülbüllər oxur”, “Yeri, dam üstə yeri”, “Naxçıvanın gədeyindən aşaydım” və s. göstərmək olar. Musiqi savadı olmadığına görə bu yolla o, öz mahnılarını itib-batmaqdan xilas etmişdir. Adının olub-olmaması isə onu narahat etmirdi.

1924-cü ildə Bakıya böyük rus şairi Sergey Yesenin gəlmışdı. O, dəfələrlə müxtəlif məclislərdə Cabbar Qaryagdiovun füsün-

kar səsini dirləmiş və ona valeh olduğunu bildirmiştir. Şairin şərəfinə verilmiş ziyafrətdə (burada Əliheydər Qarayev, S.M.Kirov, Səmədağa Ağamalı oğlu, Ruhulla Axundov və başqları iştirak etmişlər) Cabbar Qaryagdioğlu oxumuşdu. Bu ifa Sergey Yeseninə o qədər təsir etmişdi ki, o Cabbar Qaryagdioğluna həsr etdiyi şeiri oxumuş və onu “Şərq musiqisinin peyğəmbəri” adlandıraraq şeirini ona bağışlamışdır. Cabbar Qaryagdioğlu çox təvazökar, çox işləyən, amma haqqını tələb etməyən, alicənab bir sənətkar idi. Onun üçün sənət, musiqi, xalq üçün oxumaq hər cür mal-dövlətdən, puldan artıq idi.

1923-cü ildə görkəmli rus bəstəkarı R.M.Qliyer opera yazmaq üçün Bakıya dəvət edilir. O, xalq dastanı əsasında “Şah Sənəm” operası üzərində işləməyə başlayır. Cabbar Qaryagdioğlu ona yaradıcılıq köməyi göstərmişdir. Həmçinin Fikrət Əmirovun simfonik muğamlarının yazılışında da öz köməkliyini əsirgəməmişdir.

1934-cü ildə Tiflis şəhərində Zaqafqaziya xalqlarının incəsənət olimpiadası keçirildi. Olimpiadada 17 millətin məşhur xanəndə, çalğıçı, rəqqası öz məharətini nümayiş etdirdi. 74 yaşlı Cabbar Qaryagdioğlu da bu olimpiadada çıxış etmiş, birinci mükafata layiq görülmüş və Fəxri fərmanla təltif edilmişdir.

1935-ci ildə Cabbar Qaryagdioğlunun anadan olmasının 75 illiyi Azərbaycan Dövlət Dram Teatrında təntənəli surətdə qeyd edildi. Xanəndəyə xalq artisti adı verilməsi haqqında qərar oxundu və yubliyara qiymətli hədiyyələr təqdim edildi.

1938-ci ildə isə Moskvada keçirilən dekadadan sonra Cabbar Qaryagdioğlu musiqi mədəniyyətimizin inkişafındakı xidmətlərinə görə “Şərəf nişanı” ordeni ilə təltif edilmişdir.

Cabbar Qaryagdioğlu Bakıdan Şuşaya gələndə Şuşa əhli bir-birini təbrik edər, sevinərlərmiş ki, ustad Şuşada olanda hansı gün kimin məclisində oxuyacaq, onları sevindirib feyziyab edəcək. Artıq o günlərdən çox illər keçib.

Gün o gün olsun ki, Cabbar Qaryagdioğlunun təkrarsız səsi, onun muğamları və təsnifləri, mahmiları Şuşada yenidən səslənsin, Bakıda, Şuşada abidəsi ucalsın, muzeyi açılsın, küçələrdən birinə adı verilsin.

2007-ci il avqustun 16-da Cabbar Qaryagdiovun xatirəsinin əbədiləşdirilməsi haqqında Prezidentimiz İlham Əliyevin verdiyi çox önəmli fərmanda sənətkarın həyat və yaradıcılığına həsr olunmuş kitabın yazılması göstərilirdi. Bu gün biz bu kitabı Azərbaycan və rus dillərində ərsəyə gətirib unikal şəxsiyyət və sənətkar olan Cabbar Qaryagdiovun həyat və yaradıcılığını oxuculara təqdim etmişik və ümid edirik ki, bu əsər onun xatirəsini əbədiləşdirməyə kömək edəcək. Çünkü belə nadir insanlar xatırlanıqca, yaddaşımızda yaşadıqca, sənətimiz də yaşayacaqdır!⁷⁹

Kimdir Şərq musiqisinin peyğəmbəri? Görəsən bu sualla biz bu gün gəncliyə müraciət etsək, Cabbar Qarayağdiovun adını çəkəcəklərmi?

Hər halda, tam əminik ki, bu suala bizim muğam ustalarımız Əlibaba Məmmədov, Arif Babayev, Ağaxan Abdullayev, Alim Qasımov, Mənsur İbrahimov, Canəli Əkbərov və başqa xanəndələrimiz düzgün cavab verəcəklər. Azərbaycanın xanəndəlik sənətinin sükanı isə onların əlindədir. Ona görə arxayıñiq ki, yeni nəsil sabah və gələcəkdə də biləcəklər ki, Şərq musiqisinin peyğəmbəri Cabbar Qaryagdiovlu olmuşdur!..

Qarabağın bir sıra rayonları və musiqimizin beşiyi və konservatoriyası olan Şuşa artıq çox illərdir ki, erməni qəsbkarlarının tapdağı altındadır. Bəs necə olub ki, indiyə qədər bu yerlərdən bir nəfər də olsun məşhur erməni musiqisi yetişməyib? Çünkü burada genetik kodun əhəmiyyətli rolü şübhəsizdir. Biz əminik ki, bu torpaqlar bize qayıdan sonra buralarda yenə “Qarabağ şikəstəsi” çalınacaq, “Qarabağda bir dənəsən” mahnısı oxunacaq və yeni Qarabağ bülbülləri cəh-cəh vuracaq, hər yerə səs salan xanəndələr və sazəndələr dəstəsi və yeni istedadlı bəstəkarlar ordusu yetişəcək!

⁷⁹ Zemfira Səfərova. “Şərq musiqisinin peyğəmbəri”. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2008; Земфира Сафарова. “Пророк восточной музыки”. Баку, 2011.

XXV fəsil

XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti

XIX əsrin sonlarında Azərbaycanın ictimai-siyasi və mədəni həyatı

Məlumdur ki, XIX əsrin ikinci yarısı – XX əsrin əvvəlləri dünya xalqlarının tarixinə milli özünüdərkətmənin oyanışı, yeni milli mədəniyyətlərin təşəkkülü dövrü kimi daxil olmuşdur və bəşər sivilizasiyasının ümumi inkişafı məcrasında olan Azərbaycan da bu baxımdan istisna deyildi.

1828-ci ilin 10 fevralında imzalanmış Türkmençay sülh müqaviləsinə əsasən Azərbaycanın şimal hissəsi Rusiya imperiyasının tərkibinə daxil edildi və ölkənin ictimai-iqtisadi, siyasi və mədəni həyatı müstəmləkə əsarəti şəraitində inkişaf etməyə başladı.

Lakin Rusyanın siyasi hakim dairələrinin müstəmləkəçi imperiya siyasetinə baxmayaraq, Azərbaycanın şimal qismi artıq XIX əsrin ikinci yarısından etibarən ümumavropa sənaye inkişafının məcrasına cəlb olundu. Bu proses ölkənin iqtisadi vəziyyətini və ictimai quruluşunu dəyişirdi, şəhərlər böyüdü, onların görkəmi dəyişdi. XIX əsrin sonlarına doğru ölkənin ictimai-siyasi mənzərəsində canlanma hiss edilirdi, yeni sınıflar – burjuaziya və proletariat yaranır.

1859-cu ildən quberniya şəhərinə çevrilmiş Bakı inzibati, sənaye və mədəni mərkəz kimi inkişaf etməyə başladı.

Artıq XIX əsrin sonlarından – XX əsrin əvvəlindən çox zəngin neft ehtiyatlarına malik olan Bakı şəhəri Rusiya imperiyasının ən iri mərkəzlərdən birinə, onun yanacaq bazasına çevirilir. Yerli və xarici firmaların böyük sərmayələri Şimali Azərbaycanın neft ehtiyatlarının aşkarlanmasına, çıxarılmasına, nəqlinə və emal olunmasına qoyulurdu. Neft sənayesi və digər sənaye sahələri

Xəzər dənizində gəmiçiliyin inkişafına təkan verirdi. Bakı və Tiflis şəhərləri arasında ilk dəmiryol xəttinin çəkilməsi ilə şəhərlər arasında əlaqələr genişlənir, teleqraf, telefon əlaqələri yaradılırdı. XIX əsrin sonlarından sonra başlanan dövr Bakı şəhərinin tarixində yeni dövr kimi dəyərləndirilir. Artmaqdə olan şəhər bu dövrdə tədricən böyük, müxtəlif etnik, sosial, konfessional tərkibə malik olan sənaye mərkəzinə çevrilirdi.⁸⁰

XIX əsrin 80–90-cı illərindən etibarən Bakı şəhərində yerli, köklü əhalidən başqa digər millətlərin nümayəndələri (ruslar, gürcülər, ermənilər, yəhudilər, tatarlar və almanlar) da yaşayırıldılar. Şəhər həyatı tədricən canlanır, Bakı əhalisi artıq dünyada baş verən hadisələrə daha fəal şəkildə münasibət bildirirdi. Bakının iqtisadi və siyasi inkişafı ilə bilavasitə bağlı olaraq XIX əsrin ikinci yarısında onun mədəniyyətində də yeni təməyüllər təşəkkül tapmağa başlayır.

Şimali Azərbaycan müstəmləkə üçün səciyyəvi olan bütün attributlara malik olsa da ölkənin Rusiya imperiyasına birləşdirilməsi nəticəsində ziyahılar, bir çox elm, ədəbiyyat və incəsənat xadimləri qabaqcıl, mütərəqqi Rusiya ictimai fikrinin, habelə çağdaş Qərb mədəniyyətinin səmərəli təsirini hiss edirdilər. Ölkəyə Avropa, xüsusilə Rus mədəniyyətinin, habelə Qərb və Rusiya maarifçilərinin, klassik fəlsəfi baxışlarının daxil olması ölkənin şimal qismində mədəniyyətin yeni zamanın tələblərinə uyğun surətdə inkişafına təkan verirdi. Təbiidir ki, N.Q.Çernișevskinin, A.S.Puşkinin, M.Y.Lermontovun, V.Q.Belinskinin, L.N.Tolstoyun, İ.S.Turgenevin, A.P.Çexovun və bir çox demokratik ruhlu yazıçıların, şairlərin, dramaturqların əsərləri Azərbaycan yazıçılarının və dramaturqlarının yaradıcılığına təsir etməyə bilməzdi. Beləliklə, bütün dünyada inkişaf edən demokratik ideyaların mühitində yetişmiş Azərbaycan mütəfəkkir-ensiklopedistlərinin, yazıçılarının, şairlərinin yeni nəslə ölkədə Qərbin və Rusyanın qabaqcıl ideyalarının daşıyıcısı idi. Bu nəslin nümayəndələri demokratiya,

⁸⁰ 1859-cu ildə Rusiya imperiyasının yeni inzibati bölgüsünə əsasən quberniya idarəsi Şamaxıdan Bakıya köçürüldü, Bakı şəhəri Azərbaycanın şimal qisminin paytaxtına çevrildi.

insan şəxsiyyətinin azadlığı, ədalət və xalqın maariflənməsi uğrunda mübarizə aparmışlar. Vətənin, xalqın rifahı, tərəqqisi, mənəviyyatın qələbəsi naminə mübarizədə böyük əzm göstərmiş M.F.Axundov, H.Məlikov (Zərdabi), C.Məmmədquluzadə, Ə.Haqverdiyev, N. Vəzirov, S.M.Qənizadə, M.Ə.Sabir (Tahirzadə) bütün qüvvələrini ölkədə yeni ictimai-mədəni həyatın qurulmasına sərf etmişlər. Onlar xalqın həyatının müxtəlif sahələrində – maarif sahəsində, mətbuatda, ədəbiyyatda, incəsənətdə və ən başlıcası xalqın dünya-görüşündə və düşüncəsində əsaslı dönüş yaratmağa çalışmışlar.

Avropa ölkələrinin və Rusyanın münbit mədəniyyət zəminində yetişmiş (məlumdur ki, onların çoxusu Rusiyada təhsil almışdır), dünya sivilizasiyasının nailiyyətlərini qavramış bu xadimlər xalq həyatının bütün sahələrində fəal iştirak edərək yeni dünyagörüşün, həyata yeni münasibətin bərqərar olması uğrunda mübarizənin bütün ağırlığını öz üzərilərinə götürdülər. Bu fədailər ətalətlə, dini fanatizmlə, gerilikdə və imperiya hakimiyyət nümayəndələrinin siyaseti ilə mübarizə aparmaqla cəmiyyəti dəyanətlə tərəqqiyə doğru yönəldilər. Yeni mövzular, yeni obrazlar, yeni məzmun onların əsərlərində başlıca yer tutdu, getdikcə insanların bir çoxunun şüuruna hakim kəsildi, Azərbaycan ziyalılarının həyatında və yaradıcılığında aparıcı rol oynamaya başladı.

Yeni təsirlər, maarifə və təhsilə meyl Şimali Azərbaycan cəmiyyətində mətbu sözə tələbat yaratdı, təhsil ocaqlarının yaradılmasını zərurətə çevirdi. Belə ki, XIX əsrin 70-ci illərində Şimali Azərbaycanda rus dilində ilk qəzetlər nəşr olunmağa başlandı. 1871-ci ildə “Bakinskiy listok” (“Bakı vərəqəsi”), 1876-ci ildə “Bakinskiye izvestiya” (“Bakı xəbərləri”), 1894-cü ildə “Bakin-skiye qubernskiye novosti” (“Bakı guberniya xəbərləri”), nəhayət, 1881-ci ildə əsas quberniya mətbuat orqanı olan “Kaspi” qəzeti nəşrə başladı. “Kaspi” qəzeti səhifələrində xəbərlər, mədəniyyət, teatr, hətta musiqi səciyyəli hadisələr, xüsusilə Azərbaycan musiqisi haqqında məqalələr dərc edilirdi. Bütövlükdə, yuxarıda adları çəkilmiş bütün qəzetlər ticarət-sənaye burjuaziyasının maraqlarını ifadə edirdi.

Ölkədə kütlələrin maariflənməsi, mədəniyyətin inkişafı tərəfində Həsənbəy Zərdabi-Məlikov (1842–1907) tərəfindən əsası

qoyulmuş, 1875-ci ildə nəşrinə başlanılmış “Əkinçi” qəzeti böyük əhəmiyyətə malik idi. Bu, Azərbaycan türkçəsində nəşr olunmuş ilk qəzetdir. 1877-ci ildə “Əkinçi” qəzeti “etibarsız”, “şübhəli” kimi çar hökumətinin qərarı ilə bağlandı, lakin ölkədə təqribən 2 il fəaliyyət göstərmiş bu ilk mətbuat orqanı cəmiyyətin həyatında əhəmiyyətli rol oynadı.

1873-cü ildə Şimali Azərbaycanda yaradılmış ilk həvəskar dramatik teatr da xalqın həyatında bu cür rol oynamışdır. M.F.Axundovun Bakıda ictimai məclisin zalında səhnəyə qoyulmuş “Sərgüzəsti vəziri xani Lənkəran” (“Lənkəran xannının vəzirinin sərgüzəsti”) pyesi teatr sənətinin inkişafının teməlini qoydu.

XIX əsrin sonlarında rus dilində qəzetlərin nəşrə başlanmasından bir qədər sonra Azərbaycan türkçəsində “Hümmət”, “Təkamül” qəzetləri və “Bəhlul”, “Ari” jurnalları (dərgiləri) çap olunmağa başladı. Bundan sonra rus dilində yeni qəzetlər – “Priziv” (“Çağırış”), “Qudok” (“Fit”), “Obozreniye teatrov” (“Teatrların icmali”), “Bakinskiy teatralniy kuryer” (“Bakı teatr qasidi”) işiq üzü gördü.

Həmin illərdə Bakıda bir sıra elmi cəmiyyətlər, kitab və musiqi dükənləri meydana gəldi. 1886-ci ildə A.R.Lankonun Tiflis dükanının Bakıda açılmış filialı, İ.A.Suzancanın dükanı, F.Şrayberin sonralar (“Şərq lirası”) dükanı buna misal ola bilər.

1894-cü ildə Nəriman Nərimanov (1870–1825) tərəfindən açılmış kitabxana Gənclik məclislərinin, ana dilində qiraətlərin, disputların, həvəskar tamaşaların keçirildiyi mühüm maarif ocaqlarından biri idi.

Milli özünüdərkətmənin, maarifçilik ideyalarının artması ölkə təhsilə olan meyli gücləndirirdi. XIX əsrin 70-ci illərində Bakıda iki rus orta təhsil ocağı realnı məktəb və qadın gimnazyası açıldı. Bir qədər sonra 80-ci illərdə üç rus məktəbi, 1887-ci ildə isə zəngin ailələrdən olan uşaqlar üçün ilk rus-tatar (Azərbaycan) orta məktəbi fəaliyyətə başladı.

XIX əsrin sonlarında Bakının musiqi həyatı

Şimali Azərbaycanda musiqi sənətinin vəziyyəti və inkişafı birmənalı deyildi. Nəzərdən keçirilən dövrdə (XIX əsrin ikinci yarısında) ölkədə musiqi mədəniyyətinin tarixi inkişaf mərhələsinin özünəməxsusluğunu iki müxtəlif Şərqi və Qərbi Azərbaycan milli-ənənəvi və Avropa musiqi mədəniyyətlərinin birgə yaşayışında idı.

Azərbaycan musiqi sənəti çoxcəhətli, çoxjanrlı xalq musiqisi və şifahi-peşəkar yaradıcılığın muğam və aşiq musiqi-poetik yaradıcılığı kimi unikal formaları ilə təmsil olunurdu.

Eyni zamanda XIX əsrin sonlarında – XX əsrin əvvəllərində Bakıda klassik musiqi (instrumental, vokal, simfonik, opera) kifayət dərəcədə geniş və çoxcəhətli surətdə səslənirdi.

Milli folklor, mahnılar və rəqsler həmişə olduğu kimi, bu dövrdə də xalqın həyatını müşayiət edirdi. Folklor ailə həyatının, Novruz bayramı kimi ənənəvi bayramların, zorxana və güləşmə tipli tamaşaların, mərasimlərin (toy, yaş və təqvim) ayrılmaz tərkib hissəsi idi.

Aşıq sənəti xalq arasında geniş yayılmışdı, bu sənət Ələsgər, Nəcəfqulu, Abbasqulu kimi görkəmli şair-musiqiçi-ifacılarla təmsil olunmuşdu.

Muğam Azərbaycan xalq musiqi sənətinin ən mühüm istiqaməti idi. Elitar musiqi sənəti növü kimi tanınan muğam bu dövrdə tədricən demokratikləşdi və geniş kütlələr içərisində səslənməyə başladı. Təsadüfi deyil ki, XIX əsrin II yarısında – XX əsrin əvvəlində xanəndələr (muğam ifaçıları) ölkənin hüdudlarından kənarda da şöhrət qazanmışdılar. Xarrat Qulu, Hacı Hüsnü, Məşədi Cəmil, İslam Abdullayev, Əbdülbağı Zülalov, Məmməd Fərzəliyev, Cabbar Qaryagdıcıoğlu, Seyid Şuşinski bu cür xanəndələr sırasında idilər.

Sadiqcanın (Sadiq Əsədoğlunun) adı da Şərqdə geniş şöhrət qazanmışdı. Tar simli musiqi alətinin təkmilləşdirilməsində Sadiqcanın xidməti böyükdür. Onun sənətinin ənənələrini XX yüzillikdə Qurban Pirimov, Bəhram Mansurov və instrumental muğam ifaçılarının böyük bir nəсли davam etdirmişdir.

Şimali Azərbaycanın mədəni həyatında şairlərin, musiqiçilərin bir sıra şəhərlərdə fəaliyyət göstərən ədəbi-musiqi məclisləri mühüm rol oynayırırdı. Həmin məclislərdə müxtəlif muğamlar ifa olunur, şeirlər oxunur, ifaçılıq məsələləri, estetika problemləri müzakirə olunur, təəssüratlar mübadiləsi aparılır, xalq ifaçılarının müsabiqləri təşkil edilirdi. Ədəbiyyat və musiqi xadimlərinin hələ XIX əsrin birinci yarısında yaranmış bu ünsiyyət forması həmin yüzilliyin II yarısında da fəal surətdə inkişaf edirdi. “Məcməüs-şüəra” (“Şairlər məclisi”) Bakıda fəaliyyət göstərirdi. Xanəndə, muğam sənətinin bilicisi Kərim Ağa Salik (Rəsulov) bu ədəbi-musiqi məclisinin fəal üzvləridən idi. Şuşa şəhərində “Məclisi-üns” (“Ünsiyyət məclisi”) ədəbi-musiqi məclisi fəaliyyət göstərirdi, şairə Xurşidbanu Natəvan bu məclisə başçılıq edirdi. Şamaxı şəhərində fəaliyyət göstərən “Beytüs-səfa” məclisinə görkəmli Azərbaycan şairi Seyid Əzim Şirvani (1835–1888) rəhbərlik edirdi. Bakıxanovların, Məşədi Məlik Mansurovun evlərində təşkil olunan ədəbi-musiqi məclisləri də geniş şöhrət qazanmışdı. Mirzə Sadıqcan, Cabbar Qaryağdioğlu, Hacı Hüsnü, Mirzə Fərəc, Ağabala Seyidoğlu kimi tanınmış musiqiçilər bu məclislərin fəal iştirakçılarından idilər. Bu ünsiyyət formalarının xüsusi əhəmiyyəti bir də ondan ibarət idi ki, burada musiqi məsələləri ilə yanaşı ədəbiyyatın və incəsənətin ümumi problemləri müzakirə olunurdu.

Bu məclislərdə ad-san qazanmış ifaçılar sonralar ölkədə məşhur musiqiçilər kimi tanınmağa başladılar. Hacı Hüsnü, Əbdülbağı Zülalov, Keçəçi oğlu Məhəmməd bu cür xanəndələrdən olmuşlar. Çox hallarda məşhur məclislər musiqiçiləri Hacı Hüsnü kimi tanınmış muğam ustadları – biliciləri, habelə nəzəri məsələrlə məşğul olan alımların ətrafında toplanırdı. Şuşa şəhərində fəaliyyət göstərmiş Mir Möhsün Nəvvab belə nəzəriyyəçi alımlərdən idi.

Müxtəlif millətlərə mənsub, rəngarəng mədəniyyətlərin daşıyıcısı olan insanların da yaşadığı Bakıda nəzərdən keçirilən dövrda Azərbaycan milli musiqi həyatının tam manzərəsi belə olmuşdur.

Artıq yuxarıda bəhs olunduğu kimi, Bakıda mədəniyyətin iki tipi birgə inkişaf edir, bir-birinə qarşılıqlı surətdə təsir edirdi. Belə ki, musiqi yaradıcılığının çoxcəhətli, milli formaları ilə yanaşı şəhərin musiqi mədəniyyətində, məişətində XIX əsrin sonlarından – XX əsrin əvvəllərindən Bakıda tez-tez səslənən “bağ musiqisi” məşhur əyləncələrdən birinə çevrilmişdi. Bakı sakinləri şəhərin bağlarında, parklarında tez-tez nəfəsli orkestrin sədalarını eşitməyə alışmışdır. Qubernator bağı bu cəhətdən xüsusilə fərqlənirdi, burada çox zaman nəfəsli orkestrin çıxışları olurdu. XX əsrin əvvəllərində Şimali Azərbaycan ictimaiyyətinin nümayəndələri qubernatora müraciət edərək bağlarda Şərq üçlüyünün (tarzən, kamançaçalan və xanəndədən ibarət) çıxışlarına icazə verilməsini xahiş etdilər. Qubernatorun razılığı, icazəsi alındıqdan sonra bağlarda həftədə iki dəfə milli üçlüyün ifasında Şərq musiqisi səslənməyə başladı. Bu faktdan göründüyü kimi, Rusiya imperiyasında ilhaq olunmuş ölkələrdə (eləcə də Şimali Azərbaycanda) milli musiqinin xalq kütlələri arasında səslənmək hüququ rəsmi səviyyədə tanınmamışdı. Milli musiqi yalnız imperianın ali məmurlarının icazəsi əsasında ifa olunan bağ musiqisi sırasında səslənə bilərdi.

Məlumdur ki, XIX yüzillikdə təqrübən bütün Rusiya imperiyasında hərbi orkestrlər V.Stasovun qısaca müəyyən etdiyi kimi “nəinki hərbi musiqini, habelə hər musiqini xalq kütləsinə çatdırınlar” olmuşlar. Bakı şəhərində imperianın bir neçə nizami hərbi hissəsi (quru qoşunları, hərbi dəniz qüvvələri) yerləşirdi və buna müvafiq olaraq bir neçə hərbi orkestr vardi. Bu orkestrlərə adətən, çox hallarda qeyri-rus olan (çex, polyak, alman) kapelmeysterler başçılıq edirdilər. Kapelmeysterlər arasında çoxlu təhəsilli musiqiçilər var idi. Onlar Bakıda musiqi təcrübəsinin yeni formalarını tətbiq edən ilk peşəkarlar olmuşular.⁸¹ Onlar özlərinin başlıca vəzifələrinin yerinə yetirilməsi ilə kifayətlənməyərək

⁸¹ XIX əsrin 60–70-ci illərində Bakıda dirijorların soyadlarına əsasən adlandırılan bir neçə orkestr fəaliyyət göstərirdi: İ.K.Friştmanın hərbi donanma orkestri, Y.Krişin, Müllerin, R.İ.Qoxun hərbi orkestrləri, F.K.Esterrayxın həvəskar orkestri və s.

musiqi təcrübəsinin başqa növlərinə də müraciət edir, musiqi dərsləri keçir, həvəskar orkestrlərə, xorlara rəhbərlik edir, həvəskar konsertlərində solist-instrumentalçı, musiqi-müşayiətçisi kimi çıxış edirdilər.

Onların bəziləri Bakı şəhərinin musiqi həyatında nəzərəçarpan iz qoymuşlar. Məsələn, kapelmeyester, skripkaçı, pedaqqoq (müəllim), F.K.Esterrayx, kapelmeyester, nəfəslü musiqi alətləri üzrə müəllim kimi tanınmış F.F.Parizek bu şəxslər arasında xüsusilə seçilirdilər.

Hərbi orkestrlər Bakının musiqi həyatının daimi iştirakçıları olmuşlar. Həmin musiqi kollektivləri yayda bağlarda, qışda klublarda, teatrarda çıxış edirdilər. Kapelmeystrlər öz repertuarlarına marş və rəqslərdən başqa müxtəlif operalardan, baletlərdən təşkil olunan popurrlər daxil edirdilər. Orkestrlərin repertuarlarında olan musiqi əsərləri musiqi məişətində tez yayılır və çox hallarda həmin əsərlərdən bəzilərini Azərbaycan musiqiçiləri milli alətlərdə ifa edirdilər.

XIX əsrin 70–80-ci illərində çox vaxt solistlərlə çıxış edən kiçik həvəskar orkestrlər də yaradılırdı. Belə ki, Bakıya qastrola gəlmış, müəyyən müddət ərzində sitra musiqi alətində çıxışlar etmiş Qallirzin konserti haqqında resenziya məlumdur. Bu musiqiçinin çıxışlarını həvəskarlardan ibarət orkestr müşayiət etmişdir.

XIX əsrin 70-ci illərindən etibarən xaricdən Bakıya qastrol səfərinə gələn musiqiçilərin çıxışları başlandı. Bu tarixi məqamada bu cür çıxışlar yox dərəcəsində idi. Skripkaçı Adolf Brodskinin pianoçu Paşkovski ilə gəlişi ilə N.Paganinin, F.Shopenin və b. əsərləri ilə çıxış etməsi Bakı şəhərinin musiqi həyatında mühüm hadisəyə çevrilmişdi.⁸²

Bakı Rusiya imperiyasında xeyriyyə tədbirlərinin geniş yayıldığı nadir şəhərlərdən biri idi. Bakı şəhərinin xeyriyyə cəmiyyətləri maarifçi təşkilatlara yardım edərək çoxlu mədəni tədbirlər keçirir, həm təşkilatların, cəmiyyətlərin, həm də ayrı-ayrı şəxsiyyətlərin mədəni fəaliyyətini həvəsləndirirdilər. “Şəxsi xidmətdə olan şəxs-

⁸² Üç ildən sonra A.Brodski P.I.Çaykovskinin ona həsr olunmuş skripka ilə orkestr üçün konsertinin ilk ifaçısı kimi tanıdı.

lərə qarşılıqlı yardım” cəmiyyətləri, “Sularda xilasetmə” cəmiyyəti, “Xalq əyləncələri” cəmiyyəti, “Qadınların müdafiəsi” cəmiyyəti, “Körpələr evi” cəmiyyəti, “Roma-katolik xeyriyyə cəmiyyəti”, “Özünütəhsil, elm” cəmiyyəti, “Səda” cəmiyyəti, “Nəşri-maarif”, “Provista”, “Təkamül” cəmiyyətləri Bakıda xeyriyyəçiliklə məşğul olurdular.

Adları sadalanmış xeyriyyə cəmiyyətlərinin bir çoxunun fəaliyyəti nəzərəçarpacaq dərəcədə artaraq XX əsrin əvvəllərində də davam etmişdir. Həmin cəmiyyətlərə ölkə əhalisinin həyatında müəyyən müsbət rol oynamış bir sıra digər cəmiyyətlər də qoşuldu. Məşhur cəmiyyətlərlə eyni zamanda Şimali Azərbaycanda milli mədəniyyətin tərəqqisində H.H.Z.Tağıyev kimi tanınmış zəngin himayədarların, Bakı kapitalistlərinin (sərmayədarlarının) maarifçilikdə, teatr fəaliyyətində, bütün həyatın (iqtisadi, əmək, təhsil və səhiyyə) təşkilində şəxsi iştirakı da az rol oynamamışdır. Milyoner-mesenat H.Z.Tağıyevin şəxsiyyəti bu məqamda xüsusilə qeyd olunmalıdır. Azərbaycanın ictimai-iqtisadi və mədəni-maarif həyatında onun rolu böyük olmuşdur. İri neft sənayeçisi, bir sıra zavod və fabriklərin sahibi H.Z.Tağıyev geniş dünya-görüşünə malik olan şəxsiyyət idi, şəhərin abadlaşdırılmasına böyük diqqət yetirirdi, gözəl evlər, müalicə müəssisələri tikdirmişdi, ölkədə ilk dəfə qadın gimnaziyası açmışdı, Moskva şəhərinin Arbat rayonunda görkəmli bir ev inşa etdirmişdi. Məhz H.Z.Tağıyev 1883-cü ildə Bakıda dramatik teatr binasını tikdirmişdi. Bu teatrin səhnəsində 1908-ci ilin 12 (yeni üslubla – 25) yanvarında ilk Azərbaycan operası – Ü.Hacıbəylinin (1885–1948) “Leyli və Məcnun” əsəri tamaşa qoyuldu.

Şəhər ziyalıları xeyriyyə cəmiyyətlərinin yardımını ilə XIX əsrin sonlarında – XX əsrin əvvəllərində bir çox mədəni tədbirlər təşkil etmiş və keçirilmişdilər. Bakıda tez-tez böyük şairlərin, yazıçıların və musiqicilərin yubiley tarixləri ilə bağlı tədbirlər keçirilirdi. Məsələn, A.S.Puşkinin 1899-cu ildə keçirilmiş yubileyi bütün şəhərdə böyük əks-səda doğurmuşdu. Sonralar L.N.Tolstoya, N.V.Qoqola, T.Q.Şevçenkoya, Şota Rustaveliyə və bir qədər sonra M.F.Axundova həsr olunmuş yubiley tədbirləri keçirildi.

Görkəmli Azərbaycan maarifçisi, filosofu, publisisti və dramaturqu M.F.Axundova həsr edilmiş, 1911-ci ilin 2 dekabrında H.Z.Tağıyev teatrında keçirilmiş yubiley bayram tədbirlərində milli mədəniyyətin ən görkəmli xadimləri iştirak etmişlər. Axşamın programına aşağıdakılardaxil edilmişdi: I bölmə – a) M.F.Axundov və onun əsərləri; b) “Sərgüzəsti-mərdi xəsis” (“Xəsis adəmin sərgüzəstləri”) pyesi; II bölmə – M.F.Axundovun xatirəsinin yad olunması; III bölmə – “M.F.Axundov”. Bölmələr arasındaki fasilələrdə simfonik orkestr Şərq musiqisi ifa etmişdi.

Bakı ziyalılarının musiqi həyatının XIX əsrin 80-ci illərinədək rəngarəngliyi ilə seçiləməyə ümumi mənzərəsi həmin ərin 80–90-ci illərində tədricən dəyişməyə başladı. Ev şəraitində həvəskar səviyyədə bəstəkarlıq, kənardan dəvət olunan, adətən ictimai məclisin klubunda çıxış edən aktyor qüvvəsi hesabına baş tutan teatr tamaşaları tədricən öz yerini kütləvi konsertlərə verməyə başladı.

Bakı şəhərində yaşayan, müxtəlif millətlərə mənsub olan maarifçi sakinlərin ədəbi-musiqili əyləncələrində, məclislərində Azərbaycan ziyalılarının nümayəndələri də tədricən iştirak etməyə başladılar. Bu məclislərdə (məsələn, “ictimai məclislər” klubunda keçirilən toplantılarda) bəzən yerli sakinlər dünya musiqisinin onlar üçün yeni olan klassik əsərləri ilə tanış olurdular. Tədricən, həvəskar musiqiçilərin sayı artıraqca onların kütlələr qarşısındaki çıxışları daha tez-tez və mütəşəkkil olurdu. Arxivlərdə Y.V.Ekhard, Y.F.Ponomaryova, Mixaylov kimi pianoçuların, N.Kuklin, M.Teləqin, Filippovski kimi müğənnilərin, A.V.Kostinski, Davidoviç, Flyarkovski kimi skripkaçılarının, Sevostyanov kimi violonçelçalanın və Şimali Azərbaycanda məclislərdə çıxış etmiş başqa musiqiçilərin adlarına təsadüf olunur. Bakıda həvəskar musiqiçilərin sayı ildən-ilə böyüməkdə olan nəslin, Bakı qimnaziyaları şagirdlərinin hesabına artırdı, cünki həmin gimnaziyalarda musiqi təhsili də icbari səciyyə daşıyırı. Zəngin ailələrdə də musiqi ilə məşğul olurdular.

Bəzən yerli müəllimlərdən musiqi təhsili almış gənclər sonralar bu təhsili Avropa ölkələrindəki konservatoriyalarda davam

etdirir və yenidən Bakıya qayıdırıldılar. Məsələn, skripkaçı Y. Şef-ferlind Varşava konservatoriyasında musiqi təhsilini başa vurduqdan sonra yenidən Bakıya qayıtmış və burada diqqətəlayiq musiqi fəaliyyəti göstərmişdir.

Varşava konservatoriyasının 1885-ci ildə Bakıya köçmüş professoru V.A. Voyzexovski, Tiflisdən köçüb gəlmış müğənni Rienzi, müğənni C.Lisenko (bu xanım önce müğənnilik kursları açmışdı) nəzərəçarpan musiqi fəaliyyəti göstərirdilər. Onlar nəinki konsertlərlə çıxış edir, habelə fəal pedaqoji iş aparırdılar. Məsələn, Rienzi Bakıda Mariin qadın gimnaziyası xorunun rəhbəri idi. O habelə məktəblilər üçün təşkil olunan şəhər konsertlərinin təşkilatçılarından biri olmuşdur. Bu konsertlərdə məktəb şagirdləri klassik musiqi ilə tanış olurdular. Məlumdur ki, artıq dəmiryol xəttinin açılmasından sonra Bakı Rusiya imperiyasının digər şəhərləri ilə daha sıx əlaqələrə cəlb olunmuş, bu isə təbii olaraq müsiqicilərin qastrol səfərlərinin nəzərəçarpacaq dərəcədə artmasına gətirib çıxarmışdı. XIX əsrin II yarısında Bakı şəhərinə dünyadan müxtəlif ölkələrindən incəsənət xadimləri gəlməyə başladılar. Bakının musiqisevərləri gözəl qadın-müğənni A.Q.Menşikovanın, müğənni F.P.Komissarjevskinin, müğənni-qadın Y.A. Lavrovskyanın, müğənnilər Y.A.Platonovun, S.M.Lavrovun vokal sənətini dinləmək, bu sənətdən həzz almaq şərəfinə nail oldular. 1889–1890-cı illərdə Bakının teatr həvəkarları Tiflis opera teatrının artistləri V.M.Zarudnayanın, Y.V.Tartakovun, P.Lodinin sənətkarlığına heyran qaldılar. 1894-cü ildə D.M.Leonova Bakıda öz tələbəsi Y.V.Abramışeva ilə birgə konsertlərlə çıxış etdilər. 1884-cü və 1900-cü illərdə Fransa sənətçisi Dezire Arto⁸³ Bakı şəhərində əri M.Padila ilə birgə böyük uğurla konsertlər vermişdilər. Mətbuatda bu sənətçilərin böyük uğurları dəfələrlə qeyd edilmişdi.⁸⁴

“İsveç bülbülü” Alma Fostremin çıxışları uzun müddət ərzində Bakı musiqisevərlərinin yaddaşında qalmışdı. İtalyan qadın-müğənniləri Alisa Barbi, Olqa de Rubini, Adel Borqa, Doris Barri

⁸³ Rusiya musiqisevərləri arasında bu qadın P.Y.Çaykovskinin əsərlərinin gözəl ifaçısı kimi məşhurlaşmışdı.

⁸⁴ Bu müğənnilərin repertuarı rus və Qərb bəstəkarlarının opera əsərlərindən təşkil olunmuşdu.

(1892-ci il) dəfələrlə Bakıya gələrək məharətlərini nümayiş etdirmişlər.

1893-cü ildə N.N.Fiqner, 1894-cü ildə isə Sekar-Rojanski, Y.V.Devos-Soboleva Bakıya gəldilər. Onların hər birinin konserti Bakının musiqi həvəskarlarının həyatına müəyyən yeniliklər gətirirdi. ABŞ qadın-müğənnisi Luiza Nikitanın Bakıda verdiyi üç konsert gurultulu alqış sədaları ilə müşayiət olunmuşdu. Alyabyevin “Bülbül” (“Solovey”) romansının onun ifasında səslənməsi dinləyiciləri qeyri-adi vokal texnikası ilə sarsılmışdı.

XIX əsrin 90-cı illərində Bakı musiqisevərləri fortepiano musiqisindən həzz alırdılar. Bu dövrda məşhur musiqicilərin qastrolları barədə xəbərlər əvvəlcədən qəzetlərdə dərc edilirdi. Məsələn, “Kaspi” qəzeti əvvəlcədən dərc olunmuş xüsusi məqalədə dinləyiciləri Sankt-Peterburq konservatoriyasının professoru Sofiya Metnerin qastrollarına hazırlamışdı. Dinləyicilər özləri bu qəzətdə səslənmiş tərifin ədaləti olduğuna əmin oldular. Fortepiano musiqi sənəti getdikcə Bakı ziyalıları arasında geniş yayıldı. Təsadüfi deyildir ki, 12 il ərzində Bakıda ən yaxşı pianoçulardan sayılan Vera Timanovanın (1885–1886), V.Y.Safonovun (1887), A.Reyzenauerin (1887–1891), E.Zanorının (1894) qastrolları təşkil edilmişdi. Məşhur pianoçu Zilotinin qastrollarına bütün Bakı ziyalılarının diqqəti yönəlmüşdi. Hər bir konsertindən sonra mətbuatda dərc olunmuş resenziyalarda onun ifasına ən yüksək qiymət verilmişdi. Polşa pianoçusu Yadviga Zalesskayanın, Anton Konskinin, Y.Slivinskinin Bakıdakı çıxışları da böyük rəğbət və minnətdarlıq duyuları ilə qarşılanmışdı.

XIX əsrədə Bakıda qastrol səfərinə gəlmiş son pianoçu Yosif Hofman olmuşdur. Yerli mətbuatda o, “dahi pianoçu” kimi təqdim olunurdu. Violonçel, skripka, nəfəs alətləri ifaçılarının solo konsertləri də Bakı dinləyicilərinin böyük marağına səbəb olurdu.

Beləliklə, ictimai və mədəni şəraitin bütün ziddiyyətlərinə və mürəkkəbliyinə baxmayaraq, bütövlükdə Bakı şəhərinin musiqi həyatının istiqaməti mütərəqqi olmuşdur. Bu tərəqqi təməyülündə yerli mütərəqqi ziyalıların məxsusi xidməti var idi.

Milli musiqi tədricən məhdud çevrələrdən və məclislərdən daha geniş ifaçılıq meydanına çıxırıldı. Belə ki, artıq xanəndələrin

və sazəndələrin çıxışlarını müxtəlif konsert zallarında, xeyriyyə və şagird konsertlərində, özü də yalnız Bakıda deyil, Şuşada və Tiflisdə də dinləmək mümkün idi.

Şübhəsiz ki, Z.Tağıyevin 1883-cü ildə yaradılmış teatrı Bakı şəhərinin ümumi mədəni səviyyəsinə güclü, müsbət təsir göstərmüşdür. Burada müxtəlif teatr truppaları çıxış edirdilər. Çox zaman dramatik tamaşalara musiqi nömrələri daxil edilirdi və bu həmin tamaşaların cazibədarlığını gücləndirirdi.

Tədricən “xarici” musiqinin təsiri altında milli Azərbaycan musiqisinin yayılmasının yeni yaradıcılıq və ifaçılıq formaları meydana çıxmaga başladı. Avropa alətlərində Azərbaycan musiqisinin ifa olunması cəhdiləri, halları getdikcə artmaqdır.

XIX əsrin sonu Azərbaycan mədəniyyəti üçün milli incəsənətin inkişafında yeni mərhələnin əsasını qoymuş mühüm hadisə ilə əlamətdardır. XIX əsrin 90-cı illərində Azərbaycan musiqisi artıq konsert səhnəsində səslənməklə varlığının yeni formasını yaşamağa başladı. O, peşəkar musiqi kimi həyata vəsiqə qazandı. 1885-ci ildə H.Z.Tağıyevin teatrında teatr orkestri Azərbaycan xalq mahnılarından ibarət poppuri ifa etdi.

Konsert səhnəsində ifaçılar tərəfindən təqdim olunan xalq incəsənəti yeni keyfiyyət səviyyəsinə yüksələrək inkişaf edirdi.

“Şərq konsertləri” adlandırılın, geniş ictimaiyyətin rəğbətini qazanan konsertlər vaxtaşırı keçirilməyə başlandı. Konsertlərdə səslənən əsərləri milli musiqi üçlüyü ifa edirdi. Mahnılardan, muğamlardan, aşiq musiqisindən ibarət olan, müğənnilər, xanəndələr və sazəndələr tərəfindən ifa edilən belə konsertlər bu zaman dan etibarən milli konsert musiqisinin mühüm vasitələrindən biri kimi həyata vəsiqə aldılar, ifaçıların peşəkarlaşmasında, sonralar isə milli opera sənətinin də meydana gəlməsi və təşəkkülündə az rol oynamadılar.

Rusiya imperiyasının paytaxtı Sankt-Peterburqda təhsil alan Azərbaycan gəncləri tez-tez burada xalq musiqisi səsləndirilən konsertlər təşkil edirdilər. Bu şəhərdə çıxan “Qafqaz” (“Kavkaz”) qəzetinin nömrələrində birində bildirilirdi ki, 1895-ci ildə Avropa musiqi alətlərində ifaçıların “Şərq musiqisi” konsertləri keçiril-

mişdir. Belə ki, bizə az tanış olan Kelberqin başçılığı altında 1895-ci ildə Avropa musiqi alətlərində Azərbaycan milli musiqi əsərlərinin işləmələri səsləndirilmişdi və mətbuatdakı yazılar bunu təsdiqləyir.

Rəyçilər vətən hüdudlarından uzaqlarda bu ilk konsertin təşkili və keçirilməsini yalnız təsvir etməklə kifayətlənmir, habelə Avropa musiqi alətlərində, Avropa orkestrinin ifasında Şərq musiqisinin səslənməsinə xüsusi diqqət yetirirdilər. Gənclərin həmin konsertdə Firdovsinin "Şahname" poemasından, "Rüstəm və Söhrab" və "Aşıq Qərib" dastanından səhnələr göstərməsi tamaşaçıların böyük marağına səbəb olmuşdu. Cənubi Qafqaz həyatından bəhs edən "Toy ziyaftı" tamaşası və səbirszizliklə gözlənilən "Ləzgihəngi" ("lezginka") tamaşaçıları vəcdə gətirdi. Bu, Azərbaycanın musiqili "canlı səhnə"lərinin səhnədə ifasının bizə məlum olan, sonralar Azərbaycan musiqisinin görkəmli ustalarının repertuarına daxil olmuş ilk nümunəsi idi. Bu cür şəhnələşdirmələr xalq konserti ifaçılığının yeni formasına çevrildi və Azərbaycan musiqili teatrının qaynaqlarından biri oldu" (106, 21). 1897-ci il bu yeni formanın meydana gəlməsi tarixi kimi qeyd olunur. O zaman Şuşada yerli həvəskarların qüvvəsi ilə "canlı səhnə" – XVI əsrin şair-mütəfəkkiri Məhəmməd Füzulinin "Leyli və Məcnun" poemasından faciəli sonluğun (finalın) musiqili səhnələşdirilməsi oldu. Bu tamaşa "Məcnun Leylinin məzarı üzərində" adlandırılmışdı. Lakin Sankt-Peterburqdə keçirilmiş konsert haqqında xatırlama belə hesab etməyə əsas verir ki, belə səhnələşdirmənin başlangıç tarixini 1895-ci il hesab etmək olar.⁸⁵ (106, 21)

Şərq musiqisi konsertləri ilk illərdə xeyriyyə səciyyəsi daşıyırıldı, sonralar isə konsert fəaliyyətinin bu forması Şimali Azərbaycanın musiqi həyatında adı hala çevrildi. Azərbaycan, gürcü musiqili axşamları keçirildi.

Belə ki, 1898-ci ildə Bakı şəhərindəki İctimai məclisin zalında məşhur xanəndə C.Qaryağdıoğlu çıxış etdi. 1902-ci ilin 11 yan-

⁸⁵ Ola bilər ki, Sankt-Peterburqdə təhsil almış Ə.Haqverdiyev bu, Azərbaycan bədii-musiqi tədbirinin iştirakçısı olmuş və iki ildən sonra Şuşada Peterburq təcrübəsindən istifadə etmişdir.

varında 4 bölmədən ibarət olan konsert keçirildi. Bu konsertdə 12 müsiqiçidən ibarət orkestr (tar, kamança, saz, dəf), habelə xanəndələr – C.Qaryagdioğlu, Məmmədsəid Mirzə Babayev, Şimali Azərbaycanın müxtəlif bölgələrindən dəvət olunmuş aşıqlar Abbasqulu, Ələsgər və Nəcəfqulu iştirak etdilər. Konsert H.Z.Tağıyevin teatrında keçirildi, böyük uğur qazandı və mətbuatda öz əksini tapdı. “Kaspi” qəzetində bu tədbirlə bağlı olaraq yazılmışdı: “Musiqi alətlərindəki ifaya nisbətən kiçik binalarda və adətən məhdud sayıda insanların six çevrəsində dinləməyə alışmış dinləyicilərin, tamaşaçıların çoxusu hələ konsertin, başlanmasına qədər bu mənada fikir söyləyirdilər ki, teatr binasında bu musiqi alətlərindən yaxşı təəssürat gözləmək çətindir. Lakin Şərq orkestrinin ifa etdiyi ilk nömrənin “Arazbarı”nın böyük uğurla səsləndirilməsi həmin fikirlərin dağılmasına gətirib çıxardı (129). “Arazbarı”dan başqa programda Füzulinin “Leyli və Məcnun” poemasından duet və Haqverdiyevin “Tamahkar” dramundan məişət nəğmələrinə əsaslanan musiqili tərtibat da seçilirdi”. (129)

1903-cü ilin 27 yanvarında daha bir “Şərq konserti” keçirildi. Burada orkestrin ifasında “Arazbarı”, xalq mahnı və rəqslerindən ibarət olan poppuri, “Segah” (xanəndə Qasımın ifasında), “Şüstər” (xanəndə Ələsgərin ifasında), “Bayatı-Qacar” (xanəndə C.Qaryagdioğlunun ifasında) muğamları, təsniflər, aşiq havaları, Azərbaycan xalq mahnıları, kamança və balaban üçün pyeslər ifa edildi. Konsertdə Azərbaycan və digər Cənubi Qafqaz ölkələri aşıqları da iştirak etmişlər.

Yuxarıda göstərilmiş programdan məlum olduğu kimi Şimali Azərbaycanın musiqi həyatında ənənəyə çevrilmiş “Şərq konsertləri” hər dəfə həm öz programını, həm də ifaçı tərkibini genişləndirir, konsertlərin təşkilati və bədii cəhətlərini yaxşılaşdırırlar. Konsertlərdə səslənən təqribən hər bir ifa haqqında tərifli resenziyalar yazılır, mətbuatda dərc olunurdu. 1907-ci ilin 20 yanvarında keçirilmiş konsert haqqında yazılmış, adət halını almış resenziya nümunələrindən birində deyilirdi: “Ən yaxşı Şərq xanəndələrinin və müsiqiçilərinin iştirak etdiyi Şərq konserti dinləyicilərə, Şərq melodiyasının pərəstişkarlarına qeyri-adi həzz verdi. Dinləyicilərin tələbinə əsasən konsert bölməsinin rəhbəri

cənab Bədəlbəyov “Yarın həmin fürsət məqamıdır” solosunu ifa etdi. Uşaqlardan ibarət olan xor çox rəvan, səlis şəkildə bir neçə tatar (Azərbaycan) mahnısını ifa etdi. Məşhur Qafqaz müğənniləri Cabbar, İslam, Məmməd, tarzənlər Zeynal, Şirin və başqaları bir neçə gözəl nömrə ilə çıxış etdilər, sonra isə bir neçə dəfə təkrar ifaya çağırıldılar”. Bu konsertlərdən bir çoxu yazılı-dramaturq və böyük musiqisevər Ə.Haqverdiyev tərəfindən təşkil olunmuşdu. Belə ki, 1901-ci ildə Şuşa şəhərində konsert keçirildi, bu konsertdə müğamlarla yanaşı Məhəmməd Füzulinin “Leyli və Məcnun” poeması əsasında duet də ifa edildi. 1902-ci ildə bu şəhərdə Əlişir Nəvainin “Fərhad və Şirin” poemasından bir neçə hissə səhnə-ləşdirilərək tamaşaşa qoyuldu. Yuxarıda bəhs olunduğu kimi, Azərbaycan musiqisi “Şərq konsertləri”nin proqramlarında aparıcı yerlərdən birini tuturdu. Bu cür konsertlər həm Bakıda, həm də şəhərin hüdudlarından kənardada keçirilirdi.⁸⁶

Azərbaycan musiqisinin mövcud olan bütün formalarının uğuru onu sübut edirdi ki, bu musiqi şəhərin peşəkar musiqi həyatında möhkəm yer tutmağa başlamışdı.

Hələ keçmişdə xalq təcrübəsində təşəkkül tapmış sazəndələr dəstəsi ansamblı (xanəndə, tarzən, dəf və kamançaçalan) nəzərdən keçirilən dövrdə hər yerdə (ballarda, xeyriyyə axşamlarında və b.) həmişə uğur qazanırdı. Cox zaman konsertlərdə musiqi alətlərinin tərkibini dəyişirdilər, bu tərkib ikiqat, üçqat artırılır, bəzən ansambl xanəndəsiz çıxış edirdi. Sonda bu tərkibi “sazəndələr orkestri” adlandırdılar. Dramatik tamaşaların hissələri arasındaki fasılələrdə tamaşaçıların əyləndirilməsi üçün xanəndə ilə trionu (və yaxud orkestri, hətta xoru) dəvət etmək adı hala çevrilmişdi. Bununla bağlı olaraq səciyyəvi bir elana nəzər yetirmək maraqlıdır: “Azərbaycan dramatik teatrının 1906-ci ildə Dərbənddə qastrolları günlərində, N.Vəzirovun “Ailə tərbiyəsinin bir şəkli”, “Sonrakı peşmançılıq fayda verməz”, “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük” pyesləri nümayiş etdirilərkən antraktlarda sazəndələr orkestri çıxış edir”. (155, 30)

⁸⁶ Ənənəvi “Şərq axşamları” tez-tez Sankt-Peterburqda da təşkil olunurdu.

XIX əsrin ikinci yarısında musiqi təhsili

Ziyalıların fəaliyyətinin genişlənməsi, şəhərin musiqi həyatında Avropa musiqi formalarının, tədricən möhkəmlənməsi, dünya musiqi mədəniyyəti uğurlarının ölkədə geniş yayılması yeni meyllərlə bağlı olaraq musiqi maarifçiliyinə, musiqi təhsilinə meyli gücləndirirdi. Bütün bunların nəticəsində 1896-cı ildə pianoçu A.Yermolayeva Bakıda ilk musiqi məktəbini açdı və bu təhsil müəssisəsinə başçılıq etməyə başladı.

Şimali Azərbaycanda musiqi maarifçiliyinin və konsert həyatının təşkilində A.Yermolayevanın böyük xidmətləri olmuşdur. Onun təşkil etdiyi ilk musiqi məktəbi sonralar müəyyən dərəcədə gələcək konservatoriyanın təməli oldu. 1901-ci ildə məhz onun təşəbbüsü ilə Rusiya Musiqi Cəmiyyətinin Bakı şöbəsi yaradıldı.

A.Yermolayevanın musiqi mədəniyyətində mütərəqqi rolü həm də ondan ibarətdir ki, onun təsis etdiyi məktəb yalnız musiqi alətlərində ifaçılar hazırlamırıldı. Bu məktəbin vəzifəsi daha geniş idi: bu, ilk musiqi məktəbində klassik musiqini hərtərəfli bilən və həmin musiqini təbliğ edəcək dinləyicilər təhsil alırıdı. A. Yermolayeva açdığı musiqi siniflərində ən yaxşı yaradıcı qüvvələri toplamağa çalışır, buna görə də Moskvadan, Sankt-Peterburqdan və digər şəhərlərdən Bakıya peşəkar musiqiçiləri dəvət edirdi. Belə ki, həmin dəvətlər sayəsində skripkaçı S.Kronhold, müğənni A.Vişnevski, A.Yermolayevanın müğənni bacıları, pianoçu R.Nikolayeva, violonçel çalan V.Dubinski Bakıya gəldilər, pedaqoji və yaradıcılıq fəaliyyəti göstərdilər.

XIX əsrin 90-cı illərində Bakı şəhərinin musiqi həyatında daha bir əlamətdar hadisə baş verdi: Həvəskar musiqiçilər kamera musiqisinin səsləndirildiyi məclislər təşkil etməyə başladılar, sonra isə skripkaçı Yuon şəhərdə ilk kvartet (dörtlük) yaratdı. Bundan sonra Bakıda kvartetlər də əhalinin musiqi tələbatlarını ödəməyə, bu cür musiqini təbliğ etməyə başladı. İstedadlı gənc skripkaçı Yuonun bu sahədəki rolu çox fəal olmuşdur.

Bakı şəhərinin intensiv musiqi həyatı, şəhərin musiqi həyatına daxil olan Avropa, rus musiqisi, ifaçılığın Avropa formaları Azə-

baycan musiqisində yeni yaradıcı qüvvələrin və ifa formalarının meydana gəlməsinə təkan verirdi.

Milli musiqinin konsert səhnəsinə çıxması, yeni musiqili forma kimi “Şərqi konsertləri”, müxtəlif kütləvi məclislərdə xalq musiqiçilərinin tez-tez çıxış etməsi, çoxdan baş vermiş faciəli hadisələrin təsvirini verən, musiqi ilə müşayiət edilən “Şəbeh” tamaşaları,⁸⁷ şifahi xalq musiqisinin müxtəlif formaları, qısa səhnəciklər Azərbaycan operasının meydana gəlməsinə zəmin hazırlamış amillərdən idi.

Bakıda opera və balet truppalarının qastrolları

Əlbəttə, Şimali Azərbaycanın musiqi həyatında tez-tez Bakı şəhərinə gələn, əhalini opera musiqisi ilə tanış edən opera artistlərinin çıxışları böyük əhəmiyyətə malik idi.

1882-ci ildə Bakıda ilk dəfə olaraq müxtəlif operalardan ayrı ayrı səhnələr göstərilmişdir. Tiflis opera teatrının tanınmış artistləri – Aleksandrov (bas) və İ.Ratil (tenor) yerli pianoçu Y. V. Sobolevskayanın müşayiəti ilə İctimai məclisin zalında iki konsertlə çıxış etdilər. Birinci konsertdə I.Qalevinin “Yəhudiy qız” (“Jidovka”) operasından Eleazar və Kardinakin səhnəsi ifa olundu (Bu, Bakıda ifa edilmiş ilk opera səhnəsi idi). İkinci konsertdə A. S. Dargomujskinin “Su pərisi” operasından dəyirmənçi ilə knyazın səhnəsi, C.Verdinin “Aida” və A.Rubinsteynin “Demon” (“İblis”) operalarından səhnələr səsləndirildi. Bu sənətçilər həmin konsertlə elə böyük uğur qazandılar ki, dekabr ayında Bakıya yeni qastrol səfəri etdilər.

Lakin hələlik Bakıda hər hansı bir operanın tam səhnələşdirilməsi həyata keçirilməmişdi. Bakılılar operadan əvvəl operettəni tam halda görə bilmisdilər. Bu, İ.Qffenbaxın “Trabzon şahzadəsi” operettası idi. Buna baxmayaraq, ayrı-ayrı opera fraqmentlərinin müxtəlif ifalarda uğurlar qazanması aydın şəkildə

⁸⁷ Müqəddəslərin (əsasən imamlar Əlinin, Hüseynin və Həsənin) həyatının son dövrünü, faciəli hadisələrini əks etdirən dramatik tamaşalar.

Bakı əhalisinin məhz opera sənətinə maraq göstərdiyini nümayiş etdirirdi. Bakının opera həvəskarları ümid edirdilər ki, şəhərin hakimiyyət orqanları xaricdən opera truppası dəvət edəcəkdir.

Lakin bu arzu, ümid bir qədər gec gerçəkliliyə çevrildi. Əvvəlki illərdə olduğu kimi, bu gecikmənin səbəblərindən biri opera tamaşalarının nümayishi üçün lazım olan binanın olmaması idi. 1883-cü ildə tikilmiş teatr binası 1884-cü ildə Qonçarovun bu məqamadək İctimai Məclisin zalında çıxış edən dramatik truppasına verilmişdi. Yalnız 1889-cu ilin dekabrında Bakı sakinlərini opera əsərlərinin tam səhnələşdirmələri ilə tanış edən ilk opera qastrolları oldu.⁸⁸ Bu, rejissor M.S.Pitoyevin Tiflisdən gəlmüş truppası idi. Bu truppenin hazırladığı tamaşa opera tamaşaları üçün tələsik şəkildə uyğunlaşdırılmış sirk binasında nümayiş etdirilirdi. Truppa orkestr, xor, balet və dekorasiyalarla çıxış edirdi.

M.S.Pitoyevin truppası Bakı sakinlərinə 15 opera təqdim etdi. Həmin opera əsərləri sırasında “Çar naminə həyat”, “Su pərisi”, “Otello”, “İblis”, “Riqoletto”, “Trubadur”, “Sevilya bərbəri”, “Yevgeni Oneqin” də var idi. Truppenin tərkibində İ.Tartakov, S.F.Molçanovski, V.M.Zarudnaya, T.S.Lyubatoviç, E.F.Heydner, italyan qadın-müğənnisi Bossi kimi gözəl, məharətli artistlər çıxış edirdilər. Orkestr 30 musiqiçidən ibarət idi. Xorda və balet truppasında 30 sənətçi çalışırdı. Dirijor italyan Silvio Barbini idi.

Bakıya Tiflis truppası ilə birlikdə bəstəkar M.M.İppolitov-İvanov da gəlmüşdi. “Minyon” və “Çar naminə həyat” operaları xüsusilə diqqətəlayiq idi. Bu tamaşaların uğuru xeyli dərəcədə onunla müəyyənləşmişdi ki, dirijor pultu arxasında məşhur musiqiçi M.M.İppolitov-İvanov durmuşdu (Bu zaman o, Rusiya Musiqi Cəmiyyətinin Bakı şöbəsinə və Tiflis musiqi məktəbinə də rəhbərlik edirdi). Tiflis opera truppasının qastrollarının əhəmiyyəti qəzetlərdə dəfələrlə qeyd olunmuşdur. Truppenin bütün tamaşaları haqqında mətbuatda resenziyalar dərc edilirdi. Opera qastrollarının uğurları Bakıda opera sənətinin möhkəmlənəcəyinə ümid yaratmışdı.

⁸⁸ 1889-cu ildə Agrenov-Slavynskinin Bakıda qastrolda olan kapellası dinləyiciləri konsert ifası şəklində A.Verstovskinin “Askoldun məzəni” operası ilə tanış etmişdi.

Tiflis opera truppasından sonra Bakıya Ukrayna artistlerinin ayrı-ayrı yaradıcılıq səfərləri oldu (bakılılar Ukrayna artistlərinin ifasında “Zaporojyelilər Dunay arxasında” operası ilə tanış oldular). Sankt-Peterburqdan gəlmiş, opera müğənnilərindən ibarət olan truppa “Faust” və “Rigoletto” operalarını nümayiş etdirdi. Bəzən opera tamaşalarını opera və dramatik truppaların qüvvələri hesabına gerçəkləşdirmək cəhdləri olurdu. Məsələn, E.Lassahn truppası (“Rus komik operası və operettası” adlandırılmışdı) aşağıdakı opera əsərlərini tamaşaşa qoymuşdu: “Traviata”, “Karmen”, “Faust” və bakılılar üçün yeni olan “Qalka” operasını. Bu tamaşalarda dirijor vəzifəsini Şpaçek yerinə yetirmişdi. “Traviata” operasında Jermonun partiyasını o zaman heç kimin tanımadığı Fyodor Şalyapin ifa etmişdir.

Opera musiqisinə bağlanmış və dünya opera sənətinin ən yaxşı nümunələri ilə tanış olmuş Bakı sənətsevərləri artıq qısa-müddətli opera səfərləri, qastrolları ilə kifayətlənmək istəmirdilər. Onlar belə hesab edirdilər ki, Bakıda opera tamaşaları daim səhnələşdirilməli, nümayiş etdirilməlidir. Antreprenor A. M. Zurbəyov və dirijor Truffi bu ideyanın həyata keçirilməsilə məşğul oldular. Onlar rejissor Dunayevski ilə birlikdə yeni truppa toplayaraq 1895-ci ilin 26 oktyabrından 1896-ci ilin 25 yanvarına qədər böyük uğurla bir opera mövsümü keçirdilər. Bundan sonra truppa yeni tərkiblə M.M. Valentinovun rəhbərliyi, dirijorlar İ. Trufinin və B. Plotnikovun iştirakı ilə aprelin ortalarındanadək çıxış etdi. Bu, Bakı şəhərində ilk və yeganə opera mövsümü idi. Bu mövsüm ərzində 45 opera nümayiş etdirildi.

Opera tamaşalarının təşkilatçıları repertuara diqqətlə yanaşırırlar və bu, truppayə uğur qazandırıldı. Bakılılara A.Rubinsteynin “İblis”, A.S.Darqomijskinin “Supərisi”, P.I.Çaykovskinin “Mazepa”, “Yevgeni Onegin”, “Qaratoxmaq qadın” (Bakıda ilk dəfə tamaşaşa qoyulmuş və böyük uğur qazanmış), A.Borodinin “Knyaz İqor” operaları və bir sıra başqa operalar nümayiş etdirildi. Bu opera tamaşalarının uğur qazanmasında onlarda Alma Foster, İ.V.Tartakov, L.Q.Yakovlev kimi gözəl, mahir ifaçıların iştirakı mühüm rol oynamışdır.

Şübhəsiz ki, opera tamaşalarının uğur qazanmasında baş röllərdə F.İ.Şalyapinin çıkış etməsi də böyük rol oynamışdır. F.Şalyapin “Su pərisi” operasında dəyirmançının partiyasını, “Boris Qodunov” operasında çar Borisin partiyasını, “Motsart və Salyeri” operasında isə Salyerinin partiyasını ifa etməklə Bakı tamaşaçılarının rəğbətini qazanmışdı. F.Şalyapin öz ifası ilə Rusiya və Qərb klassik incəsənətinin bütün dərinliyini və bədii dəyərini dinləyicilər və tamaşaçılardan qarşısında açıqlamışdır. O bundan sonra Bakıda bir neçə dəfə çıkış etmişdir. F.Şalyapinin çıkışları istedadının və şöhrətinin çıxırlaşmamış çağında olan sənətçinin böyük zəfəri idi. Müğənninin konsert programına ən müxtəlif səciffləi əsərlər (dramatik, faciəvi, zarafatlı) daxil idi. Satirik mahnilər olan Qlazunovun “Eyş-işrət nəgməsi”, M.İ.Qlinkanın “Axşam baxışı”, M.Musorqskinin “Birə haqqında mahni”, R.Şumanın “İki qrenadyor”, “Mən qəzəblənmirəm”, “Röyada acı-acı ağlamışam” mahniləri, habelə F.Şubertin, Rimski-Korsakovun, A.Rubinşteynin, P.Çaykovskinin əsərləri onun zəngin repertuarının diqqəti cəlb edən sənət örnəkləri idi. Konsertdə skripkaçı Avyerrino da çıkış edirdi (o, bir çox konsertlərdə böyük müğənni ilə çıkış etmişdir).

Teatr binalarının sahibləri operanın dram əsəri və yaxud opeetta ilə müqayisədə daha az mənfəət gətirdiyini düşünərək öz binalarını o qədər də həvəslə istifadəyə vermirdilər. Buna baxmayaraq, opera Bakıda çox populyar idi və hər hansı bir opera truppasının şəhərə gəlişi dinləyiciləri həmişə sevindirirdi. Şübhəsiz ki, opera truppalarının qastrolları Bakıda yerli opera sənətinin meydana gəlməsinə və inkişafına böyük təsir göstərmüşdür.

XIX əsrin sonları böyük qastrol səfərində olan Sankt-Peterburq balet truppasının Bakı şəhərinə səfərləri ilə əlamətdardır. Balerina İ.N.Heytenin, dirijor A.L.Şarpantyenin rəhbərlik etdikləri bu truppa Bakıda 5 tamaşa nümayiş etdirmişdi. Truppa “Korsar” (“Dəniz qulduru”), “Jizel”, “Koppeliya” baletləri, bir neçə birhissəli balet və divertissementlə Bakı sənətsevərlərini sevindirdi. XIX əsrin II yarısında musiqi mühitinin yeni şərait, yeni formalar Şimali Azərbaycanın muisqi sənətinin gələcək yüksəlişi üçün əlverişli

zəmin hazırladı. Bu dövrün müsiqi mədəniyyəti Azərbaycan müsiqisində özünəməxsus üslubun, artıq yeni keyfiyyətdə – peşəkar bəstəkar yaradıcılığının inkişafında mühüm rol oynamışdır.

XX əsrin əvvəllərində Bakı şəhəri qızgın sinfi döyüslərin meydanına çevrildi. Əsrin əvvəllərində tügyan edən iqtisadi böhran, inqilabi hərəkat şəraitində milli-azadlıq hərəkatı da geniş yayıldı.

Şəhərdə hökm sürən mürəkkəb və gərgin şəraitə baxmayaraq, Bakıda mədəni həyat nəinki sönməmiş, əksinə, canlanma, hərəkət, dəyişmə, inkişaf üçün yeni təkan almışdı. Yeni stimullar hər şeydən öncə ölkədə baş verən mütərəqqi demokratik qüvvələrin xalqın maariflənməsi və təhsili uğrunda mübarizəsindən irəli gəldi. İngilabi şərait ölkədə dövri mətbuatın inkişafına səmərəli təsir göstərdi. XX əsrin əvvəllərində Şimali Azərbaycanda çap olunan qəzet və jurnalların sayı nəzərəçarpacaq dərəcədə artı. Artıq bizə məlum olan milliyyətçi “Həyat” qəzeti və “Fiyuzat” dərgisi ilə yanaşı demokratik istiqamətli jurnal və qəzetlər də nəşr olunurdu. Bütün bu qəzet və jurnallarda ictimai-mədəni həyatda mütərəqqi ideyaların carçıları kimi C.Məmmədquluzadə, M.Ə. Sabir (Tahirzadə), Ə.Haqverdiyev, H.Zərdabı (Məlikov), N.Nərimanov, Ü.Hacıbəyli, M.S.Ordubadi, Ə.Əzimzadə, S.Şirvani, N.Vəzirov kimi görkəmlı Azərbaycan maarifçi-demokratlar çıxış edirdilər.

“Molla Nəsrəddin” satirik jurnalı ölkənin hüdudlarından xeyli uzaqlarda da şöhrət qazanmışdı. Üzeyir bəy Hacıbəyli də “Filankəs” təxəllüsü ilə bu jurnalla fəal əməkdaşlıq edirdi.⁸⁹ Ölkədə nəşr olunan “Bəhlul” və “Ari” jurnalları da demokratik meyli ilə seçilirdi. Azərbaycan (Türk) dilində “Yoldaş”, “Təkamül”, “Dəvət-Qoç”, “Hümmət” qəzetləri nəşr olunurdu. Rus dilində “Kaspi”, “Baku”, “Bakinskiye novosti” (“Bakı xəberləri”), “Bakinskoye exo” (“Bakının əks-sədası”), “Bakinskiy rabociy” (“Bakı fəhləsi”), “Qudok” (“Fit”), “Priziv” (“Çağırış”) qəzetləri çıxırdı. Bütün bu mətbuat orqanlarında Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənətinin mütərəqqi xadimləri fəal iştirak edirdilər. Onlar

⁸⁹ “Molla Nəsrəddin” jurnalının sahifələrində təsisçi, redaktor və təşkilatçı olan C.Məmmədquluzadə ilə yanaşı yazıçı və şairlər Ə.Haqverdiyev, M.Ə.Sabir, M.S.Ordubadi və başqaları da əməkdaşlıq etmişlər.

milli ədəbiyyatda və incəsənətdə qabaqcıl ideyaların carçıları olmuşlar. Bu dövrdə Azərbaycan ədəbiyyatında iki əsas istiqamət müəyyənləşdi. Realist və romantik meyllər. M.F.Axundov (1812–1878) ənənələrinin davamçısı, yazıçı, dramaturq C. Məmmədquluzadə istedadlı şair, böyük mütəfəkkir, inqilabi satirası ilə xalqın özünüdərkətməsinin oyanmasında böyük rol oynamış M.Ə.Sabir (1862–1911), dramaturq, naşir Ə.Haqverdiyev, Azərbaycan romanının banilərindən olmuş M.S.Ordubadi (1872–1950) realist istiqamətin parlaq nümayəndələrindən idilər. Azərbaycan ədəbiyyatının bu görkəmli xadimləri ölkədə teatrın və musiqinin inkişafına da mühüm təsir göstərmişlər. Ə.Haqverdiyevin musiqi həyatında baş verən hadisələrdə ictimai rolu ilk milli Azərbaycan operası olan “Leyli və Məcnun”un tamaşaşa hazırlanmasında onun Ü.Hacıbəyli ilə yaradıcılıq əməkdaşlığı olmuşdu. Cəlil Məmmədquluzadənin isə bədii maraqları və bilikləri onun musiqi sənətinə həsr etdiyi məqalələrdə əksini tapmışdır. Yazıçı-dramaturq, naşir, böyük demokrat olaraq C. Məmmədquluzadə “Elmi-musiqi” (“Musiqi elmi”) adlı məqaləsində Qlinkanın rus musiqisinin inkişafındaki rolunu və mövqeyini aydın surətdə müəyyənləşdirmişdir.

XX əsrin əvvəlində ölkədə ictimai yüksəlşin təzahürlərindən biri maarifçi təşkilatların artması idi. 1906-cı ildə meydana gəlmış “Nicat” cəmiyyəti bu cür təşkilatlar arasında aparıcı yer tuturdu. Bu cəmiyyətə görkəmli teatr xadimləri H.Sarabski, B.Ərəblinski, M.Əliyev, C.Zeynalov, H.Zərdabi, S.Ruhulla, bəstəkarlar Ü.Hacıbəyli və Z.Hacıbəyov rəhbərlik edirdilər. “Nicat” cəmiyyətinin nizamnaməsi hazırlandı. Nizamnamədə başlıca məqsədlər kimi aşağıdakilar qeyd edilmişdi: Azərbaycan xalqının maarifləndirilməsi, Azərbaycan milli dilinin və ədəbiyyatının inkişafına yardım göstərilməsi, xeyriyyəçilik məqsədilə konsertlərin təşkili, ictimai-siyasi və elmi mövzularda mühazirə və məruzələrin təşkili və keçirilməsi. “Nicat”, “Nəşri-maarif” və “Səfa” cəmiyyətlərinin təşkilində mesenat H.Z.Tağıyev fəal iştirak etmişdir. Repertuarında qabaqcıl milli yazıçıların pyesləri olan Azərbaycan teatrının rolu fəallaşmışdı. Azərbaycan teatrının daxilində milli opera

sənəti də meydana gəldi. Ü.Hacıbəylinin yaratdığı ilk Azərbaycan operası – “Leyli və Məcnun” milli dramatik truppa tərəfindən tamaşaya qoyulmuşdu.

Bakı şəhərində teatr üçün nəzərdə tutulmuş binalar çox az idi. Yalnız H.Z.Tağıyevin tikdirdiyi teatr binası və İctimai Məclisin zalı teatr tamaşaları üçün yararlı idi. Bu binalar teatrsevərlərin artan maraqlarını təmin etmək iqtidarında deyildi. 1904-cü ildə Nikitin qardaşları daşdan yeni bina tikdirdilər. Bu, teatr binalarının azlığı problemini müəyyən qədər həll etdi.

1911-ci ildə Mailov qardaşları opera tamaşaları üçün nəzərdə tutulan xüsusi bina (hal-hazırda opera və balet teatrı) tikdirdilər.

Ölkənin musiqi həyatı müxtəlif səciyyəli hadisələrlə zəngin idi. İlk Azərbaycan operasının (“Leyli və Məcnun”un) ölkənin mədəni həyatına gəlişini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Azərbaycanda peşəkar bəstəkarlıq yaradıcılığı məhz bu operanın meydana çıxması ilə başlanmışdır. Bakı tamaşaçıları dirləyiciləri müxtəlif musiqi əsərlərini ən yaxşı musiqiçilərin ifasında eşidirdilər.

Bu illərdə Bakı şəhərində operetta sənəti çiçəklənmə dövrünü yaşayındı. Operettalar həmişə tamaşaçılarla dolu olan zallarda nümayiş etdirilirdi.

Şəhərdə ilk kinoteatrlar fəaliyyətə başladılar. Bu mədəniyyət ocaqları müəyyən dərəcədə musiqi ilə bağlı idilər. “elektro-pateoqraf” adlanan xüsusi teatrda “danışan maşın”⁹⁰ opera nömrələrini nümayiş etdirməyə şərait yaradırdı. Həmin illərdə “Lira”, “Muzikalnoye delo Q.İndrijiçeka” (“Q.İndrijiçekin musiqi işi”), “Delen qrammofonov K.A.Karqanova” (“K.A.Karqanovun qrammafon işi”) adlanan musiqi dükanları meydana gəldi və fəaliyyətə başladı. Bu dükanlarda qrammafonlar, musiqili vallar, fonoqraflar satılırdı.

Həmin dövrdə Bakıda Ukrayna “Prosvit” cəmiyyəti, “Yaslı” (“Körpələr evi”) cəmiyyəti, yəhudilər cəmiyyəti, “Roma-katolik”, “Gürcü” cəmiyyətləri, “Polşa” cəmiyyəti öz fəaliyyətlərini davam etdirirdilər. Adları sadalanan cəmiyyətlərin öz ədəbi-musiqi teatr dərnəkləri, bəzən isə xorlar və yaxud orkestrlər yaradılırdı.

⁹⁰ Qrammafon və yaxud fonoqraf nəzərdə tutulur.

Həmin dövrдə bu cür maarifçi təşkilatlar Rusiya imperiyasının başqa iri şəhərlərində də fəaliyyət göstərirdilər. Kiyev şəhərində “Qafqaz yerliçiliyi” (“Kavkazskoye zemlyaçestvo”) cəmiyyəti var idi və bu cəmiyyət orada təhsil alan qafqazlı tələbələri birləşdirirdi. İlk peşəkar Azərbaycan qadın-müğənnisi Şövkət Məmmədova həmin cəmiyyətin işində fəal iştirak edir, dinləyiciləri Azərbaycan xalq mahnları ilə tanış edirdi.

Adları sadalanmış bütün xeyriyyə cəmiyyətləri xeyli dərəcədə maarifçi təşkilatlar idi. Bu cəmiyyətlər yubiley konsertlərini, bədii-musiqili axşamları təşkil edir və keçirirdilər. T.Q.Şevenkonun, İ.V.Lisenkonun, M.Y.Saltikov-Şedrinin, L.N.Tolstoyun, A.P.Çexovun, F.M.Dostoyevskinin, İ.Çavçavadzenin xatırəsi ilə bağlı olan bayram tədbirləri həmin xeyriyyə cəmiyyətlərinin fəaliyyətinin nəticəsi idi.

XX əsrin əvvəllərində simfonik musiqi

XX əsr Bakı şəhəri üçün parlaq konsert hayatı ilə əlamətdardır. Həmin əsrin əvvəllərində şəhərin mədəni həyatında simfonik konsertlər mühüm rol oynayırdı. Bu cür konsertlər XX yüzilliyin əvvəllərindən fəal surətdə keçirilməyə başlamışdı. Məhz bu zaman daimi fəaliyyət göstərəcək kvartetin yaradılması məsələsi kəskinlikdə meydana çıxmışdı.

1902-ci ildən tərkibində V.S.Dobroxotov (violonçel) Y.A.Dobroxotov (fortepiano), A.Fikelhau (violonçel), Y.Şeforelerin (skripka), Y.Ratner (skripka) və Şumaxer (fortepiano) olan kvartet yaradıldı və bu musiqi kollektivi qısa zaman ərzində böyük uğurlar qazandı. “Kvartet axşamları” geniş repertuara malik idi. Dinləyicilər bu axşamlara həvəslə gəlir, gözəl musiqidən zövq alırlılar.

Simfonik mövsümlərə rəhbərlik etmiş üç dirijor iki əsrin qovuşağunda Bakı şəhərinin konsert həyatında mühüm maarifləndirici rol oynadılar. Onlar əhali üçün münasib olan qiymətlərə çıxan konsertləri ilə yanaşı səhər konsertləri də təşkil edirdilər. Bu musiqiçilər hər həftə yeni program hazırlayaraq, ifanın yaxşı keyfiyyətinə nail olaraq böyük iş görürdülər.

1900–1901-ci və 1901–1902-ci il mövsümlərində A.P.Aslanov, 1903–1906-ci illərin mövsümlərində M.İ.Çernyaxovski, 1906–1907-ci və 1913-cü il mövsümlərində isə A.V.Pavlov-Arbenin dirijorluq etmişlər. Beləliklə, XIX əsrin sonlarında Artist Cəmiyyətinin təşəbbüsü ilə təşkil olunmuş simfonik konsertlər artıq XX əsrin əvvəllərində qış mövsümlərində ardıcıl şəkildə keçirilməyə başladı.⁹¹ Bakıda qış simfonik mövsümləri 1901-ci ildən başlandı.

Maraqlıdır ki, 1900–1901-ci il musiqi mövsümündə keçirilmiş 26 konsertdən 13-ü tarixi əhəmiyyətə malik idi. Mahiyyətə, tarixi konsertlərin təşkili A.Rubinşteynin ənənəsinin davamı olmuşdur: Vaxtilə A.Rubinşteyn dünya estradalarında bu cür fortepiano konsertləri ilə çıxış etmişdi. Bakıda bu konsertlər maarifiçlik məqsədinə xidmət edir və gənclər üçün nəzərdə tutulurdu. Bu konsertlər eyni zamanda simfonik musiqiyə münasibətdə dinişyicilərdə yaxşı musiqi zövqünün və marağın inkişafına təkan verirdi.

Həmin illərdə bu tarixi konsertlərin programına L.V.Bethovenin simfoniyaları, İ.Qlinkanın uvertürələri P.I.Çaykovskinin, Y.Bramşın, N.Rimski-Korsakovun, V.Kalinnikovun, R.Şumanın, A.Dvorjakın və başqa bəstəkarların əsərləri daxil idi. Həmin konsertlərdə M.V.Serbulov,⁹² daha sonralar isə M.Y.Çernyaxovski dirijorluq etmiş, bir müddət Bakıya qastrola gəlmüş L.P.Şteynberq bu vəzifəni yerinə yetirmişdir.

Solistlər F.Listin, P.Çaykovskinin, A.Prokofyevin (birinci konsert) fortepiano və skripka üçün bəstələdikləri konsertləri Bakıda dəfələrlə ifa etmişlər. Simfonik orkestrin axşam və səhər konsertləri əsasən İctimai Məclisin zalında keçirilirdi.

Şimali Azərbaycanın musiqi mədəniyyətində çox müsbət rol oynamış M.İ.Çernyaxovskidən sonra bu orkestrdə dirijor vəzifəsini A.V.Pavlov-Arbenin tutdu. O, orkestri nəzərəçarpacaq dərəcədə yaxşılaşdırıldı, musiqi kollektivinin repertuarını genişləndirdi.

⁹¹ Konsert fəaliyyətinin təşkili və qaydaya salınması məqsədilə yerli musiqicilər 1895-ci ildə iki bölməsi (musiqi və dramatik) olan “Artist Cəmiyyəti” yaratdılar, “Cəmiyyət”in fəaliyyətinin Nizamnaməsi işlənib hazırlandı. Bu cəmiyyəti yarananlar arasında əsas rol N.Bora, K.İretskiyə, P.Larionova, V.Voyzemolayevaya, A.Vermolayevaya, F.Vladimirskiya aid idi.

⁹² Bir qədər sonra M.V.Serbulov Praqaya getmiş və konservatoriya profesoru vəzifəsini tutmuşdur.

A.V.Pavlov-Arbeninin xidməti ondan ibarət idi ki, o tez-tez tanınmış solistlərin təşkil etdiyi konsertlərdə iştiraka dəvət edirdi. Məsələn, skripkaçı D.Auer, pianoçu Y.Zalesskaya belə solistlərdən olmuşlar.

1907-ci ildə İctimai Məclisin Ağsaqqallar Şurası həmin orkestrin buraxılması qərarına gəldi. Şura belə hesab edirdi ki, orkestrin saxlanılması baha başa gəlir. Bununla yanaşı qeyd olundu ki, yeni binanın tikilməsi ilə bağlı olaraq məclis qarşısındaki müddət ərzində hələ xeyli maliyyə vəsaiti xərcləməlidir.⁹³

O zaman M.I.Çernyaxovskinin təşəbbüsü ilə Bakı şəhərinin orkestr ifaçıları “Orkestr musiqiçilərinin yoldaşlığı”nda birləşdirilər, yoldaşlıq əsaslarında iki orkestr təşkil edildi. Orkestrlərdən birinə M.I.Çernyaxovski, digərinə isə gənc dirijor D.S.Slavinski başçılıq edirdilər. Hər iki orkestr şəhərin müxtəlif zallarında (eləcə də İctimai Məclisin zalında) çıxış edirdi. Beləliklə, Bakı şəhərində simfonik musiqinin ahəngi, səsi kəsilmədi. Müvəqqəti dayanmış simfonik mövsümlər artıq 1914-cü ildə bərpa olundu.

Bakı şəhərinin bütün musiqi mövsümlərinə istedadlı dirijorlar gəlirdilər. C.A.Samosudun və A.V.Pavlov-Arbenini başçılıq etdikləri orkestr mövşümləri xüsusilə uğurlu idi. A.V.Pavlov-Arbenin öz konsert proqramlarına L.V.Bethovenin 7-ci simfoniyası, P.I.Çaykovskinin 4-cü simfoniyası, N.Rimski-Korsakovun “Şəhriyad” kimi məşhur əsərlərini daxil edirdi.

Bakılılar ilk dəfə olaraq Qlazunovun 6-ci simfoniyasını, L.V.Bethovenin 9-cu simfoniyasını, L.V.Bethovenin skripka ilə orkestr üçün (re major) konsertini, H.Venyavskinin skripka ilə orkestr üçün (fa minor) konsertini, S.Raxmaninovun “Sıldırım” (“Utyos”) əsərini dinlədilər. S.A.Samosudun⁹⁴ başçılığ altında simfonik konsertlər də uğurla keçirdi, bu konsertlərin proqramları həmişə ciddi, rəngarəng olurdu.

⁹³ Orkestr üçün yeni yay binasının tikintisi yalnız 1912-ci ildə başa çatdı. Hal-hazırda bu binada M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası yerləşir.

⁹⁴ Samuil Abramoviç Samosud – sonralar görkəmli sovet dirijorlarından biri kimi tanınmışdır. O, D.Şostakoviçin 7-ci simfoniyasının, “Sülhün keşiyində” oratoriyasının, S.Prokofyevin 7-ci simfoniyasının simfonik orkestrlə ilk ifaçısı olmuşdur.

1914-cü ildə R.M.Qliyev bir qastrol çıxışı ilə Bakıya dəvət olundu. O, özünün birinci simfoniyasının ifasında dirijor kimi çıxış etdi.

Birinci dünya müharibəsi illərində (1914–1918) simfonik mövsüm konsertləri qeyri-ardıcıl olur, lakin kəsilmirdi. Hətta demək olar ki, simfonik konsertlər şəhərin musiqi həyatında mərkəzi yeri tuturdu. Həmin konsertlər böyük bədii-maarifçilik əhəmiyyətinə malik idilər.

XX əsrin əvvəllərinə doğru Bakı şəhəri musiqi aləmində klassik musiqinin ciddi dinləyicilərinin, bu musiqini yüksək dəyərləndirənlərin yaşadığı məkan kimi məşhurlaşmışdı. Bakıya qastrola gələn musiqiçilərin konsertləri böyük uğurla keçirdi.

XIX əsrin son onillikləri və yeni yüzülliyin ilk onillikləri ərzində Bakıda dünya şöhrəti qazanan çoxlu konsert ifaçısı qastrol səfərlərində olmuşdur. Onu xatırlatmaq kifayətdir ki, yalnız S.Raxmaninov Bakıda iki dəfə (1911-ci və 1915-ci illərdə) çıxış etmişdir. 1900-cü və 1911-ci illərdə İ.Hofman da şəhərdə iki dəfə konsert vermişdir. L.Auer də Bakı musiqi dinləyiciləri qarşısında uğurla çıxış etmişdir. P.Çaykovski və A.Qlazunov vaxtilə öz musiqi əsərlərini L.Auerə həsr etmişdilər. Bu sənətçi üç musiqi axşamı ərzində 30-dək müxtəlif musiqi əsərini dinləyicilərə nümayiş etdirmişdir. A.Qlazunovun skripka üçün konserti də bu sənətçinin təqdim etdiyi əsərlər sırasında idi.

Müğənnilər Fani Çeller (Avstriya, Vyana), Sofiya Çerma (Vyana), Marqarita List (Paris), pianoçular İ.Slivinski, R.Çernet-skaya, Vadyiqa Zalesskaya, violonçelçalan A.V.Verjbiloviç, müğənnilər S.Buxovetskiy, M.Dolina, A.Davidov, M.Alçevski, skripkaçılar Y.Tsimbalist, Q.Marto və başqaları bu dövrdə Bakıda müvəffəqiyyətlə çıxış etmişlər. XX əsrin əvvəlində pianoçu V.Qorovits Bakıda iki dəfə konsertlərə çıxış etmişdir.

L.Sobinovun (o da F.Şalyapin kimi Bakıda iki dəfə olmuşdur) çıxışları Bakının musiqi hayatı tarixində əlamətdar səhifələrdəndir. XX əsrin 20-ci illərində Şövkət Məmmədova ilə birlikdə opera teatrında nümayiş etdirilən tamaşaşa iştirak etmişdir.

Təəccübülu deyildir ki, Bakı çox tezliklə dünya musiqi klassikasının və tədricən konser Estradasında mövqə qazanan zəngin

xalq musiqisinin həm hərəkət yaşadığı musiqi şəhərlərindən birinə çevrilmişdi.

XIX əsrin sonlarında – XX əsrin əvvəllərində qərb klassik musiqisinin şədevr əsərlərinin səsləndirildiyi Bakı şəhəri xalq musiqisinin də ocağına çevrilmişdi. Xalq mahnılarını, muğamlarını, mərasim mahnılarını, rəqs musiqisini şəhərin hər bir güşəsində eйтmək olardı.

Sazəndələr ansamblı da xalqın böyük məhəbbətini qazanmışdı. Şərq musiqisi konsertləri daha böyük populyarlıq qazanmağa başlamışdı. Bu konsertlərdə iştirak edən müğənnilərin və instrumentalçıların sayı artmaqdadır.

Məlumdur ki, XX əsrədə Bakıda ilk konsert 1902-ci ilin 11 yanvarında H.Z.Tağıyev teatrının binasında olmuşdur. Bu konsertdə məşhur xalq müğənniləri (xanəndələri) Cabbar Qaryagdioglu, Seyid Mirbabayev, Məmməd Ələkbər, aşıqlar Abbasqulu və Nəcəfqulu iştirak etmişdilər. İfaçıların çıxışlarını artıq ənənəvi üçlük deyil, 12 nəfərdən ibarət olan orkestr və xor müşayiət etmişdir. Dörd bölmədən ibarət olan konsert programında vokal və instrumental nömrələrdən başqa musiqili səhnələr (Cabbar və Məmmədin ifasında (xüsusi geyimlərdə) Leyli və Məcnunun muğam dueti və Ə.Haqverdiyevin "Tamahkar" pyesindən çalçağırlı toy ziyafəti səhnəsi) də vardi. Bu konsertin təşəbbüskarı və təşkilatçısı artıq bir il önce 1901-ci ildə Şuşada⁹⁵ bu cür konsert keçirmiş yazıçı Ə.Haqverdiyev idi.

1903-cü ilin 27 yanvarında xalq musiqisi incilərindən ibarət olan konsert həm Şuşa, həm də Bakı musiqiçilərinin iştirakı ilə (Ələsgər, Qasım, Seyid Mirbabayev) təşkil olundu. Kamança, balaban və digər milli musiqi alətlərində "Segah", "Şüstər", "Bayati-Qacar" muğamları, təsniflər ifa edildi. Sonralar bu cür konsertlərdə müxtəlif şəhərlərdə gəlmış ifaçılar da iştirak edirdilər.⁹⁶

Şərq konsertləri bütün sonrakı illərdə də keçiriliirdi. Əgər XX əsrin əvvəllerində belə konsertlərin təşkilatçıları ayrı-ayrı entuzi-

⁹⁵ Şuşada "Məcnun Leylinin məzarı qarşısında" səhnəsi göstərilmişdi.

⁹⁶ Onların arasında əsasən bakişilar – Ağakərim Saleh və Ağa Seyidoğlu fərqlənirdilər.

astlar idisə, sonralar təşəbbüskar rolunda tez-tez xeyriyyə və maarifçilik cəmiyyətləri çıxış edirdilər. Hamı üçün açıq olan “Şərq konsertləri” xalqı lirik duyğular aləminə qərq etməklə şəhərin bədii mədəniyyətinin səviyyəsini yüksəldir, sakınlərin beynəlmiləlçilik ruhunda tərbiyəsinə yardım edirdi.

İfaçılar konsert repertuarının yazılması üçün Sankt-Peterburq, Moskva, Kiyev, Varşava şəhərlərinə gedirdilər. Onların səsi yazılmış vallar həm iri şəhərlərdə, həm də Bakıda satılır, yayılırdı.

Beləliklə, Azərbaycan musiqisi təbii, canlı, intensiv surətdə Bakı şəhərinin həyatına, musiqi məişətinə daxil olmaqdır idi. Milli musiqi konsert estradasında, bağlarda, gəzinti tədbirlərində, teatrlarda, dramatik tamaşalarda səslənirdi. Bu baxımdan qəzetlərdə birində ifadə olunmuş fikirlər səciyyəvidir: “Müsəlman kütłəsi üçün çox arzu olunardı ki, bağda müsəlmanların əksəriyyətinin gəzdiyi hər cümlə gündənə hərbi orkestr özündə Şərq motivlərini ehtiva edən pyesləri də ifa etsin”.

Qiğzin inqilabi hərəkat dövründə Bakı şəhərində “İnternasional”, “Marselyeza”, “Siz şəhid oldunuz” (“Vi jertvoyu pali”) mahnıları və bir sira digər fahlə mahnıları yayılırdı. “Koroğlu”, “Qaçaq Nəbi”, “Səttarxan” kimi tarixi-qəhrəmani mahnıların xalq arasında geniş intişar tapması Rusyanın müstəmləkəçi siyasetinə qarşı, demokratik mədəniyyət, milli mədəniyyətin qərarlaşması uğrunda mübarizənin labüb nəticəsi kimi meydana çıxmışdı. Beləliklə, aydın olur ki, siyasi və ictimai, inqilabi hadisələr Azərbaycan xalqının musiqi həyatına yeni mövzular, yeni kütləvi mahnılar gətirmişdi.

Xalqın musiqisinə maraq artmışdı və bunun nəticəsi olaraq xalq mahnıları öyrənilməyə, toplanmağa və yazılmaya başlamışdı. Müxtəlif qəzetlərin səhifələrində bu problemlərə həsr olunmuş məqalələr dərc olunurdu.

1901-ci ildə 18 xalq mahnısının mətnindən ibarət olan məcmuə meydana çıxdı, bu toplunu H.Zərdabi tərtib etmişdi. 1910-cu ildə “Kəşkül” qəzetinin redaksiyası D.Bünyadzadənin tərtib etdiyi mətn məcmusunu nəşr etdi. T.Bayraməlibəyovun “Lənkəran rəqs-ləri” dərc olundu. “Şahbal” jurnalında M.D.Əmirovun muğamı-

nin yazılısı nəşr edildi. XX əsrдə musiqi sənətinə həsr olunmuş qəzet materialları arasında isə aşıqların yaradıcılığından, Şərq və Qərb musiqisinin münasibətlərdən, musiqi nəzəriyyəsindən və xalq musiqi əsərlərinin ifasından bəhs edən bir neçə məqalə çıxdı. Bu qəbildən olan məqalələrin dərc edilməsi Azərbaycan musiqisi haqqında elmi fikrin bərpa olunmasından, dirçəlişindən xəbər verirdi. Musiqi haqqında elmi fikrin mənşəyi, köklərini musiqiyə dair orta əsrlərin risalələrində izləmək mümkündür.

XX əsrin əvvəllərində teatr cəmiyyətləri, konsert fəaliyyətinin müxtəlif formaları

Tarixi inkişafın bütün dövrlərində teatr Bakı şəhərinin mədəni həyatında mühüm yerdən birini tutmuşdur. XX əsrin əvvəlində Bakıda yeganə Azərbaycan teatr kollektivi – “Müsəlman artistlərinin yoldaşlığı” mövcud idi.

1906-ci ildə məşhur “Nicat” xeyriyyəçilik cəmiyyətinin nəzdində teatr bölməsi təşkil olundu. Tezliklə “Səfa”, “Nəşri-maarif” xeyriyyə cəmiyyətlərinin nəzdində də teatr bölmələri yaradıldı. “Təkamül” qəzeti redaksiyasının nəzdində “Həmriyət” truppası təşkil edildi. “Balaxanı müsəlman dramatik dərnəyi” də Azərbaycanın mədəni həyatında mövcud olan mütərəqqi qurum idi.

1908-ci ildə “Musiqi artistlərinin yoldaşlığı” truppası “Nicat” xeyriyyə cəmiyyətinin teatr bölməsi ilə birləşdi, bu isə onların fəaliyyətinin şəraitini və keyfiyyətini xeyli yaxşılaşdırıldı. Həmin yeni truppada ən yaxşı teatr qüvvələri cəmləşmişdi. Onların arasında rejissor H.Ərəblinski, C.Zeynalov, H.Sarabski, M.Əliyev, Ə.Vəliyev, S.Ruhulla, M.Kazimovski var idi. Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operası məhz bu dramatik truppaların qüvvəsi sayəsində tamaşaşa qoyulmuşdur.

XX əsrдə teatr çox populyar olmuşdur. Teatrin repertuarı rəngarəngliyi ilə seçilirdi, yalnız Azərbaycan dramaturqlarının əsərləri deyil, dünya dramaturgiyasının inciləri də tamaşaşa qoyuldu.

Beləliklə, XX əsrin əvvəllərindən etibarən Bakının teatr hayatı daha intensiv və məzmunlu olmuşdu. Müxtəlif dramatik truppalar, opera artistləri Bakıya qastrol səfərlərinə gəlirdilər.

XX əsrin əvvəllərində Bakı şəhərinin mədəniyyəti Şərq və Qərb musiqisinin müxtəlif üslublarının, janrlarının parlaq, rəngarəng mənzərəsi təmsil edirdi. Bu mənzərədə Şərq xalq incəsənətinin rəngarəngliyi, Qərb isə klassika, yüngül janrlar, poeziya və dramla diqqəti cəlb edirdi.

Sənaye şəhərinə yüksək səviyyəli musiqiçilərlə yanaşı əyləncə səciyyəli truppalar, müxtəlif sirk qrupları, orta və aşağı səviyyəli artistlər, teatr və musiqidən mənfəət əldə etməyə can atan xırda işbazlar axışib gəlmisdilər. Bu şəraitdə kütlələri ələ almaq, onları ən yaxşı bədii nümunələrə qovuşdurmaq uğrunda mübarizə gedirdi. Yerli musiqi cəmiyyəti, Bakı ziyahları öz başlıca vəzifəsini bunda görürdülər.

Təəccübülu deyildir ki, mütərəqqi mədəniyyət xadimləri incəsənətin yüksək keyfiyyəti, musiqi sənətinin ciddi janrlarının (operanın, simfonik orkestrin) çıxışları üçün əlverişli şəraitin yaradılması uğrunda mübarizə aparırdılar. Və bunun nəticəsi olaraq XX əsrin əvvəllərində simfonik musiqi şəhərin musiqi həyatında elə böyük yer tutmuşdu ki, Esterrayxin həvəskar orkestri daimi konsertlərə çıxış edən orkestr vəziyyətinə düşmüdü. Bağ musiqisi isə XX əsrə müstəsna olaraq İctimai Məclisin ixtiyarına keçdi, şəhərin qubernator bağında olan binada qərarlaşdı.

Bakının musiqi həyatı onunla seçilirdi ki, tanınmış dirijorların rəhbərliyi ilə simfonik konsertlər, habelə məşhur ifaçıların konsertləri Rusiya imperiyasının başqa şəhərlərinə nisbətən burada daha tez-tez keçirilirdi. Bu konsertlər yüksək bədii səviyyəsi və programlarının rəngarəngliyi ilə seçilirdi.

Qeyd etmək lazımdır ki, müxtəlif janrlardan olan musiqi əsərləri ilə yanaşı klassik operettanın sevilən, böyük uğur qazanan ən yaxşı nümunələri də səsləndirilirdi. Bakılılar Leqarin “Sən dul qadın”, Müllerin “Quş alverçisi”, Consun “Qeyşa”, Leo Fallın “Dollar şahzadəsi” operettalarına həvəslə tamaşa edirdilər. Balet tamaşaları və diversiyalar də musiqi həyatında müəyyən rol oynayırdı.

1907–1909-cu illərdə H.Z.Tağıyev teatrında Mariin teatrinin qastrolları keçmiş, tamaşalarda məşhur balerina Olqa Preobrazhenskaya çıxış etmişdir. Digər tanınmış Peterburq balerinası Y. Sedova da Bakıda qastrollarda olmuşdur. Balet qastrolları ilə bağlı olaraq məşhur balet rəqqası M.M.Fokini və onun həyat yoldaşı Vera Fokinanı da xatırlatmamaq olmaz. Onlar standart olmayan proqramlarla çıxış edirdilər. Sen-Sansın “Ölən qu quşu”, İ.Qlinkanın “Araqon xota”nın musiqisi əsasında rəqslər, A. Borodinin “Qırçıq rəsqləri”, F.Şopenin prelüdləri və s. Bakılılar P. Çaykovskinin, Juninin, Delvezin, Delibin Rusiya və Qərb balet sənətinin incilərindən hesab olunan “Sonalar gölü”, “Esmeralda” və “Qratsiala”, “Naxita”, “Kappeliya” baletlərinə tamaşa etdilər. Məşhur Kaliforniya (ABŞ-in ştatlarından biri) rəqqasəsi Aysidora Dunkanın qastrolları Bakı baletsevərlərinin xüsusi marağına səbəb olmuşdu. Bu məşhur “ayaqyalın” rəqqasə 1908-ci ilin mayında Bakıda iki tamaşa nümayiş etdirdi: Qlükun “İfigeniya Tavridada” və F.Şopenin, Y.Bramsın, P.Çaykovskinin⁹⁷ musiqisi əsasında simfolik “İdillik rəqslər”. Bu tamaşalara Mariin opera teatrinin dirijoru M.Keker dirijorluq edirdi.

Rusiya Musiqi Cəmiyyətinin Bakı şöbəsi (RMCBŞ)

XX yüzilliyin əvvələrinə doğru artıq Bakı şəhərində xeyli peşəkar musiqiçi vardı. İntensiv musiqi həyatı musiqi xadimlərini, dərnəklərini, cəmiyyətlərini birləşdirəcək musiqi mərkəzlərinin yaradılmasını tələb etdi. Hələ XIX əsrin sonlarında təşkil olunmuş Artistlər (Sənətçilər) Cəmiyyətinin fəaliyyəti o qədər də əhəmiyyətli deyildi, XX əsrin əvvəllərində isə bu fəaliyyət “ailə axşamlarının”, “kafe-konsertlərin”, “çay süfrələrinin” təşkili ilə məhdudlaşırıldı.

Bu cür “kafe-konsertlər”də və yaxud “çay süfrələri”ndə bədii zövqün və məzmunun hər hansı bir vəhdətindən bəhs etmək qeyri-

⁹⁷ A.Dunkanın yaradıcılığı XX əsrin balet sənətində bir növ üsyankarlıq əks etdirirdi. O, izdihamlı cəmiyyətdən kənardə təmtəraqlı mühitdə çıxış etmiş, balet sənətində özünəməxsus “ellinizmi” təbliğ etdi.

mümkündür. Həmin tədbirlərin proqramları klassik (opera, simfonik, kamera) musiqi ilə zəngin ola bilərdi. Bu tədbirlərdə Avropa musiqisi ilə yanaşı “Şərq musiqisi” də səslənə, ifaçılar şəhərin ən yaxşı artistləri və yaxud tanınmış qastrola gəlmış sənətçiləri ola bilərdilər. Bununla yanaşı hər hansı bir “kafə-konsertin” proqramında zövqsüz repertuara və yaxud qaraçı əyalət ifaçılarının romanslarının təqdim etdikləri ucuz hoqqabazlıqlara da təsadüf etmək olardı.

Bakı şəhərində musiqi mərkəzi rolunu Rusiya Musiqi Cəmiyyətinin Bakı şöbəsi (RMCBŞ) öz üzərinə götürdü. Rusiya Musiqi Cəmiyyətinin Yermolayevanın təşəbbüsü ilə yaradılmış Bakı şöbəsi mövcudluğunu cəmiyyətə qəzət vasitəsilə bəyan edərək tərkibi haqqında məlumat verdi və arzu edənləri bu cəmiyyətə üzv olmağa çağırdı.

Bakının simfonik kollektivlərinin 1907-ci ildə yaranması “Orkestr musiqiçilərinin yoldaşlığı” bilavasitə Rusiya MC-nin Bakı şöbəsinin fəaliyyəti ilə bağlı olmuşdur.

RMC-nin Bakı şöbəsi Bakı musiqiçilərinin “Kvartet məclislər və kamera axşamları” tədbirinin ən yaxşı ənənələrini davam etdirdi. Bu tədbirlərdə RMC-nin Bakı və Tiflis şöbələrinin pedagoqları iştirak edirdilər. Əvvəllər olduğu kimi, onlar musiqi klassikasının və yeni dövr bəstəkarlarının ən dəyərli əsərlərini təbliğ edirdilər. Bu konsertlərin xarakteri haqqında RMC-nin Bakı şöbəsinin varlığının ilk illərində keçirdiyi “kvartet məclislərinin” proqramlarına əsasən fikir söyləmək olar. A.Rubinşteynin kvinteti, P.Çaykovskinin “Böyük sənətçinin xatirəsinə” triosu, F.Mendelsonun skripka üçün konserti, P.Çaykovskinin, A.Rubinşteynin, V.Kalinnikovun, Davidovun və başqa bəstəkarların vokal və instrumental əsərləri belə məclilərin ciddiliyindən xəbər verir.

1909-cu iləd RMC-nin Bakı şöbəsi öz ətrafında kamera musiqisi həvəskarlarını birləşdirdi. Bu, əsasən simli-musiqili pyeslərin ansambl tərəfindən ifası, cəmiyyətlərin şöbələrinin nəzdindəki musiqi siniflərinin müəllim heyətindən təcrübəli və mötəbər şəxslərin rəhbərliyi altında bu musiqinin yaxşı öyrənilməsi üçün edilmişdi. Kamera musiqisi həvəskarları üçün nəzərdə tutulmuş

axşamlar müntəzəm olaraq çərşənbə və şənbə günlərində təşkil edilirdi. Bununla bağlı olaraq "Kaspi" qəzetindəki qeyd səciyyəli yazı böyük maraq doğurur: "Bizə xəbər verirlər ki, RMC-nin rəhbərliyi bu axşamları müstəsna olaraq həvəskarların təmrinləri üçün təşkil etməklə əlbəttə, həvəskarların razılığı əsasında, lakin bu şərtlə ki, əgər öyrənilmiş pyes öz xarakterinə və ifasına görə bu məqsədlə yaradılmış münsiflər heyəti tərəfindən razılıqla qarşılanarsa və pyeslərin kütləvi ifası üçün təqdim olunan repetuara daxi edilərsə, onların kütləvi çıxışlarına keçid etmək niyyətin-dədir". Bu, ondan xəbər verir ki, həm konsert programına, həm də ifaçılıq keyfiyyətinə nə dərəcədə ciddi yanaşılırdı.

Hər musiqi mövsümü ərzində Bakıda ən azı altı konsert keçirildi. 1911–1912-ci illər mövsümü ən maraqlılarından olmuşdur. O zaman yaxşı proqramlara və bir neçə premyeralara malik olan kamera məclislərindən başqa, 1912-ci ilin 16 mayında Mailov qardaşlarının teatr binasında böyük simfonik konsert keçirildi.

V.A.Motsartin "Rekviyem" əsəri Bakıda ilk dəfə səsləndirildi. Bu əsər diniyicilərin marağına səbəb oldu və mətbuatda böyük əhəmiyyətə malik olan hadisə kimi qiymətləndirildi.

Bu konsertdə L.V.Bethovenin "Koriolan" əsəri, E.Qrin for-tepiano konserti də diniyicilərin zövqünü oxşayan musiqi incilərindən idi.

RMC-nin Bakı şobəsinin konsertlər təcrübəsində fərdi qastrol konsertləri də vardi. Çexiyadan gəlmış musiqiçi O.Şevçikin kvar-teti buna misal ola bilər. 1912–1913-cü illərin musiqi mövsümündə keçirilmiş 7 konsertdə 11 ansambl çıxış etmiş, L.Bethovenin, A.Rubinsteynin, F.Listin, A.Skryabinin əsərləri və b. ifa edilmişdir. Şimali Azərbaycanda kamera musiqisinin təbliği, diniyicilərdə yaxşı bədii zövqün inkişaf etdirilməsi üçün xeyli iş görmüşdür. Bununla yanaşı, şobənin öz qarşısına qoyduğu, lakin tam həcmində həyata keçməmiş vəzifələri müəyyən dərəcədə məhdud idi, müstəsna olaraq yerli ifaçılar istinadlanırdı. Kənardan musiqiçilər nadir hallarda dəvət olunurdu. Belə ki, bəzən qəzetlərdə elanlar verilir və həmin elanlarda arzu edənlər "simli barmaqla çalınan musiqi alətləri üçün nəzərdə tutulmuş pyeslərin

ansambl tərəfindən ifası, musiqi siniflərinin müəllim heyətindən olan təcrübəli və mötəbər siniflərin müəllim heyətindən olan təcrübəli və mötəbər şəxslərin rəhbərliyi altında bu əsərlərin yaxşı öyrənilməsi üçün” həvəskar axşamlarında iştirak etməyə dəvət olunurdular. (114)

RMC-nin Bakı şöbəsi maarifiçlik fəaliyyətində də müəyyən uğurlar qazanmışdı. 1915-ci ildə ‘Rusiya musiqi qəzeti’nin redaktoru N.Finleyzenin Bakıya dəvət olunması və onun P.Çaykovski və N.Rimski-Korsakov haqqında mühəzirələri bunu təsdiq edir. Bakı şöbəsi bütün müsbət təşəbbüsleri, fəaliyyəti (maarifçilik fəaliyyəti cəhdleri) ilə yanaşı hər haldə Bakıda konsert həyatının təşkiledici mərkəzi və musiqi maarifçiliyi ocağı ola bilməzdi.

RMC-nin Bakı şöbəsinin fəaliyyəti musiqi təhsili sahəsində daha uğurlu nəticələr verdi. Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, cəmiyyətin Bakı şöbəsinin musiqi siniflərinin rəhbəri A.N.Yermolayeva siniflərdə Bakı şəhərinin ən yaxşı musiqi qüvvələrini cəmləşdirməyə çalışır, habelə digər şəhərlərdən yeni-yeni pedaqoqlar dəvət edirdi. Yeni musiqi müəllimləri pedaqoji fəaliyyətlə yanaşı dərhal konsert fəaliyyətinə qoşulurdular. Həmin müəllimlər arasında yaxşı musiqi ifaçıları var idi. O.A.Zaytseva, Y.A.Dobroxotova, M.V.Obolenskaya, skripkaçı Q.S.Kats, violonçel çalan V.S.Dobroxotov belələrindən olmuşlar.

Musiqi siniflərində tədris bahalı idi və təbiidir ki, yalnız zəngin ailələrdən olan uşaqlara nəsib olurdu. Musiqi siniflərini bitirən şəxslər əsasən diletant musiqiçi səviyyəsində qalır, məzunlardan yalnız bəziləri peşəkar musiqiçi ola bilirdilər.

Musiqi siniflərinin daha bir səciyyəvi xüsusiyyəti ondan ibarət olmuşdur ki, bu siniflərdə Azərbaycan millətinin nümayəndələri yox səviyyəsində idi. Məhz buna görə də maarifçiləri və Şimali Azərbaycanın bütün mütərəqqi ziyalılarını Azərbaycanlıların musiqi təhsilindən sümü şəkildə “uzaqlaşdırılması” narahat edirdi, onlar millətin geniş musiqi sənətinə qovuşdurulmasında israrlı idilər. C.Məmmədquluzadə kədər duyğusu ilə qeyd edirdi ki, “Azərbaycanın hələ öz Qlinkaları və Borodinləri yoxdur”. Musiqi siniflərinin mövcudluğunun ilk ilində 183 şagirdin arasında bircə

nəfər də Azərbaycanlı yox idi. Yalnız 1908–1909-cu illərdə musiqi siniflərində ilk Azərbaycanlı şagirdlər qeydə alındı, sonrakı illərdə isə onların sayı yavaş-yavaş artdı. 1908–1918-ci illər üçün fortepianoda və skripkada çalmağı öyrənən yalnız 12–13 Azərbaycanlı əminliklə xatırlamaq mümkündür. Lakin onlar da Bakı varlılarının uşaqları idilər. Xalq mühitindən və yaxud zəhmətkeş ziyan ailələrindən çıxan nadir istedadlı Azərbaycan musiqiciləri xalq yaradıcılığının zəngin, gözəl ənənələrinə əsaslanaraq hər halda özlərinə yol açırdılar. Sadiqcanın sənəti, Şuşa, Quba, Bakı musiqicilərinin ənənələri həmin istedadlar üçün məktəb rolunu oynayırdı. Azərbaycanlıların əksəriyyəti üçün musiqi təhsilinə gedən digər yol mədəni-xeyriyyə təşkilatlarından və fərdi “mesenatlardan” keçirdi.

1910–1911-ci illərdə başlanmış ictimai-siyasi yüksəliş musiqi siniflərinin yenileşməsinə, canlanmasına gətirib çıxardı və 1916-ci ildə musiqi siniflərinin bazasında musiqi məktəbi fəaliyyət göstərməyə başladı. Odessa konservatoriyasının professoru Y.A. Rijinski bu məktəbin direktoru idi. Bakıda ilk peşəkar musiqi tədrisi müəssisəsi fəaliyyət göstərməyə başladı. Harmoniya, musiqi tarixi və s. kimi yeni fənləri ehtiva edən programma uyğun olaraq məktəbə yeni pedaqoqlar dəvət olundu. M.İ.Piletskaya (fortepiano), R.P.Dunayevskaya-Holstejn (nəğmə), A.T.Boyacan (skripka) məktəbin yenicə dəvət olunmuş müəllimlərindən idilər. Y.A. Rijinskinin özü fortepiano sinfinə və şagird orkestrinə başçılıq edir, fəal şəkildə konsert fəaliyyətinə qoşulurdu. Onun fəaliyyətinin bu cəhəti mətbuat səhifələrində tədris olunurdu. Lakin bu məktəbdə də təhsil baharı idi və buna müvafiq olaraq şagird heyəti yenə də varlı ailələrin nümayəndələrindən təşkil olunurdu.

Artan ictimai yüksəliş milli mədəniyyətin üzvi surətdə siyasi həyata qoşulmasına təkan vermişdi. Maarifçi-demokratlar – C.Məmmədquluzadə, N.Nərimanov, S.Şirvani, Ə.Əzizimzadə, M.Ə.Sabir, N.Vəzirov ədəbiyyat və incəsənətin realist ənənələrini inkişaf etdirməklə öz fəaliyyətlərini fəal şəkildə xalqın mənəvi inkişafı, milli özünüdərkətmənin oyanışı uğrunda mübarizəyə yönəltmişdilər.

1909-cu ildə hələ XIX əsrin sonlarında yaranmış “Müsəlman artistlərinin yoldaşlığı” truppası daimi truppası olan tam, bütöv sənətçilərin kollektivinə çevrildi. Dramatik teatrın əhəmiyyəti böyük idi. Bu teatr opera teatrının inkişafında da mühüm rol oynamışdır. Dramatik teatr aktyorlarının qüvvəsi ilə Ü.Hacıbəylinin ilk operaları da tamaşaşa qoyulmuşdur.

Yeni Azərbaycan peşəkar musiqisinin tarixi opera yaradıcılığından başlanılmışdır. Opera yaradıcılığı Azərbaycan milli musiqi sənətinin başqa sahələrinin inkişafına da yol açmış, habelə yeni tripli milli ifaçılıq məktəbinin yaranmasına və inkişafına yardım etmişdir. Təqribən opera sənəti ilə eyni zamanda yeni operettalar da meydana çıxdı. XX əsrin əvvələrində artmış demokratik hərəkat fonunda yaranmış opera sənətinin əhəmiyyəti çox böyükdür. Ədəbiyyat və incəsənətlə birlikdə mütərəqqi ideyalarla zəngin olan opera sənəti cəmiyyətin demokratikləşməsinə, kütlələrin mənəvi qüvvələrinin oyanmasına təkan verir, xalqı dini fanatizmlə, ətalətlə, mürtəcə qüvvələrlə mübarizəyə səsləyirdi.

Müasir incəsənətin əsas vəzifələrinin başa düşülməsi Azərbaycanda peşəkar bəstəkar yaradıcılığının banisi olan Üzeyir bəy Hacıbəyliyə geniş xalq kütlələrinin ümdə tələbatlarını anlamağa yardım etdi. Dahi bəstəkar göstərdi ki, “azadlıq mübarizəsi, artmaqda olan özünüdərkətmə, sürətlə artan mənəvi tələbatlar şəraitində böyük ideyalara malik olan, aydın və anlaşılan məzmunlu, güclü duyğulu və yaştılı musiqi lazımdır”. “Leyli və Məcnun” operası belə musiqinin parlaq nümunəsidir. Özü də Ü.Hacıbəyli anlayırdı ki, ümumavropa tripli müasir peşəkar musiqini bilməyən kütləvi dinləyici xalq ruhunda olan, xalqa yaxın janrlarda olan bir əsəri asan qavrayar. Buna görə də o, muğam janrına və xalq mahnılarına müraciət etdi. Ü.Hacıbəyli Məhəmməd Füzulinin məşhur poemasına müraciət etdi. Füzulinin qəzəllərinə, bu şeir formasına uyğun olan muğam forması ilə birləşdirdi. Çünkü muğam xalqə yaxın olub, onun başa düşdüyü, sevimli janrı idi və Füzulinin ali poeziyasına uyğun gəlirdi. Təəccübülu deyildir ki, məhəbbətin hər şeyə hakim qüdrətindən, insan ləyaqəti uğrunda mübarizədən bəhs

edən ilk Azərbaycan operası olan “Leyli və Məcnun” dərhal xalqın qəlbinə yol tapdı, böyük şöhrət və populyarlıq qazandı.

XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəlləri Şimali Azərbaycan mədəniyyətinin bütün sahələrində mühüm nailiyyətlərlə əlamətdar idi. Milli opera məktəbinin yaranması, yeni prinsiplərin Azərbaycan musiqisində inkişafı məhz bu dövrə baş vermişdir. Şimali Azərbaycanda peşəkar bəstəkar yaradıcılığı dövrü Üzeyir bəy Hacıbəylinin adı və fəaliyyəti ilə başlanır.

Azərbaycan bəstəkarlarının XX əsrin əvvəllerində təməli qoyulmuş məhsuldar yaradıcılıq fəaliyyəti ölkənin musiqi mədəniyyəti tarixində önəmlı dövrü təşkil edir.

Beləliklə, Azərbaycanın çoxəsrlik musiqi mədəniyyəti XX əsrin əvvəllerində yaranan yazılı bəstəkarlıq yaradıcılığının təməlini qoydu.

РЕЗЮМЕ

Древняя, многовековая культура Азербайджана имеет глубокие корни, богатые традиции. А её самой прекрасной и многообразной ветвью является наша национальная музыка. Исследование корней этой музыки, изучение традиций, фиксирование её истории – дело чести и гражданского долга каждого исследователя. Исключительно точны слова Гейдара Алиева о том, что “народ узываем, почитаем, выделяется среди народов мира многими своими особенностями. И самой главной, самой значительной особенностью является культура. Народ, обладающий высокой культурой, всегда будет идти впереди, всегда будет творить, будет развиваться”.

Сегодня, как и все области азербайджанской культуры, претерпевающей большой экономический подъём, её музыка и наука так же активно развиваются. Поэтому необходимость существования многотомного академического издания “Истории азербайджанской музыки” уже назрела и является актуальной задачей. Отметим, что задолго до этого, в 1970 году в издательстве “Элм” (“Наука”) были изданы “Очерки о музыкальном искусстве Советского Азербайджана” (1920–1956 годы) на русском языке. Намного позже, в 1992 году в издательстве “Маариф” (“Просвещение”) вновь на русском языке была издана подготовленная Азербайджанской Государственной Консерваторией “История азербайджанской музыки” (учебник, период 1920–1945). В 1999 году издательство “Элм” представило читателям “Историю азербайджанской музыки” (с древнейших времён до нашей эры).

В хронологической последовательности мы впервые предлагаем читателям пятитомное академическое издание, подготовленное отделом “Истории и теории музыки” института “Архитектуры и искусства” НАНА. В этом издании найдёт своё отражение история азербайджанской музыки за весь

исторический период. В представляемый ныне первый том “Истории азербайджанской музыки” вошла история музыки с древних времён до начала XX века. Данный период наименее изучен, поэтому работа над этим томом потребовала от нашей рабочей группы исследователей много времени, серьёзных поисков, огромной ответственности.

Сейчас сложно восстановить в хронологической последовательности существующую, звучавшую в древности музыку. Среди ранних письменных источников, исследующих с научной точки зрения азербайджанскую музыку, её теорию, самым первым произведением был трактат “Китабуль адвар” (“Книга о кругах”) великого учёного Востока XIII века Сафиаддина Урмави. До этого трактата отдельные сведения, относящиеся к нашей музыке, исследователи черпают из фольклора, трудовых и обрядовых песен, легенд, из творчества поэтов, учёных и других источников.

Сведения же, относящиеся к более древним эпохам, т.е. периоду до нашей эры – палеолиту, мезолиту, неолиту, энеолиту и др. – учёные узнают из находок, полученных в результате археологических раскопок. Это, в первую очередь, относится к существовавшей в эпоху мезолита в XII–VII тысячелетиях до нашей эры культуре Гобустана.

Благодаря наскальным изображениям, обнаруженным во время археологических раскопок на территории Гобустана, учёные смогли объявить всему миру, что на этой земле жил один из самых древних и культурных его народов. Гобустан – это богатый уникальными наскальными изображениями музей под открытым небом, относящийся к периоду среднего каменного века – мезолита. Разнообразие его тематики, расположение, техника высекания на камне поражают воображение.

На Большом Камне скалы, расположенной в юго-восточной части Гобустана, даны интересные изображения ряда танцующих человеческих фигур. На некоторых из них показаны, как двое или несколько человек танцуют вокруг живот-

ного. Эти рисунки демонстрируют прыжки людей с поднятыми кверху руками во время парного или группового танца. Самый интересный среди этих изображений – коллективный танец, похожий на существующий поныне в Азербайджане “Яллы”. Танцующие изображены очень динамично и индивидуализированно. Несомненно, танцевальная тематика изображений в Гобустане была тесно связана с древними народными обрядами.

Следует отметить, что яллы бывают игровыми и танцевальными. Типы игрового яллы существовали в виде шутки, соревнования. Учёный-этнограф А.Алекперов в своей книге “Археологические и этнографические исследования в Азербайджане” пишет об игре “Яллы”: “Яллы” – круговая игра. Во время свадеб (днём) все участники собираются на ровной поляне, обычно на гумне (место, где молотили зерно), и 20–30 молодых людей, держась за руки, образуют круг. Один из них – яллы-башы – держит в руке прутик. Ашуги играют весёлые мелодии и танцующий яллы-бashi внезапно вытаскивает из кармана нож, кость или другой предмет и все участники должны повторить то же самое, опоздавшего бьют прутом”. Танец же яллы, пройдя через тысячелетия, и сейчас исполняется как коллективный народный танец-хоровод, богатый разнообразными элементами шага. В основном, родиной яллы является Нахичевань, Шарурский район. Раньше здесь существовало более 100 разновидностей яллы, сейчас исполняются около 20. Среди них следует отметить “Танзара”, “Газы-газы”, “Эль яллысы”, “Чопу” и др.

Музыка и танец имели важное значение во время церемоний и обрядов. Блестящим примером может служить существование каменного музыкального инструмента, известного под именем “Гавалдаш” или “поющий камень” и находящегося вблизи наскальных изображений в Гобустане, у подножья горы Джингирдаг. От удара по этому камню разными по весу предметами издаются звуки различной высоты. Видимо, в древности при исполнении обрядового танца “Яллы” или

другой музыки “тавалдаш” использовался как ударный инструмент. В наше время известный исполнитель на ударных инструментах покойный Чингиз Мехтиев мастерски играл и импровизировал на этом камне. Сохранилась запись этого исполнения.

Крупнейший норвежский учёный Тур Хейердал был поражён и восхищён увиденным в Гобустане. По гипотезе Тура Хейердала, возможно Шумеры вышли из Гобустана. Поводом к этому предположению мог послужить древний возраст изображений лодок с солнцем в носовой части. Доказано, что самые древние изображения лодок находятся в Гобустане. Конечно, неоценима роль больших учёных Исхага Джадарзаде, его жены Сафии ханум и их последователя Джадаргулу Рустамова в обнаружении такого уникального музея на открытом воздухе.

В разделе книги, посвящённом древнему периоду, рассказывается о найденной на территории Южного Азербайджана и относящейся к эпохе энеолита (VI тысячелетие до нашей эры) золотой чаше с изображением группы исполнителей на струнных, духовых и ударных инструментах, а также найденных на территории древней Манны, Мидии, Албании и других государств предметах и инструментах, относящихся к разным тысячелетиям и указывающих на существование в тот период развитой музыкальной культуры. В результате археологических раскопок на территории древнего Мингячевира были найдены бронзовые женские колье с колокольчиками. Они относятся к концу второго – началу первого тысячелетия до нашей эры. Они использовались и как женские украшения и как музыкальный инструмент. Такие же колокольчики были найдены во время раскопок в районах Ходжалы и Кедабеке. Также во время раскопок в Мингячевире был найден музыкальный инструмент, похожий на флейту. Возможно это прототип древнего духового инструмента – нея. На территории других местностей Азербайджана были найдены женские шейные украшения, похожие на музыкаль-

ный инструмент лиру. Во время археологических раскопок недалеко от древнего культурного центра Азербайджана города Барды была обнаружена стеклянная посуда с изображением женщины, исполняющей на ченге (относится к IV–III векам нашей эры).

Таким образом, в разделе книги о древнем периоде говорится об обнаружении различных музыкальных инструментов, свидетельствующих о существовании музыкальной жизни на данной территории. Исследования и комментарии, относящиеся к этому периоду, составляют вступительную часть книги.

После краткого обзора и описания древнего периода музыкального искусства отдельными разделами представлены профессиональное народное музыкальное творчество устной традиции, музыкальный фольклор, музыкальные инструменты, поскольку их зачатки, корни относятся именно к древнему периоду, а развитие приходится уже на последующие века. Вначале речь идёт об очень древней и значимой части азербайджанской музыки, коей является ашыгская музыка, и эта часть называется “Музыкальный мир “Китаби-Дээ Горгуда”. Отмечается, что в дастане “Китаби-Дээ Горгуд” инструмент голуз рассматривается как символ святости, а также повествуется о других особенностях музыкального мира дастана.

В следующем разделе “Ашыгское искусство” говорится о самых древних представителях тюркской культуры – ашыгах, о роли искусства озан-ашыгов, вобравшем в себя элементы литературы, музыки, театра и танца. Формирование и развитие ашыгского искусства, морфология инструмента саза, особенности ашыгского искусства, ашыгские стихотворные формы и их связь с музыкой, культура сказителей, ашыгская среда, влияние ашыгской музыки на другие жанры, изучение ашыгской музыки и ее обучение.

Одним из основных корней древней азербайджанской музыкальной культуры является фольклор. В первом томе

представлены и исследуются азербайджанские народные, обрядовые, лирические, исторические, героические песни, детский музыкальный фольклор, танцевальная музыка и др.

Примером древнего и высокого профессионального искусства устной традиции азербайджанской музыки являются мугамы. Об их происхождении, формировании мугамного жанра, термина “мугам”, дастгяхах – теснифах, ренгях, мугамах малого размера, инструментальных видах мугамов, ритмических мугамах, исполнительстве и обучении мугамам, связи с поэзией, записи мугамов, о мугамах в творчестве азербайджанских композиторов, мугамах на международной арене и других важных вопросах даётся широкая информация в разделе книги “Мугам”.

Особенно подчеркнём, что период возрождения и развития искусства мугама в Азербайджане относится к началу нынешнего столетия. Под руководством президента Фонда Гейдара Алиева и Фонда Культуры Азербайджана, посла доброй воли ЮНЕСКО и ИСЕСКО Мехрибан ханум Алиевой были претворены в жизнь грандиозные мугамные проекты. Организация Международного центра для исследования и пропаганды мугама, проведение Первого и Второго международных фестивалей и симпозиумов “Мир мугама”, издание средневековых трактатов о мугаме и книги “Пророк восточной музыки” о крупнейшем мастере мугама Джаббаре Гарьягдыоглу (на азербайджанском и русском языках) в рамках проектов “Мугам – интернет”, “Энциклопедия мугама”, “Альбом – карабахские ханенде”, “Журнал мугама”, “Мугам-дастгях”, “Наследие мугама” и другие программы послужили развитию мугама, росту интереса и любви к нему.

В следующей части говорится об азербайджанских музыкальных инструментах. Автор даёт читателям подробную информацию о таких инструментах среди ударных, как гот-луг-нагара, джура-нагара, бёюк-нагара, гоша-нагара, гавал, деф, лагтути, думбек; среди духовых – гармонь, балабан, зурна, тулум, тутек; среди струнных – саз, тар, кеманча,

канон, уд, гопуз, джогур, чагане, рубаб, нузхе, барбет, ширванский танбур, ченг, руд, сантур. Все перечисленные части книги снабжены интересными музыкальными номерами, рисунками, фотографиями.

Упомянутые части составляют первую главу книги.

Позднее азербайджанская музыка развивалась на этой богатой, многообразной, многожанровой почве. Несомненно, изучая народную музыку, её профессиональные устные традиции, можно глубже понять внутренний мир народа, её национальное мышление, особенности, эстетические идеалы. Именно на этой богатой почве родилось и развивалось композиторское творчество, возникшее в Азербайджане в начале XX века. Азербайджанское композиторское творчество стало крупнейшим событием не только для нашей музыки, культуры, но и для всего Востока.

Вторая глава посвящена азербайджанской музыкальной культуре VII–XII веков. С середины VII века и до середины XI веков Азербайджан был под властью Арабского халифата. Арабы, захватившие такое мощное государство, как империя Сасанидов, присоединили к себе и страны, бывшие под властью персов, в том числе и Азербайджан, и образовали новую огромную империю – Арабский халифат. Основу идеологии халифата составляло новое религиозное учение – ислам. Официальным государственным языком был язык, на котором была написана священная книга мусульман Коран – арабский. В то время ислам утвердил два вида пения. Прежде всего, это пение муэдзином азана с минарета. Азан звучал пять раз в день, и приглашал народ к совершению намаза. Первым муэдзином ислама был поэт и музыкант Хасан ибн Сабит. Второй вид пения, позволяемый исламом, было пение голосом (аваз) сур Корана во время молитвы. Несмотря на запреты, отрицательное отношение ислама, в тот период была развита профессиональная светская музыкальная культура.

Необходимо отметить, что среди существующих жанров развивалась монодия – музыка с одноголосной мелодией. В

отличие от многоголосия, монодийная ладовая функциональность, широко проявляясь, концентрировалась в виде богатой ритмом и тембровой нюансировкой мелодии. Приёмы монодии периода халифата развивались при помощи средств устной традиции. В Азербайджане наивысшим достижением монодии является жанр мугама, период его кристаллизации относится к XII веку.

Вокальные жанры периода халифата связаны с поэтическими формами того времени – газелью и гасидой. Они нашли широкое развитие во всём Ближнем и Среднем Востоке. В газели предполагалось лирико-философское содержание. Гасида же сопровождала религиозные церемонии.

В период халифата музыкальные инструменты отличались своим разнообразием. В это время сформировались также музыкальная теория и наука.

В X веке прославилась тайная религиозная философская группа “Братья чистоты”. В своих трактатах они подходили к музыке не как к развлечению, а отмечали её художественно-воспитательное значение.

В эти годы появляются известные учёные-музыканты, исследовавшие такие теоретические вопросы, как музыкальный тон, интервал, тетрахорд, его соединения и др. Среди них был последователь древнегреческих философов, известный учёный Аль-Кинди. В эту школу входили Аль-Фераби, Авиценна, “Братья чистоты” и Туси.

Уже в период Арабского халифата музыкально-теоретическая мысль Востока не воспринималась, как достижение только лишь арабов. В этих достижениях отмечалась большая роль Ирана, народов Средней Азии и Азербайджана.

В историю Азербайджана XII век вошёл как “золотой век”. Этот век называют и “мусульманским ренессансом”. Города Азербайджана Барда, Шемаха, Дербент, Гянджа, Марага, Тебриз, Нахичевань и другие превратились в культурные центры. Из этих городов вышли видные учёные, поэты, архитекторы. Например, автор гробниц Момине Хатун

и Юсифа ибн-Кусейра – Абубекр Аджеми, среди известных поэтов Фелеки Ширвани, Абул ула Гянджеви, Мехсети Гянджеви, Муджараддин Бейлегани, Афсаладдин Ширвани и Низами Гянджеви были видными деятелями той эпохи.

XII век тесно связан с развитием азербайджанской музыкальной культуры. Сведения о музыке этого времени мы, в основном, черпаем из знаменитой “Хамсе” (“Пятерицы”) Низами Гянджеви. В “Хамсе” Низами даёт интересные сведения о месте и роли музыки в обществе, музыкальных жанрах и музыкальных инструментах того времени.

Одной из выдающихся личностей того времени была и Мехсети Гянджеви. Она была и прекрасной поэтессой, и певицей, обладающей восхитительным голосом, и мастерски играла на различных инструментах. Древние мастера, виртуозные исполнители Барбед и Никиса были высоко оценены в произведениях Низами. Кроме легендарных Барбеда и Никисы Низами отмечает великолепное исполнение на руде и ченге возлюбленной Бахрама – Фитны. Интересно, что в произведении “Хосров и Ширин” Низами указал на последовательность мугамов, исполняемых во время соревнования Барбеда и Никиса, описал чувства и настроения, выражаемые на различных инструментах.

Когда замолкла песня чянга Никиса,
Сетар Барбеда голос свой возвысил.
Словно хмельной, ашыг коснулся саза,
И вот, в ладу Ушшаг запел газель он сразу.

“Взял Никиса свой ченг, барбет свой взял Барбед. И звуки понеслись в согласии крылатом Так в розе цвет ее согласен с ароматом Барбет и ченг пьянят … нет дальше сил”.

В миниатюрах, иллюстрирующих “Хамсе” (“Пятерицу”) Низами Гянджеви изображён Хосров Парвиз во время охоты. На заднем плане показана Фитне на коне, исполняющая на ченге. Охоту всегда сопровождала музыка, даже есть сведения о существовании оркестров для охоты.

В “Хамсе” Низами даёт подробные сведения и о музыкальных инструментах. Он называет около 30-ти музыкальных инструментов – струнных, духовых, ударных. Вся эта информация свидетельствует о том, что во времена Низами уровень азербайджанской музыкальной культуры был очень высок. Этот период нашей истории широко освещается в разделах книги “Азербайджанская музыкальная культура в VII–XII веках”, “Арабский халифат”, “Ислам и музыка”, “Азербайджанская музыка во времена Низами”.

В третьей главе книги говорится о развитии музыки и науки Азербайджана в XIII веке. Именно с именами двух великих учёных и музыкантов Сафиаддина Абдул Момин ибн Юсиф ибн аль-Урмави (1217–1294) и Абдаль-Кадира ибн Гаibi аль-Хафиз аль-Марагаи (1353–1435) связано развитие музыкально-теоретической мысли Ближнего и Среднего Востока в XIII–XV веках.

Сафиаддин Урмави был крупным учёным-музыкантом, основателем “Системной школы”, композитором, запечатлевшим в своих трактатах благодаря созданной им системе *абджад* свои мелодии, поэт, виртуоз-исполнитель, создатель новых инструментов, прекрасный каллиграф. Он родился в 1217 году (613 хиджри) в одном из древних центров науки и искусства Азербайджана Урмии. Хотя Сафиаддин и указывал своё имя на своих произведениях, то есть подписывал свои книги “из Урмии” или “Урмави”, некоторые авторы его называют Багдади – по месту, где он долгое время жил и творил. Написание имени Сафиаддина Урмави тоже в разных источниках даётся по-разному. Например, турки – Сафиоддин, русские через дефис Сафи-ад-дин, иногда Сафи-ал-Дин, азербайджанцы – Сафиаддин, персы же называют Урмави как Ормеви.

Будучи виртуозным исполнителем на уде, Сафиаддин усовершенствовал и обогатил этот инструмент. Сафиаддин был также изобретателем двух прекрасных инструментов. Один из них музыкальный инструмент, похожий на канон и

называемый “Алнузхет” или “Нузхе” (развлечение), второй же дугообразный уд под названием “Альмуганна” или “Мугни”. Не так давно музыкальный инструмент “Нузхе” был восстановлен руководителем ансамбля “Старинные музыкальные инструменты” М.Керими (по рисунку и разметкам, представленным З.Сафаровой) и на этом инструменте была озвучена мелодия Урмави, расшифрованная ученым-музыкovedом З.Сафаровой.

Уже более полувека западные учёные, исследуя произведения нашего соотечественника Урмави как редкие, уникальные научные труды, перевели их на европейские языки. Известный австрийский учёный Рафаэль Георг Кизеветтер (1773–1850) назвал Сафиаддина Урмави “Царлино Востока” (Zarlino). Известно, что Джозефо Царлино является создателем гармонии. Крупнейший английский учёный и композитор Чарльз Пари (1848–1918) оценивал таблицу Урмави как наиболее совершенную. Другой крупный английский учёный Генри Джордж Фармер (1882–1966) сравнил Сафиаддина со сверкающей звездой на средневековом небосклоне, и назвал его основателем “Системной школы”. По выражению Фармера, все арабские, персидские, тюркские авторы, пришедшие после Сафиаддина Урмави, стали последователями его теории. В числе этих учёных были Али ибн Мухаммед Джурджани (XV век), Абдургадир ибн Гейби Хафиз аль-Марагай (XIV–XV века), Гутбаддин Ширази (XV век), Мухаммед ибн Махмуд Амули (XIV), Абдурахман Джами (XV век), Фатуллах Ширвани (XV век), Зейналабдин аль-Хусейни (XV век), Кавкази Бухари (XV век), Дервиш Али (XV век), Мирза бек (XVII век), Мир Мохсун Навваб (XIX век), а также Узеир Гаджибейли (XX век). Эти учёные высоко ценили произведения Сафиаддина Урмави, цитировали его и продолжали его учение.

Произведения учёного стали новой страницей, эпохой музыкальной теории и науки Востока. Сафиаддин Урмави в семнадцатиступенном звукоряде, представляющем собой

основу его системы, объединил и сочетал особенности системы Пифагора и натуральных систем, выявил их диатоническую сущность. Урмави определил звукоряд цикла из 12 мугамов и 6 авазов, указал их в рамках диатонической гаммы.

Эту систему средневековые учёные расценивали, как победу музыкальной науки. Популярность трактатов Сафиаддина Урмави сохранилась вплоть до XXI века. Почти во всех трактатах, написанных после Урмави, упоминается его имя, его называют “Сахиби-адвар”, то есть “Автор кругов”, “Мастер композитор, учёный”, обязательно ссылаются на его трактаты, комментируют их.

Сафиаддин “нотными знаками” *абджад* смог записать в своих книгах и донести до нас самые древние музыкальные мелодии. Несколько веков после него, вплоть до XVI века, учёные широко использовали его систему письменной нотации.

В некоторых экземплярах рукописей трактата “Китабуль-адвар” Сафиаддин Урмави упоминает об исполнении азербайджанцем по имени Мамедшах на музыкальном инструменте рубаб оригинального ритма “Чахар зерб”, соответствующего стилю нашей народной музыки. Это говорит о том, что Сафиаддин Урмави проявлял интерес к азербайджанской музыке и её развитию.

Научное наследие Сафиаддина Урмави – это значительная эпоха в развитии музыкальной теории и культуры не только Азербайджана, но и всего Среднего и Ближнего Востока. В книге описывается жизнь С.Урмави, его научное наследие, даётся анализ и комментарии к его известным в научном мире трактатам “Китабуль-адвар” и “Рисалейи-Шарафийя”.

Четвёртая глава настоящего издания посвящена музыке и науке Азербайджана в XIV–XV веках. В музыке Среднего и Ближнего Востока в XIV–XV веках крупнейшим композитором, теоретиком музыки, поэтом, обладателем прекрасного голоса, исполнителем на различных инструментах, каллиграфом, художником был азербайджанский мастер Гусейнбек Ага-бек.

фом был Абдулгадир Марагай (1353–1435). Трудная жизнь Абдулгадира Марагай прошла в Мараге, Тебризе, Багдаде, Самарканде и Герате. Марагай родился в 1353 году (по некоторым источникам в 1360 году) в Мараге. Отсюда он взял и псевдоним (из Мараги, Марагай).

Он очень рано заслужил уважаемого обращения – добавляемого к имени Абдулгадир приставки “Ходжа”. Знаменитый историк Тимуридов Хондемир пишет, что ни в исполнительстве, ни в науке никто не мог сравниться с Абдулгадиром.

Одна из интересных страниц жизни Абдулгадира Марагай (в ночь наступления Рамазана 28 шабана, то есть 11 января 1377 года) – проведение меджлиса науки и искусства в Тебризском дворце Солтана Хусейна. В этом меджлисе участвовали известные люди искусства, поэты, музыканты. Среди них были Джалаеддин Убейди (по словам Абдулгадира, он написал комментарии к трактатам Сафиаддина “Китабуль-адвар” и “Шарафийя”, Шейх Кучадж Табризи. Эмир Шамсаддин Закарийе, Ходжа Рaziаддин Ризван шах, Салман Савачи и др. Обсуждение шло об одной из самых сложных в композиции форм – “Новбати-мураттаб”. Говорилось, что очень сложно написать в этой форме произведение хотя бы раз в месяц. Участовавший в меджлисе Абдулгадир Марагай в ответ на это объявил, что он может написать по одному “новбати-мураттаб” каждый день, и на следующий день сообщил, что сможет сочинить и исполнить произведения в этой форме каждый последующий день Рамазана. Это известие ошеломило всех. Солтан Хусейн, принимая вызов, организовал совет (жюри) и назначил во главе его предшественника Абдулгадира крупнейшего композитора Ходжа Рaziаддина (отметим, что Ходжа Рaziаддин был учителем Абдулгадира, а впоследствии и тестем). Рaziаддин Ризван шах Зеки ат Тебризи также поставил условие, что мугамы, ритм и стихи для произведения будут объявлены автору за день до написания. Но после завершения работы в рамках таких жёстких условий автору будет дана премия в 100 000 динаров.

Слова к произведениям должны были подбирать знаменитые поэты-участники меджлиса. Таким образом, под руководством уважаемого совета начался интересный и оставшийся в истории необычный конкурс в месяце Рамазан. На 30-й вечер после блестящей победы Абдулгадира Солтан Хусейн послал к нему домой премию в 100 000 динаров, а Ризван шах свою дочь в жёны. Это событие, такая премия ещё больше прославила Абдулгадира Марагай.

Познакомившись с творчеством А.Марагай, можно всецело согласиться с высказыванием Джорджа Фармера о том, что он был “последним классиком средневековой науки о музыке”. Он подыграл традиции, сложившиеся до него, и в тоже время, привнёс много нового в науку. В первую очередь новым словом в науке является теория о 24 ладовых звукорядах, и в этой области первенство принадлежит Абдулгадиру Марагай.

А.Марагай также впервые в своих трактатах дал название и охарактеризовал музыкальные формы и жанры того времени. Конечно, по прошествии веков стали развиваться, изменяться жанры и формы азербайджанской музыки, некоторые из них полностью исчезли, у других видоизменились названия.

Нашу музыку обогатили открытия и нововведения крупного учёного Марагай в области ритма и музыкальных инструментов. Он изобрёл новые ритмические циклы и новые инструменты, широко разнообразил существующие. В своих трактатах А.Марагай перечисляет многие музыкальные инструменты и даёт их краткую характеристику. Среди них есть инструменты, изобретённые им самим, например “Чини сазы касат”, они именуются и “Сазы тасат”. “Сазы-елвах”, то есть инструмент из досок, похожий на ксилофон. На нём исполняется щипком мизраба по доске. “Кануни-Мурассай муддавар” был упомянут в некоторых книгах музыкантов и до А.Марагай, однако был забыт, и вновь использовав этот инструмент, А.Марагай вернул его к жизни.

А.Марагай считает, что среди музыкальных инструментов самым главным и самым совершенным является человеческий голос, характеризует его особенности. В научных трудах А.Марагай мы встречаем разделы об инструментах и жанрах, написанные учёным на основании сведений об ашыгском искусстве.

Одними из важнейших страниц в трактатах Марагай являются те, где рассматриваются вопросы о сущности музыки, её отличии от других видов искусств. Ещё одна проблема, которой касается учёный в трудах – это правила поведения певцов в меджлисах, соответствие выбранного репертуара характеру его участников. Большой творческий опыт мастера стал основой для создания богатого репертуара, посвящённого различным темам.

Марагай был также прекрасным композитором и поэтом. В его исследовании “Шархуль китабуль-адвар” изложенная в конце книги в стихотворной форме биография завершается такими строками: “Написанные этим слугой теснифы останутся навечно в памяти до Судного дня” (построчный перевод).

К сожалению, музыкальное и научное наследие Абдулгадира Марагай целиком не дошло до нашего времени. Однако чуткое отношение к его произведениям, сохранившимся до наших дней, их защита, изучение, издание, в первую очередь, приходится на долю его соотечественников.

Научное наследие Марагай, его трактаты являются вершиной средневековой музыкальной науки, музыкальные произведения же композитора, будучи самыми древними образцами, входят в состав классических произведений. В книге дан обзор и комментарии к трактатам А.Марагай – сборнику “Джаме-ал-Альхан” (Совокупность мелодий), “Феваидиашара” (10 полъз). Джордж Фармер, высоко оценивая исполнительское искусство Марагай, назвал его “виртуозом своего времени.

Сегодня восточную музыкальную науку, музыку невозможно представить без Сафиаддина Урмави, Абдулгадира Марагай. Именно в этом и заключается их сила.

Земля Ширвана, вырастившая славных поэтов, учёных и музыкантов, была родиной и жившего и творившего в XV веке, добившегося большого признания на Востоке Фатуллаха Ширвани. Наряду с тем, что Фатуллах Ширвани был талантливым учёным-музыкантом, он добился успеха и в области математики, геометрии, астрономии, географии, биологии, литературы. Известны его трактаты и комментарии, связанные с музыкой, словом, переводами, астрономией, математикой. Человек всесторонних и глубоких познаний, Фатуллах Ширвани прославился и как педагог.

Произведение Фатуллаха Ширвани “Маджалла филь-мусига” (1453), т.е. “Музикальный кодекс” или “Музикальный сборник”, является единственным известным его трудом в области музыки. Учёный посвятил его сыну Солтан Мурада Солтан Мухаммеду II. Этот труд Фатуллаха Ширвани, относящийся к музыке, доказывает его многогранность как учёного.

В книге даются сведения о жизни Фатуллаха Ширвани (1417–1486), его научном наследии и трактате. Трактат “Музикальный кодекс” учёного как ценный средневековый источник, станет основой для многих исследовательских трудов и в будущем поможет претворению в жизнь различных мугамных проектов в нашей республике.

Научные произведения, трактаты о восточной музыке, созданные после XV века, не были на уровне трактатов Абдулгадира Мараги, и в особенности, создателя “Системной школы” мастера Сафиаддина Урмави. Трактаты этих великих учёных так и остались никем из представителей восточной музыкальной науки непревзойдёнными шедеврами. В трактатах, созданных после этих мыслителей, больше не ставились проблемы, составляющие основу теории восточной музыки, а если частично и ставились, то в различных вариантах повторяли прежние. Основная же ценность последующих трактатов была в том, что они имели практическое значение.

Таким образом, оценивая средневековую музыкальную науку глобально, мы приходим к выводу, что путь развития был от сложного к простому, от постановки сложных теоретических проблем к решению общих практических задач. В них обсуждались такие вопросы, как значение музыки, легенды о её возникновении (12 мугамов), лечебные свойства музыки – когда и какую музыку исполнять, какой мугам во время какой болезни играть, теория учёных пифагорейской школы о связи музыки со знаками Зодиака и т.д.

Разумеется, зарождение и развитие науки определяется, в первую очередь, написанными и в данной отрасли произведениями, трактатами. В то же время необходимо подчеркнуть, что наряду с научными трудами для изучения, анализа и исследования нашей музыки значительным, интересным дополнительным источником, документом становились указы правителей, летописи эмиров, султанов, записки и книги историков, путешественников, произведения живущих в этот же период учёных других отраслей знаний, литераторов, поэтов, воспоминания людей искусств, произведения мастеров изобразительных искусств, связанные с музыкой и музыкальными инструментами, рисунки художников-миниатюристов. В этом плане интересны документы, воспоминания, оставленные европейскими путешественниками А.Олеарием, Е.Стрейсом, Е.Кемпфером, тюркским ученым – Э.Челеби.

Если раньше трактаты о музыке, в основном, писались на персидском и арабском языках, то в последующем стали вызывать интерес и трактаты, написанные уже на тюркском.

В пятой главе книги речь идет об азербайджанской музыкальной культуре в XVI–XVII веках. В XVI веке нам особенно хочется отметить творчество крупнейшего поэта-лирика, мастера Физули, всё творчество, газели которого глубоко связаны с музыкой. Газели поэта на протяжении столетий славились своей лиричностью, текучестью, гармонией, музыкальностью. Азербайджанские певцы, исполняя мугамы, обращались к газелям Физули. В поэзии Физули мы встре-

чаем сведения о музыкальных инструментах и музыкальные термины того времени.

Вообще, XVI век является важным этапом в истории Азербайджана, особенно в его государственности. Объединение в централизованное государство раздробленной феодальной страны стало важным фактором развития культуры народа. Уже к концу XV века под руководством династии Сефевидов существенно укрепились области Ширван и Ардебиль. В начале же XVI века в масштабе всей страны начинается спланированное заранее нашествие Сефевидов. День ото дня расширяются границы. Во главе государства Сефевидов стоит молодой полководец Исмаил, объявленный шахом в Тебризе в 1502 году. Наряду с тем, что Шах Исмаил был талантливый полководец, он был и прославленный крупнейший поэт под псевдонимом Хатаи, а также виртуозный сазандар.

Сегодня не тронул рукою я саз мой любимый,
Но хлынул мелодий поток к небесам.
Четыре начала нам необходимы:
Наука, священное слово, дыхание, саз!

Крупный полководец ценил саз наравне с наукой, словом, дыханием.

В целом, в эпоху династии Сефевидов искусство стало бурно развиваться. Ученик известного художника Солтана Мухаммеда Тахмасиб I был художником и каллиграфом. Сефевидам служил прославленный дворцовый поэт Хабиби. Как было отмечено, в это время расцветает и творчество Магомеда Физули.

В книге исследуется музыкальная культура Азербайджана XVI–XVII веков, даётся общая характеристика периода правления Шаха Исмаила, анализируется творчество Физули и её связь с азербайджанской музыкой.

В следующей части даются сведения об азербайджанских музыкантах, живших и творивших в Турции в XVI–XVII веках.

В XVI–XVII веках в области музыки также развиваются мугам и ашыгское искусство. Среди известных нам певцов – ханенде XVI века можно отметить Хафиза Тебризи, а также Ширвани, жившего и творившего в XVII веке.

Следует отметить, что в эпоху Сефевидов в Азербайджане было широко развито дервишество. У носителей суфийской теории дервишей церемония зикр всегда сопровождалась музыкой. Сформировавшиеся уже в XII веке, эти церемонии в XVI веке приобрели форму театрализованного представления. Среди других религиозных театрализованных представлений этого периода можно отметить мистерии “тазия” и драмы “шабех”. Мистерия тазия проводилась в дни Ашура месяца Махаррам. В тазия на основе религиозных текстов использовались мугамы и теснифы.

В конце XVI – начале XVII веков в Азербайджане усиливается борьба народа за свою свободу. В борьбу включились и представители соседних стран. Во главе этого движения стоял выходец из народа, легендарный, бесстрашный Кёроглу. Его подлинное имя было Ровшан. Прозвище “Кёроглу” (сын слепца) он получил после того, как жестокий феодал выколол глаза его отцу. “Кёроглу” – самый крупный, масштабный дастан в творчестве ашыгов. Как и другим дастанам, этому эпосу присуща синкретичность, то есть прозаический текст, песня, музыкально-поэтическая часть, повествующие о событиях в дастане, образуют единство. Здесь героические и лирические песни сменяют друг друга. Эти песни различны по форме, а именно: баяты, гошма, гярайлы и др. Дастан “Кёроглу” составляет основу вершинного произведения Узеира Гаджибейли оперы “Кёроглу” (1937).

Другой народный дастан в лирико-романтическом духе – “Ашыг Гарib” взял сюжетом для своей оперы Зульфугар Гаджибеков (1916). А на основе дастана “Шах Исмаил” в 1916 году создаёт одноимённую оперу Муслим Магомаев.

В книге даётся информация и об относящихся к XVII веку известных науке трактатах Мирза бея “Тёвснаме”, “Рисалеи-

мусиги”, произведения неизвестного автора, анонимного “Адвар”, Абдулмомин Сафиаддина “Бехджатур-рух” (Радость духа) и др.

Шестая глава книги посвящена музыкальной культуре XIX века, Карабаху и его городу Шуше, именуемому колыбелью и источником нашей музыки.

В начале XIX века Азербайджан входит в состав России. С этого времени начинают записываться на ноты образцы азербайджанской музыки. В 1816–1818 годах в Астрахани в “Азиатском музыкальном журнале” И.Добровольским издаются 8 песен. Одна из них была азербайджанской народной песней. Она была издана под названием “Персидская песня Фет-Али Дербендского”. Записанная на ноты в 1834 году П. Сияльским песня “Галанын дебинде” была издана в 1861 году в Петербурге в журнале “Иллюстрация”. Великий русский композитор М.И.Глинка, услышавший эту песню, использовал её в своей опере “Руслан и Людмила” в “Персидском хоре”.

Начиная с XIX века, в ряде городов Азербайджана организуются музыкальные меджлисы, общества, кружки. В развитии азербайджанского мугамного искусства значительную роль сыграли меджлисы Махмуд Аги в Шемахе, Харрат Гулу Мухаммед оглы и Мир Мохсун Навваба в Шуше, Мешеди Мелик Мансурова в Баку.

В мире есть города, каждый камень, каждая крепость, общая атмосфера которых пронизаны музыкой. Таким городом в Азербайджане является Шуша Карабаха. В народе даже бытует выражение, что в Шуше дети в колыбели плачут интонациями мугама.

Основа храма нашей музыки и её колыбели города Шуши была заложена первым ханом Карабаха Панах ханом в 1750 году. Раньше этот город назывался по имени своего основателя “Панахабад”. Однако впоследствии был переименован по названию близ лежащей деревушки Шушакенд в “Шуша гала” (крепость Шуша).

В течение всей своей истории эта крепость подвергалась вражеским нашествиям, однако никогда не была сломлена, всегда была недоступной. К великому сожалению, мы не смогли сохранить этот храм музыки. Однако этот храм не оставался статичным, как заповедник, он прославлен в веках далеко-далеко за пределами Шуши своими богатыми музыкальными традициями, музыкальной школой.

Шуша поистине заслужила определение “Консерватория Закавказья”. Блестящие представители этой консерватории приносят ей мировую славу.

В Шуше первый музыкальный меджлис был организован знатоком восточной музыки Харратом Гулу (1823–1883). После Харрат Гулу в 80-годах возникают меджлисы “Меджлиси-Фарамушан” (Меджлис забытых) и “Меджлис музыкантов”. Их руководителем был азербайджанский прогрессивный деятель, учёный, поэт, музыкoved, художник XIX века Мир Мохсун Навваб. Навваб родился, жил, творил и умер в Шуше (1833–1918).

Человек энциклопедических знаний, М.М.Навваб значительно обогатил азербайджанскую науку, музыкальную культуру, литературу. Его многогранная деятельность, научные взгляды и изыскания отражены в более чем двадцати произведениях автора. В 80-х годах XIX века в созданном совместно со знаменитым ханенде Гаджи Гуси “Музыкальном обществе” подвергались обсуждению эстетические проблемы музыкального искусства, исполнительство певцов-ханенде, стихи, сопровождающие классические мугамы. В общество входили известные ханенде и сазандары своего времени Гаджи Гуси, Мешеди Джамиль Амиров, Ислам Абадуллаев, Сеид Шушинский и др. Многие музыканты получили своё первоначальное образование именно в этом обществе. Некоторые из обсуждаемых здесь проблем нашли своё отражение и последующее развитие в трактате М.М.Навваба “Визухиль-аргам”. Трактат о музыкальном искусстве “Визухиль-аргам” (Толкование цифр) Мир Мохсун Навваб

написал в Шуше в 1884 году. “Визухиль-аргам” был единственным трактатом об азербайджанской музыке, написанным в конце XIX века на азербайджанском языке (арабскими буквами). Огромный интерес вызывал уже тот факт, что этот трактат написан в период, когда вообще на Востоке мало писались трактаты, и что в нём продолжались традиции теории мугама Шуши. В своём трактате Навваб большое значение придаёт правилам исполнительства, основным условием здесь выдвигает вопросы эстетики и акустики. Это также является доказательством того, что в тот период в Карабахе, Шуше была большая потребность в исполнительском искусстве высокого уровня.

Теоретическая часть трактата “Визухиль-аргам” посвящена мугамам, их частям – шобе, аваз, гюше и трактованию цифр.

Особо ценным в трактате “Визухиль-аргам” является раздел о строении мугам-дестяхов. Навваб впервые показал строение шести мугамов – Раst, Махур, Шахназ, Рахави, Чаргях, Нава – т.е. отметил, из каких отделов они состоят. Следует отметить, что Навваб был одним из первых авторов, использующих термин, понятие “дастях” в научной литературе.

Очень интересными и важными являются проблемы, поставленные в “Визухиль-аргам”. Иногда автор эти проблемы выставляет под религиозным прикрытием. Эта религиозная подоплёка нужна была Наввабу как средство для достижения цели. Основная же цель – по его собственному признанию – просвещение его народа, развитие музыкальной науки.

Это свойство было, в общем, присуще передовым просвещённым личностям XIX века. Мир Мохсун Навваб был из их числа. Его трактат “Визухиль-аргам” вошёл в историю музыки, как произведение, исследующее важные вопросы мугамного искусства и исполнительства не только Азербайджана, но и всего ближнего и среднего Востока.

Одним из самых видных представителей вокального искусства Шуши был воспитанник Харрата Гулу – Гаджи Гуси. В 1880 году он по приглашению иранского шаха Насреддина пел на свадьбе его сына и получил первый приз от шаха. Будучи прекрасным ханенде, Гаджи Гуси прославился и как отличный знаток и учитель восточных и азербайджанских мугамов. Он совершенствовал ряд мугамов, создал их новые варианты. Он добавил “Шахназ” к “Кюрди” и сочинил и спел мугам “Кюрди-Шахназ”.

По словам Джаббара Гарягдыоглу, именно Гаджи Гуси в сопровождении Садыхджана на таре создал мугам “Татар”. В последние годы жизни Гаджи Гуси по настоянию мулл служил минаджат (оповещение о похоронах) в мечети Гёвхар ага в Шуше. Широкое дыхание и трели Гаджи Гуси были несравненными.

Выступления Гаджи Гуси часто сопровождал великий тарист Мирза Садыг Асад оглы (1846–1902). В народе он был известен как Садыхджан. Мирза Садыг получил в награду золотую медаль “Шири-Хуршид” от шаха Ирана Насреддина. Заслуги Мирзы Садыга в истории музыки были огромными. Реконструировав многовековой инструмент тар, он усовершенствовал его. Добавив к слабо звучащему пятиструнному тару ещё шесть струн, он довёл количество струн до одиннадцати, а количество ладков (парде) до 17. Садыхджан провёл ряд мероприятий и для увеличения резонанса тара. Прежде на таре исполняли, держа его на коленях, склоняясь. Садыхджан исключил этот приём и исполнял, подняв его к груди. Мирза Садых был создателем обновлённого азербайджанского тара. Его называли “отцом тара”. Такие мастера тара, как Мешеди Зейнал, Мешеди Джамил Амиров, Ширин Ахундов, Курбан Примов были достойными продолжателями именно школы Садыхджана.

В 1897 году в Шуше под руководством писателя Абдуррахимбека Агвердиева в исполнении актёров-любителей была поставлена музыкальная инсценировка “Меджнун на могиле

Лейли” на основе поэмы великого азербайджанского поэта Физули. Роль Меджнуне исполнял известный ханенде Джаббар Гарягдыоглу (1861–1944).

В 1902 году была поставлена вторая подобная музыкальная сценка на тему “Фархад и Ширин”. Роль Фархада вновь исполнял Джаббар Гарягдыоглу. Он был известен как народный певец и композитор. Джаббар Гарягдыоглу написал много песен на свои слова, а для теснифов сочинил стихи. Он был автором “Бакы”, “Бasti”, “Тифлисин ёллары”, “Ираванда хал галмады” и множества других песен. Джаббар Гарягдыоглу был обладателемтенора высокой tessitura и широкого диапазона. Не было другого исполнителя Мансурийя, Хейраты, Кюрди Шахназ, подобного ему. Великий русский поэт С. Есенин назвал его “пророком восточной музыки” и посвятил ему стихотворение. Ещё в 1906–1912 годах его голос был записан рядом акционерных обществ на фоновалик в Киеве, Москве, Варшаве и других городах. Джаббар Гарягдыоглу открыл новую страницу в истории азербайджанского вокального искусства.

После Джаббара Гарягдыоглу самым блестящим представителем певческой школы Шуши был Сеид Шушинский (1889–1965). Дж.Гарягдыоглу называл его “жемчужиной восточной музыки”. Одним из мастеров мугама среди выходцев из Карабаха, отличающимся своим чарующим голосом, особым исполнением в нижнем регистре, был Зульфутар Адыгезалов (1898–1965), нашедший путь к сердцу народа. Народ любовно называл его “Зульфи”. Последним корифеем певческой школы Шуши был ханенде Хан Шушинский (1909–1979). Его голос воспет многими поэтами.

В первом томе даётся расширенная информация о музыкальной культуре Азербайджана конца XIX – начала XX веков. Представляется богатая музыкальная жизнь Баку. Прослеживается история гастролей Ф.Шаляпина, С.Рахманинова, И.Гофмана и др. великих исполнителей, оперных и балетных трупп, исследуется музыкальное образование города, восточные концерты и т.д.

SUMMARY

Today, just like all fields of Azeri culture going through unexampled growth, music develops, too. Along with it, a science researching national music art develops in the same way. Actual objective of creating the modern multivolumed academic publication “Azeri Music History” is conditioned by this. This publication prepared by Music History and Theory Department of NASA Architecture and Art Institute will consist of five volumes in which Azeri music history will be chronologically reflected to comprise the whole period of its historical development.

The given first volume “Azeri Music History” covers a period from ancient times up to the 20th century. The book’s section dealing with ancient period narrates about a golden cup depicting a band of players on stringed, wind and percussion instruments, that was discovered in South Azerbaijan and dates back to eneolithic age, as well as about items and instruments found in Manna, Midia, Albania and other states, which betoken existence of advanced music culture in those ages. Researches and comments dating back to ancient period of music culture development make up introduction of the book.

Now it’s hard to chronologically reproduce music which existed in ancient times. Among early written sources scientifically investigating Azeri music, its theory, the very first work was treatise “Kitab al-adwar” (“The Book about Circles”, 1256) by a great Eastern scholar of the 13th century Safiaddin Urmawi. Before this treatise researchers got some data concerning the native music from folklore, labor and ritual songs, legends, works of poets, scholars etc. sources.

The scholars got data going back to earlier ages, i.e. period up to B.C. – paleolith, mesolith, neolith, eneolith etc. – from findings of archeological excavations. This, first of all, concerns Gobustan culture which existed in mesolithic age in the 12–7th millenia.

Music and dance were important for performing ceremonies and rites. The striking example can be existence of a stone music instrument known as “gavaldash” or “sounding stone” and found near rock depictions in Gobustan, at the foot of Jingirdagh mountain. Hitting of this stone by items having different weights gives sounds of different loudness. Most likely, in ancient times during performance of the ritual dance “yalli” or other music “gavaldash” had been used as percussion instrument.

An overview and description of ancient age is followed by the section “Music World of “Kitabi Dada Gorgud” dealing with ashug music as very ancient and significant part of Azeri music. It’s mentioned that the dastan “Kitabi Dada Gorgud” considers “gopuz” instrument to be symbol of sanctity, as well as narrates about other features of the dastan’s music world.

The next section “Ashug’s Art” deals with role of ashug ozans’s art combining elements of literature, music, theatre and dance, with formation and development of this art, with saz morphology, ashug’s verse forms and their connection to music, impact of ashug’s music to other genres, study and teaching of ashug’s music.

One of the main sources of ancient Azeri music culture is folklore. The first volume presents and investigates Azeri folk, ritual, lyric, historical, heroic songs, child’s music folklore, dance music etc.

Mugams are example of ancient and highly professional art of Azeri music’s verbal tradition. The book’s section “Mugam” dwells at large on their origin, forming of mugam genre, the term “mugam” itself, on instrumental kinds of mugams, performance and teaching of mugams, their connection to poetry, recording of mugams, on mugams in creative activity of Azeri composers, world importance of mugams and other important issues.

The next section deals with Azeri music instruments. The readers are provided with detailed information about percussion instruments such as goltug nagara, jura nagara, boyuk nagara,

gosha nagara, gaval, daf, lagguti, dumbak; among wind ones – accordion, balaban, zurna, tulum, tutak; among stringed ones – saz, tar, kamancha, kanon, oud, gopuz, jogur, chagana, rubab, nuzkha, barbat, Shirvan tanbur, chang, roud, santour. All of the above listed sections of the book are supplied with interesting illustrations and make up the book's first chapter.

The second chapter deals with Azeri music culture of the 7–12th centuries when Azerbaijan made part of Arabian Caliphate. In that period Islam authorized two kinds of singing. First of all, it was singing of azan by muazzin from minaret five times a day to invite people to performing prayer, as well as singing of Quran surahs by voice (avaz) during the prayer.

In Caliphate times music instruments differed with their variety. In that period there had been also formed music theory and studies. In the 10th century the secret religious philosophical group "Pure Brothers and Faithful Friends" won fame. In their treatises they considered music to be not amusement, but emphasised its artistic and didactic value. In those years there appeared famous music scholars who investigated theoretical issues, such as music tone, interval, tetrachord, its combinations etc. Among them there was disciple of ancient Greek philosophers, famous scholar Al-Kindi. This school was represented by Al-Farabi, Avicenna, Tusi.

The 12th century is closely connected to development of Azeri music culture. It went down in Azeri history as "golden age". This century is called "Muslim Renaissance", too. We can get data about music of this period mostly from the renowned "Khamsa" ("Five Poems") by Nizami Ganjawi who provides in "Khamsa" interesting data about position and role of music in the society, in music genres and music instruments of those times. One of the distinguished personalities of that period was also Mehseti Ganjawi. She was wonderful poetress, songstress with charming voice and skilfully played on different instruments. This period of the native history is dwelled at large in the book's sections: "Azeri

Music Culture in the 7–12th Centuries”, “Arabian Caliphate”, “Islam and Music”, “Azeri Music in Nizami’s Times”.

The book’s third chapter deals with development of music and science in Azerbaijan in the 13th century. It’s already more than half the century that Western scholars appreciating works of Safiaddin Urmawi (1217–1294) to be unique scientific works have translated them into European languages and profoundly investigating them. Safiaddin Urmawi was great music scholar, founder of “System school”, composer who owing to *abjad* system established by him recorded in his treatises his tunes, poet, masterly performer, creator of new instruments, fine calligrapher.

The scholar’s works marked up beginning of a new era in music theory and studies of the East. In the seventeen-staged scale being basis of his system Safiaddin Urmawi connected and combined features of Pythagorean system and natural systems, revealed their diatonic essence. Urmawi determined scale of a cycle from 12 mugams and 6 avazes, placed them within diatonic gamma. Medieval scholars deemed this system to be conquest of music studies.

The treatises “Kitab al-adwar” and “Risaleyi-Sharafiya” by Safiaddin Urmawi have remained to be popular up to the 21st century. He’s called “Sahibi-adwar”, i.e. “Possessor, author of circles”, and his treatises are always referred to and commented.

The book narrates about life of S.Urmawi, his scientific legacy, provides analysis and comments to his world-famed scientific treatises.

The fourth chapter of this publication deals with Azeri music history and theory in the 14–15th centuries. The great composer, music theorist, poet, possessor of nice voice, player on different instruments, calligrapher was Abdulgadir Maragai (1353–1435), “last classic of medieval music studies”. He summed up traditions, which were formed prior to him, and introduced many novelties to science. First of all, a new contribution into science is theory on 24 fret scales. He invented new rhythmic cycles and

new instruments, extensively diversified the existing ones. In his treatises A.Maragai lists many music instruments and provides their brief description.

The book gives review and comments to treatises of A.Maragai – miscellany “Jame-al-Alkhan” (“Collected Tunes”), “Favaidiashara” (“10 Advantages”).

The land of Shirvan, which brought up great poets, scholars and musicians, was also homeland of Fatullah Shirvani (1417–1486) who lived and created in the 15th century, won great authority in the East. His work “Majalla fil-musiga” (1453) (i.e. “Music Code” or “Music Miscellany”) is his only famous music work. The book gives data about F.Shirvani’s life, his scientific legacy and treatise.

The book’s **fifth chapter** considers Azeri music culture in the 16–17th centuries. When speaking about the 16th century, activity of the great lyric poet Fizuli, closely connected to music, is dwelled at large. In Fizuli’s poetry we find data about music instruments and music terms of those times. The book researches music culture of Azerbaijan in the 16–17th centuries, provides general description of Shah Ismayil’s reigning period, analyses Fizuli’s creative activity and its connection with Azeri music.

The following section gives data about Azeri musicians who lived and created in Turkey in the 16–17th centuries.

It’s notable that in Safawi times in Azerbaijan there were widely spread dervishes. Bearers of dervishes’ Sufi theory always accompanied Zikr ceremony with music. These ceremonies, which were formed in the 12th century, developed into theatricalised plays in the 16th century.

The book’s **sixth chapter** is dedicated to music culture in the 19th century, to Garabagh, city of Shusha called as lullaby and source of the native music. Starting from the 19th century, in some cities of Azerbaijan music mejlises, societies, circles have been established. Development of Azeri mugam art was highly favored by mejlises of Mahmud Aga in Shamakhi, Kharrat Gulu

Muhammad oglu and Mir Mohsun Navvab in Shusha, Mashadi Malik Mansurov in Baku.

It's not occasional that Shusha was called "Transcaucasian Conservatoire". Here the first music mejlis was arranged by Eastern music connoisseur Kharrat Gulu (1823–1883). In 80ies after Kharrat Gulu the mejlises "Mejlisi-Faramushan" ("Mejlis of the Forgotten Ones") and "Mejlis of Musicians" were established. Their leader was progressive-minded Azeri worker, scholar, poet, musicologist, painter of the 19th century Mir Mohsun Navvab (1833–1918). As a possessor of encyclopedic knowledge, M.M.Navvab highly enriched Azeri science, music culture, literature. His diversified activity, scientific views and investigations are reflected in more than twenty works by the author. His treatise on music art "Vuzukhul-argam" ("Interpretation of Digits") was written in Shusha in 1884. It went down in history as a work investigating issues of mugam art and performance not only in Azerbaijan, but also Near and Middle East as a whole.

The great tar player Mirza Sadig Asad oglu (1846–1902), called as "tar father", was widely known among people as Sadigdjan. Mirza Sadig made valuable contribution into music history. Having added six strings to five-stringed poorly sounding tar, he increased number of the strings up to eleven ones, and number of small frets (parda) to 17 ones. Formerly people played on tar holding it on knees and bending over it. Sadigdjan played on it holding it on breast. Tar masters such as Mashadi Zeynal, Mashadi Jamil Amirov, Shirin Akhundov, Gurban Primov were decent followers of Sadigdjan school's itself.

After Jabbar Garyaghdioglu the best representative of Shusha singer's school was Seid Shushinski (1889–1965). J. Garyaghdioglu called him "Eastern music pearl". One of mugam masters among Garabagh sons who differed with his fascinating voice, special performance in low register was Zulfugar Adigozalov (1898–1965) who won people's love. The people fondly called him "Zulfi". The last prominent representative of Shusha singer's

school was khanande Khan Shushinski (1909–1979). His voice was glorified by many poets. (In the book research about life and activity of Mir Mohsun Navvab, his treatise “Vuzukhul-argam”, about great mugam master Jabbar Garyaghdioglu).

The first volume gives extensive information about Azeri music culture in the late 19 – early 20th centuries, describes impetuous music lifestyle in Baku. It retrospectively history of concert tours of F.Shalyapin, S.Rakhmaninov, I.Hofman etc. great performers, opera and balet troupes, investigates music education in the city, Eastern concerts etc.

MÜƏLLİFLƏR HAQQINDA

| | |
|---|---|
| Layihənin rəhbəri və məsul redaktoru | <i>AMEA-nın müxbir üzvü, sənətşünaslıq doktoru, professor, əməkdar elm və mədəniyyət xadımı Z. Səfərova</i> |
| Məsul redaktorun müavini | <i>sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Ü. Tahibzadə</i> |
| Ön söz. | <i>Z.Səfərova</i> |
| Giriş. Azərbaycanın qədim musiqi mədəniyyəti. | <i>sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru L. Kazimova</i> |
| I fəsil. "Kitabi-Dədə Qorqud"un musiqi dünyası. | <i>Z.Səfərova</i> |
| II fəsil. Azərbaycanın aşiq sənəti. | <i>sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru K. Dadaşzadə</i> |
| III fəsil. Azərbaycanın musiqi folkloru. Xalq mahnıları və rəqsləri. | <i>Ü.Tahibzadə</i> |
| IV fəsil. Azərbaycan muğamı. | <i>sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru S. Ağayeva</i> |
| V fəsil. Azərbaycanın qədim musiqi alətləri. | <i>sənətşünaslıq doktoru, professor M. Kərimi</i> |
| VI fəsil. Ərəb xilafəti. | <i>L.Kazimova</i> |
| VII fəsil. İslam və musiqi. | <i>L.Kazimova</i> |
| VIII fəsil. Nizami və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti. | <i>L.Kazimova</i> |
| IX fəsil. S.Urməvinin dövrü, həyatı və yaradıcılığı. | <i>Z.Səfərova</i> |
| X fəsil. S.Urməvinin elmi irsi. "Kitabül-Ədvar" risaləsi. | <i>Z.Səfərova</i> |
| XI fəsil. S.Urməvinin "Şərəfiyyə" risaləsi. | <i>Z.Səfərova</i> |
| XII fəsil. Əbdülcədir Marağainin dövrü, həyatı və elmi irlisinin icmalı. | <i>Z.Səfərova</i> |

| | |
|--|---|
| XIII fəsil. Ə.Marağainin “Came əl-Əlhan” və “Fəvaid-əşərə” risalələri. | S.Ağayeva |
| XIV fəsil. Ə.Marağainin elmə gətirdiyi yeniliklər. | Z.Səfərova |
| XV fəsil. Ə.Marağainin musiqisi və şeirləri. | Z.Səfərova |
| XVI fəsil. F.Şirvaninin həyat və yaradıcılığı. | Z.Səfərova |
| XVII fəsil. F.Şirvaninin “Musiqi məcəlləsi” risaləsi. | Z.Səfərova |
| XVIII fəsil. Dövrün ümumi xasiyyətnaməsi | L.Kazimova |
| XIX fəsil. XVI–XVII əsrlərdə xaricdə yaşayış Azərbaycan musiqiçilərinin yaradıcılığı. T.Çələbinin “Saznamə” əsəri. | S.Ağayeva |
| XX fəsil. XVI–XVIII əsrlərdə yaranmış elmi əsərlər və onların icmali. | Z.Səfərova |
| XXI fəsil. M.M.Nəvvabın dövrü, həyatı və elmi ərisinin icmali. | Z.Səfərova |
| XXII fəsil. M.M.Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” risaləsi. | Z.Səfərova |
| XXIII fəsil. Musiqi məclisləri. | R.Rzaquliyeva |
| XXIV fəsil. Azərbaycanın xanəndəlik sənəti. Cabbar Qaryağdıoğluunun həyat və yaradıcılığı. | Z.Səfərova |
| XXV fəsil. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti. | <i>sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru G. Vəzirova</i> |
| Kompüter icraçısı | Ə.Rəhimli |

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

1. Abbasov İ. Azərbaycan aşıqları və el şairləri: Müqəddimə. – Bakı, 1983, c.1.
2. Abbasov M. Şah İsmayıllı Xətai // Xətai. Seçilmiş şeirlər. – Bakı, 1964.
3. Ağayeva S. Nəsimi poeziyasında musiqi motivləri // Elm və həyat. – 1973, N 9.
4. Axundov M.F. Əsərləri. – Bakı, 1961, c.2.
5. Axundov N. M.M.Nəvvab // Şuşa qəz. – 1983, iyul–avqust.
6. Alpamış (Dastandan parçalar). – Daşkənd, 1999.
7. Azərbaycan dirinci və rəngləri. – Bakı, 1986.
8. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. – Bakı, 2009, c.1.
9. Azərbaycan folkloru antologiyası, III kitab (Göyçə folkloru). – Bakı, 2000.
10. Azərbaycan folkloru antologiyası, II kitab (İraq-türkman cildi). – Bakı, 1999.
11. Azərbaycan xalq musiqisi. – Bakı, 1981.
12. Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası. – Bakı, 2004, c.3.
13. Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası. – Bakı, 2005, c.4.
14. Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası. – Bakı, 2005, c.5.
15. Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası. – Bakı, 2006, c.6.
16. Azərbaycan tarixi. – Bakı, 1958, c.1.
17. Babayeva Ə. Azərbaycanda İslam və musiqi. – Bakı, 2001.
18. Bağdadbəyov C. Xatirələr. AMEA arxiv, qovluq N 149.
19. Bağırov İ. Xalq oyunları // “Şərq qapısı” qəz. – 1969, avq.
20. Bayramova N. Səfiyəddin Urməvi haqqında araştırma // Ədəbiyyat və incəsənət. – 1980, 5 avq.
21. Behcət-Ruh. AMEA Füzuli ad. Əlyazmalar İnstitutu. Əlyazma 448/30337.
22. Bertels Y.E. Büyüğ Azərbaycan şairi Nizami. – Bakı, 1940.
23. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lügəti. – Bakı, 1969.
24. Bülbüл. Seçilmiş məqalə və məruzələri. – Bakı, 1969.

25. Cəfərov C. Azərbaycan dram teatri. – Bakı, 1951.
26. Cəmşidov Ş. Kitabi-Dədəm Qorqud. – Bakı, 1999.
27. Dadaşzadə K. Musiqi Qorqudşunaslığına dair bəzi mülahizələr // Musiqi dünyası. – 1999, N 1.
28. Düğah dəstgahı. – Bakı, 1936.
29. Düma A. Qafqaz səfəri. Təəssürat. – Bakı, 1985.
30. Eldarova Ə. Azərbaycan aşiq sənəti. – Bakı, 1996.
31. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. – Bakı, 1992.
32. Əliyev H.Ə. Gənc istedadlara dövlət qayğısı gücləndirilməlidir // Heydər Əliyev və Azərbaycan incəsənəti. – Bakı, 2000.
33. Əmirov F. Ön söz. // Azərbaycan diringi və rəngləri. Not yazılışı E.Mansurov, A.Kərimov. – Bakı, 1986.
34. Əsədullayev A. İnstumental muğamlar. – Bakı, 2009.
35. Füzuli M. Əsərləri. – Bakı, 1958, c. 3.
36. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. – Bakı, 1985.
37. Hacıbəyli Ü. Əsərləri. – Bakı, 1965, c.2.
38. Haqverdiyev Ə. Seçilmiş əsərləri. – Bakı, 1957, c.1.
39. Həkimov M. Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı. – Bakı, 1983.
40. Hikmət xəzinəsi // Qədim Azərbaycan ədəbiyyatı müntəxəbatı. – Bakı, 1992.
41. Hüseynli B. Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin klassifikasiyası // Azərbaycan incəsənəti. – Bakı, 1968, c.12.
42. Hüseynli B. Azərbaycan xalq rəqs melodoyaları. – Bakı, 1965, I dəftər; Bakı, 1966, II dəftər.
43. Hüseynoğlu K. Azərbaycan şeir mədəniyyəti (yaranma və təkamül dövrü). – Bakı, 1996.
44. Xətai Ş.İ. Seçilmiş şeirləri. – Bakı, 1964.
45. İbrahimov M. Azərbaycan bülbüllü // Ədəbiyyat və incəsənat. – 1959, № 17.
46. İmrani R. Muğam tarixi. – Bakı, 1998.
47. İmrani R. Azərbaycanın musiqi tarixi. – Bakı, 1999.
48. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı, 1984.

49. Kərimi S., Quliyev A., Əliyev M. "Saz məktəbi" (Musiqi və incəsənət məktəblərinin saz ixtisası üçün dərslik). – Bakı, 2007.
50. Kərimov K. Mir Möhsün Nəvvabın rəsmi // Qobustan. – 1976, N 3.
51. Kərimov L. Səfiyəddin Urməvi // Azərbaycan. – 1965, N 7.
52. Kitabi-Dədə Qorqud. – Bakı, 1988.
53. Qabusnamə (farscadan tərcümə, qeyd və şərhlər R.Sultanzadə). – Bakı, 1963.
54. Qasımov M. Xətai qəzəllərində xalq şeiri ənənələri // Az.EA Xəbərləri. – Bakı, Elm, 1985, №3.
55. Qasımlı M. Ozan-aşiq sənəti. Bakı, 2003.
56. Quluzadə Z. Muğam vəhdət fəlsəfəsinin təzahürü və idrakı kimi // "Muğam aləmi" beynəlxalq elmi simpoziumun materialları. – Bakı, 2009.
57. Marağai Ə. Cəme-əl əlhan (nəşrə haz. Tağı Biniş). – Tehran, 1987.
58. Marağai Ə. Fəvaid-i əşərə ("Ön fayda"). Əlyazma, İstanbul, Nuru Osmaniyyə kitabxanası, N 3651/11.
59. Marağai Ə. Məqasid əl-Əlhan. – Tehran, 1965.
60. Məmmədli E. Təcnis sənətkarlığı. – Bakı, 1998.
61. Məmmədov N. Azərbaycan muğamları: "Rast" və "Şahnaz". – Bakı, 1963.
62. Məmmədov N. Azərbaycan muğamları: "Cahargah". – M., 1970.
63. Məmmədov N. Azərbaycan muğamları: "Bayatı-Şiraz" və "Şur". – Bakı, 1962.
64. Məmmədov N. Azərbaycan muğamları // Azərbaycan xalq musiqisi. – Bakı, 1981.
65. Məmmədov T. Azərbaycan klassik aşiq havaları. – Bakı, 2009.
66. Məmmədov T. Azərbaycan aşiq yaradıcılığı. – Bakı, 2011.
67. Mansurov E. Muğam düşüncələrim. – Bakı, 1995.
68. Mansurov E. Mansurovlar. – Bakı, 2011.
69. Məhfuz H. "Kitabül-Ədvar". Müqəddimə. – Bağdad, 1961.

70. Namazov Q. Azərbaycan aşıq sənəti. – Bakı, 1984.
71. Nəbiyev A. Azərbaycan folklorunun janrları. – Bakı, 1983.
72. Nəvvab M.M. “Vüzuhül-ərqam”. – Bakı, 1989.
73. Nəvvab M.M. “1905–1906 ci illərdə erməni-müsəlman davası”. – Bakı, 1993.
74. Nəvvab M.M. “Kəşfül-həqiqeyi məsnəvi”. III hissə, əlyazma.
75. Nişapuri, Məhəmməd. Risalə dər elmi musiqi. Rusiya EA Şərqsünaslıq Institutunun Sankt-Peterburq İnstitutunun əlyazması, NC612 (fars dilində).
76. Nizami Gəncəvi. “Xosrov və Şirin”. – Bakı, 1982.
77. Nizami Gəncəvi. “İsgəndərnəmə”, İqbalnamə. – Bakı, 1941.
78. Rzayeva N. Lirik xalq mahnlarının poetikası. – Bakı, 2008.
79. Rzayev N. Möcüzəli qərinələr. – Bakı, 1984.
80. Sarabski H. Köhnə Bakı. – Bakı, 1982.
81. Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII–XX əsrlər). – Bakı, 1998. 2-ci nəşri 2006.
82. Səfərova Z. Səfiyəddin Urməvi. – Bakı, 1995.
83. Səfərova Z. “Kitabi-Dədə Qorqudun musiqi dünyası” // Həmişəyaşar ənənələr. – Bakı, 2000.
84. Səfərova Z. Şuşa Azərbaycan musiqisinin məbədidir // Şuşa şəhərinə həsr edilmiş elmi konfransın materialları. – Bakı, 2000.
85. Şuşinski F. Cabbar Qaryağdioğlu. – Bakı, 1987.
86. Təhmasib M. Xalq ədəbiyyatında mərasim və mövsüm nəğmələri (namız. dissertasiyası). – Bakı, 1945.
87. Təhmasib M. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). – Bakı, 1972.
88. Təhmasib M. Dastan yaradıcılığı haqqında // Ədəbiyyat və incəsənət. – 1967, N 5.
89. Urməvi S. “Kitabül-ədvar”. Nuru Osmaniyyə, N 3654.
90. Urməvi S. “Şərəfiyyə”. Nuru Osmaniyyə, N 3648.
91. Vəliyev V. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. – Bakı, 1970.
92. Vurğun S. İki sevgi // Əsərləri. – Bakı, 1988, c.4.
93. Zemfira Yusif qızı. Şərq musiqisinin peyğəmbarı (Cabbar Qaryağdioğlunun həyat və yaradıcılığı). – Bakı, 2008.

94. Zərdabi H.B. Bizim nəğmələrimiz // “Həyat” qəz. – Bakı, 1906, N 6.
95. Zöhrabov R.F. Muğam. – Bakı, 1991.

Rus dilində

96. Абасова Э., Касимов К. Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана. – Баку, 1970.
97. Агаева С. Абдулгадир Мараги. – Баку, 1983.
98. Агаева С. Музыкальные инструменты в трактатах А. Мараги. // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М., 1987.
99. Агаева С. Теория мугама в трудах азербайджанских ученых-музыкантов XIII–XIV веков. // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. – Ташкент, 1981.
100. Агаева С. “Термин мугам” в трактатах Абдулгадир Мараги (XIV–XV вв.) // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. – Ташкент, 1978.
101. Алекперов А.К. Исследования по археологии и этнографии Азербайджана. – Баку, 1960.
102. Аль-Харири, Абу Мухаммед аль-Касим. Макамы. – М., Наука, 1978.
103. Аль-Исфахани, Абу-ль-Фарадж. Книга песен. – М., 1980.
104. Бакиханов А.А. Гюллюстани Ирем. – Баку, 1926.
105. Бартольд В.В. Сочинения. – М., 1968, т. 5.
106. Бартольд В.В. Сочинения. – М., 1963, т. 2, ч. I.
107. Бартольд В.В. “Китаби-Деде Коркуд”. – М., 1962.
108. Беляев В.М. Комментарии к трактату “О музыке” Джами. – Ташкент, 1960.
109. Бертельс Е.Э. Суфизм и суфийская литература // Избранные труды. – М., 1963.
110. Болдырев А.Н. Очерки из жизни Гератского общества на рубеже 15–16 веков. // Труды отдела Востока Эрмитажа. – Ленинград, 1947, т.4.

111. Брагинский И.С. Иранское литературное наследие. – М., 1984.
112. Виноградов В. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. – М., 1938.
113. Виноградов Г.С. Детский фольклор. // Из истории русской фольклористики. – Ленинград, 1978.
114. Вургун С. Хуршудбану Натаван // Правда. – 1940, 23 мая.
115. Гордлевский В. Избранные сочинения. – М., 1960.
116. Грубер Р.И. Музикальная культура древнего мира. – Ленинград, 1937.
117. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. – Ленинград, 1967.
118. Əjafarzadə İ.M. Naskalınlıq izobrazheniya Kəbystanı. – Bakı, 1968.
119. Джумаев А. Трактат о музыке Мухаммеда Нишапури. // Общественные науки в Узбекистане. – Ташкент, 1984, N 1.
120. Дильбазова М. Из музыкального прошлого Баку. – Баку, Ишыг, 1985.
121. Есенин С. Избранные произведения. – Москва, 1962, т.5.
122. Ибрагимов Н. Ибн Батута и его путешествия по Средней Азии. – М., 1988.
123. Ирисов А. Абу Али ибн Сина. – Ташкент, 1960.
124. Исмайлов Ш. Философия Махмуда Шабустари. – Баку, 1976.
125. История азербайджанской музыки (Учебник для высших и средних специальных учебных заведений). – Баку, 1992.
126. История всемирной литературы. – М., 1983, т.1.
127. Караматов Ф. Локальные особенности узбекской народной музыки. // Материалы VII международного конгресса антропологии и этнографии. – М., 1964.
128. Каррыев Б. Эпические сказания о Кероглу у тюркоязычных народов. – М., 1968,
129. Каспий, 1901, 6–23 марта.
130. Каспий, 1909, 9 октября.

131. Касумова С.Ю. Азербайджан в III–VII веках. – Баку, 1992.
132. Коркут. Элим-ай. – Алма-ата, Онер, 1987.
133. Крачковский И.Ю. Избранные произведения. – М., 1956, ч.2.
134. Кривоносов В.М. Песни Джаббара Карягды // “Советская музыка”. – 1940, № 2.
135. Курт Закс. Музикальная культура Египта. // Музикальная культура древнего мира. – М., 1937.
136. Лорд А.Б. Сказитель. – М., 1994.
137. Лотман Ю. Каноническое искусство как информационный парадокс. // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973.
138. Маковельский А.О. Авеста. – Баку, 1960.
139. Мамедов Т. Песни Кероглу. – Баку, 1984.
140. Мамедов Т. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. – Баку, 1988.
141. Мамедова А. Музикальные минатюры Азербайджана. – Баку, 1990.
142. Мамедова А. Бюльбюль. – Баку, 1967.
143. Мельников М.Н. Русский фольклор Сибири. – Новосибирск, 1970.
144. Мец А. Мусульманский ренессанс. – М., 1976.
145. Музикальная культура древнего мира. Сборник статей под редакцией Грубера Р.И. – М., 1937.
146. Музикальная эстетика стран Востока. – М., 1967.
147. Навваб М.М. Визуэль Аргам. – Баку, 1913.
148. Орбели И.А. Тревер К.В. Сасанидский метал: Художественные предметы из золота, серебра и бронзы. – М.-Л., 1935.
149. Пашаев С. Азербайджанский фольклор и ашугское творчество. – Баку, 1989.
150. Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. – М., 1962. т.1.
151. Путилов Б. Эпическое сказительство: типология и этническая специфика. – М., 1997.

152. Рахмонов М. Узбекский театр древнейших времен, до 1917 года. – Ташкент, 1981.
153. Рипка Я. История персидской и таджикской литературы. – М., 1970.
154. Садоков Р. Тысяча осколков золотого саза. – М., 1971.
155. Сарабский Г. Воспоминания актера. – Баку, 1930.
156. Сафарова З. Мир Мохсун Навваб. Баку 1983.
157. Сафарова З. Трактат Мир Мохсун Навваба “Визухиль-аргам”. // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – М., 1987.
158. Сафарова З. Музикальный мир Деде Коркута // Музикальная академия. – М., 2001, № 1; Сеять разумное, доброе, вечное... Баку, 2002.
159. Сафарова З. Шуша храм нашей музыки // Музикальная академия. – М., 2002.
160. Семенов А.А. Среднеазиатский трактат по музике Дервиша Али (XII века). – Ташкент, 1946.
161. Фарук Хасан Аммар. Ладовые принципы арабской народной музыки. – М., 1984.
162. Фархадова С. Обрядовая музыка Азербайджана. – Баку, 1999.
163. Фильшинский И.М., Шидфар Б.Я. Очерки арабо-мусульманской культуры (VII-XII вв.). – М., 1971.
164. Хайруллаев М.М. Абу Наср Аль Фараби. – М., 1982.
165. Челеби Э. Книга путешествия. – М., 1983. Вып. 3.
166. Шамилли Г. О состоянии музыкально-теоретической мысли Азербайджана в XVII столетии // Вопросы художественной культуры. – Баку, 1993.
167. Эльдарова А. Искусство ашугов Азербайджана. – Баку, 1984.
168. Эфендиев О. Азербайджанское государство Сефевидов. – Баку, Элм, 1981.
169. ЮНЕСКО (журнал). – 1967, май, № 125.

Türk və digər xarici dillərdə

170. Ağayeva S. Uslu R. Ruhperver. Bir XVII. Yüzyıl Müzik Teorisi Kitabı. Ankara, 2008.
171. Ali Ufki, Mecmua-i Saz ü Söz. (Haz. Ş.Elçin), İstanbul, 1976.
172. Boyce M. The Parthian gosan and Iranian Minstrel Tradition. JRAS, 1957.
173. Bardakçı M. Marağalı Abdulkadir. İstanbul, 1986.
174. Beyani M. Tezkiretü's-suara. – Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1977.
175. Tekin G.A. Timur Devrine Ait iki Türkçə Şiir. – Harvard, Ukrainian Studies, Vol. III/IV, 1979–1980.
176. D'Erlanger, Rodolphe. La Musique Arabe. – Paris, 1938.
177. Dəhar Qazi xan Bədr Məhəmməd. Dəsrur əl-əxvan. – Tehran, 1971.
178. Erdemir Avni. Anadolu Sahası Musikişinas Divan Şairleri. – Ankara, 1999.
179. Evliya Celebi. Seyahetname. – İstanbul, 2006, c.1.
180. Əl-Fərabi, Əbünəsr Məhəmməd. Kitabi əl-Musiqi əl-kəbr. – Qahirə, 1967.
181. Al İstakhri. Kitab al-Masalik wa-al-Mamalik. – Leyden, 1967.
182. Əttar Fəriəddin ibn Məhəmməd. Məntiq-ut-Teyir: Maqamat-e toyur. – Tehran, 1978.
183. Farmer H.G. Al-Farabi's Arabik-Latin Writings on Music. – N-Y, 1930.
184. Farmer H.G. A History of Arabian Music to the XIII Centure. – London, 1929.
185. Feldman W. Music of the Ottoman Court – Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Ensemble. – Berlin, 1996.
186. Gazimihal R. Ülkelerde kopuz ve tezeneli sazlarımız. – Ankara, 1975.

187. Hızır bin Abdullah "Kitabi-ədvar". Əlyazma. İstanbul, Topqapı Sarayı Muzeyinin Kitabxanası, "Rəvan", N 1728.
188. Xaleqi R. "Nəzəri be musiqi" –. Tehran, 1938.
189. Kantemiroğlu. Kitabu ilmi'l-Musiki (Haz. Y.Tura). – İstanbul, 2001.
190. Kaplan, Zekai. Dini Musiki Dersleri. – İstanbul, 1991.
191. Carra de Vaux Bernard. Journal Asiatique. – Paris, 1891, N 18.
192. Kinalizade Hasan, Çelebi. Tezkiretü's-şuara. – Ankara, 1989.
193. Neubauer E. Musiker am Hof der frühen Abbasiden. – Franizfurt am Main, 1965.
194. Özergin, M.Kemal. Türk Folklor Araştırmalar Dergisi: Evliya Çelebiye göre XVII yy.'da Osmanlı Ülkesinde Çalgılar. – İstanbul, 1971.
195. Özkan G. Tarihi Türk Musikisi Enstrumanları // Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler. – Ankara, 1992.
196. Öztuna, Yılmaz. Abdulkadir Merağı. – Ankara, 1988.
197. Öztuna, Yılmaz. Türk Musikisi Ansiklopedisi. – İstanbul, 1969, c.1; 1974, c.2.
198. Sanal, Haydar. Mehter musikisi. – İstanbul, 1961.
199. Seferova Z. Bebeklerimiz Makamla ağlar. – Yeni Avrasiya yayınları. Ankara, 2004.
200. Sefvət, Dariyus. Ostadan-e musiqi-ye İran və əlhan-e musiqiye İrani. – Tehran, 1972.
201. Solmaz, Süleyman. Ahdi ve Gülşen-i Şu'arası. – Ankara, 2005.
202. Uludağ, Süleyman. İslam açısından musiki və sema. – İstanbul, 1999.
203. Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. Osmanlılar zamanında saraylarda musiki hayatı. – Ankara, 1977.
204. Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. Osmanlı tarihi. – İstanbul, 1975.

ƏLAVƏLƏR

Not nümunələri

Kərəm gəraylısı

Sostenuto

The musical score consists of six staves of music for voice and piano. The vocal line is in soprano C-clef, and the piano accompaniment is in bass F-clef. The score is in common time with a key signature of one flat. The vocal part begins with a sustained note on 'A' (flat) followed by eighth-note patterns. The piano accompaniment features continuous eighth-note chords. The vocal line includes lyrics in a non-Latin script, with some words underlined. Measure numbers 10, 15, 20, and 25 are indicated above the vocal line. Measure 10 starts with a sustained note on 'A'. Measure 15 begins with a sustained note on 'G'. Measure 20 begins with a sustained note on 'F'. Measure 25 begins with a sustained note on 'E'. The vocal line ends with a sustained note on 'D'.

30 San ki - mi bir yos - ma
 dil - bar, Ya-xan düy - ma - lo, düy -
 - ma - lo. Son ki - mi bir yos - ma
 dil - bar, Ya-xan düy - ma - lo, düy -
 - ma - lo.

- | : γ Kə - ram sa - na ne - lar
 tr^b
 de - mis, Kə - ram sa - na
 na - lar de - mis, o dil - do -
 - γ - nü ye - mis, kə - tan
 köy - nak, bən - di glü - müs, Ya - xan
 dlü - ma la, dlü - ma - la, Kə - tan

A musical score for voice and piano. The vocal part is in soprano C major, 2/4 time. The piano accompaniment consists of eighth-note chords. The lyrics are: köy - nak, ban - di gü - müß, Ya-xan, düy - ma - la, düy - ma - la.

3
köy - nak, ban - di gü - müß, Ya-xan

80

6
düy - ma - la, düy - ma - la.

85

Yanıq Kərəmi

Moderato

[1 CHT]

[2 CHT] I q.

[I CHT]

[2 CHT] II q.

[I CHT]

[2 CHT]

[2 CHT] III q.

[A ba - la] müş-gü - le dü-şən-də çə-gir-ram se - ni,

10

15

20

25

müs-gü-la dü-şen - de ça-ğır - ram se - ni,

Ye-tis - sən da - di - ma, ay ī - sa mo - nim,

ol - mu - şam,

[A ba-la] bir mi - na boy - lu - ya a - şiq

na tu - tub ya - xam - dan bu tar - sa

ma - nim.

30

[De-yir, be-lo] bir mi-na boy-lu-ya a - siq ol-mu-sam,
 na tu-tub ya-xam-dan, [hey] bu tor-sa mo-nim.

3

[A ba-la, bos-tan ar-xi,
 a ba-la qas-la-rin-di bos-tan ar-xi,
 Võ-do ver-din, gol-mo-din,
 -xi, cey-ra-num.]
 in - ti - zar - da qoy - dun xal -
 37
 3
 5

1. Rast. Dəraməd

Allegretto $\text{♩} = 120$

Piano

Tar
Kəmançə

Nagara (Daf)

mf

tr

tr

mf

tr

tr

mf

2. Bayatu-Şiraz. Bərdaşt

Tempo rubato (Moderato) $\text{♩} = 72$

rit.

dim.

p

rit.

mf

rit.

p

3. Mayə-Zabul

mf

1 2 3 4 5 6 7 8 9

4. Mayə-Rast rəngi

Allegretto $\text{♩} = 100$

The musical score is composed of five staves of music. The first staff (treble clef) starts with a dynamic marking of *mf*. The second staff (bass clef) features a sustained note. The third staff (treble clef) contains eighth-note patterns. The fourth staff (bass clef) also contains eighth-note patterns. The fifth staff (treble clef) contains eighth-note patterns. The score is in *G major* and *8/8 time*. Measure 1 ends with a trill dynamic. Measure 2 ends with a trill dynamic. Measure 3 ends with a trill dynamic. Measure 4 ends with a trill dynamic. Measure 5 begins with a dynamic marking of *p*, followed by *mf* and a trill dynamic. Measure 6 ends with a trill dynamic. Measure 7 ends with a trill dynamic. Measure 8 begins with a trill dynamic, followed by *tr* and *mp* dynamics. Measure 9 ends with a trill dynamic. Measure 10 ends with a trill dynamic. Measure 11 begins with a dynamic marking of *mf*, followed by eighth-note patterns. Measure 12 ends with eighth-note patterns.

5. Diringi. Naxçıvanı

Moderato $\text{♩} = 80$

The musical score is composed of eight staves of music for a single instrument. The key signature is G major (no sharps or flats). The time signature is 2/4. The tempo is indicated as Moderato with a quarter note equal to 80. The music includes various performance techniques such as trills (tr), grace notes (traces), and sustained notes (acciaccatura). The score is divided into measures by vertical bar lines.

6. Şur-Şahnaz təsnifi

Sözləri Molla Panah Vaqifindir

Andantino

Ay gö - zel qızı, man - den be - la
gəz - mə gen, man sa - nın ü -
- zün - do xa - li sev - mi - şam.
sev - mi - şam. Band ol - mu - şam ay
şı - rin - şı - rin sö - zü - næ,

7. Mayə-Rast

Largo $\text{J} = 46$

Stave 1: $f \overbrace{6}$ $p \overbrace{4}$

Stave 2: $f \overbrace{6}$ $p \overbrace{4}$

Stave 3: $f \overbrace{3} \overbrace{3} \overbrace{3} \overbrace{3} \overbrace{6} \overbrace{6} \overbrace{mf}$

Stave 4: $mf \overbrace{7} \overbrace{p}$ $mf \overbrace{3}$

Stave 5: $p \overbrace{7} \overbrace{p} \overbrace{3} \overbrace{3} \overbrace{3} \overbrace{3} \overbrace{3} \overbrace{mf}$

Stave 6: $3 \overbrace{3} \overbrace{3} \overbrace{6} \overbrace{5} \overbrace{mf}$

8. Mayə-Şur

$J = 54$

The musical score consists of seven staves of piano music. The tempo is marked $J = 54$. The first staff shows a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic of p . The second staff shows a bass clef, a key signature of one flat, and a dynamic of p . The third staff shows a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic of pp . The fourth staff shows a bass clef, a key signature of one flat, and a dynamic of c . The fifth staff shows a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic of c . The sixth staff shows a bass clef, a key signature of one flat, and a dynamic of p . The seventh staff shows a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic of p .

9. Segah

Grave $\text{♩} = 40$

rit.

f

f

f

[3]

p

mf

mf

10. Çahargah. Bali-Kəbutər şöbəsi

Qəzəl Məhəmməd Füzulinindir

P Voce (Səs)

pp

p

c

p

p

c

c

p

c

c

p

c

c

11. Bayatı-Şiraz

$\text{♩} = 63$

rit.

$\text{♩} = 63$

rit.

mf 14 *f* 3 6 3

14 *p*

14 *p*

tr *p*

mf 5 6 7 6 3

tr *p*

12. Şüşter

Luttuoso

The musical score is in G major (two sharps) and 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a grace note followed by eighth notes. The second staff contains sixteenth-note patterns. The third staff features a sixteenth-note pattern with a grace note. The fourth staff shows eighth-note pairs. The fifth staff has sixteenth-note patterns with a grace note. The sixth staff concludes with a sixteenth-note pattern.

13. Mayə-Humayun

The musical score for 'Mayə-Humayun' is composed of five staves of piano music. The first staff begins with a dynamic of *mf*. The second staff begins with a dynamic of *mp*. The third staff begins with a dynamic of *mf*. The fourth staff contains measures numbered 3, 3, 6, and 5. The fifth staff contains measures numbered 6, 5, and 5.

14. Şahnaz təsnifi

Lento ♩ = 56

mf Gəz-mə men-dən a - ra - h, kön-lüm sən-dən ya - ra - h,
tr.

göz-la- ri-na hey - ra - nam, Qa-ra - ba - gın ma - ra - h,
tr.

göz-la- ri-no hey - ra - nam, Qa-ra - ba - gın ma - ra - h,
tr.

Sən bu - laq üs - də ge - len - də, qiy - ga - ci - ba -
tr.

-xib git - lan - də, al - din sab - ri - qo - ra - n - mu,
tr.

15. Qarabağ şıkəstəsi

Allegro moderato

The musical score is composed of eight staves of music for a single instrument. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The tempo is Allegro moderato. The score begins with a forte dynamic (f) and includes performance instructions such as tr (trill) and tr b (trill bend). The dynamics change throughout the piece, including mezzo-forte (mf) and piano (p). The music consists of eighth-note patterns, sixteenth-note patterns, and some eighth-note chords. The score ends with a piano dynamic (p).

16. Arazbari

Ad libitum
solo

Moderato

(P) f

(P) mp

17. Həsən Can Təbrizi. Pişrov

Not yazılı: Ali Ufki (XVII əsr)



18. Ḩraq

Andantino

(9:8) (7:4) (9:8) (7:4)

(11:8) (7:4) (7:4)

(3) (3) (3) (3) *tr* *tr*

19. Dögah

Tempo rubato

The sheet music consists of five staves of musical notation for piano. The first staff begins with a forte dynamic (f) and a tempo rubato instruction. The second staff starts with a sixteenth-note figure. The third staff features a sustained note. The fourth staff contains a sixteenth-note pattern. The fifth staff concludes with a sixteenth-note figure.

Əbdülfəqədər Marağai "Heydərnamə"

Nü mü ne ist be gül gül şı si pih ri hal ka i
hür ca nim hür ca nim Zi tav ki hal ka be
şü şı ni kut bi din hay der ca nim
Ten na dir na a dir na ten na te meni ta til lil
ten mak bu li men men Tadir te neni te nemi
te ne dir ta na til lil la na ten ni nen ma dir ney
Te nen ni ta nen ni te nenni ney te neni te nen ten
tene ni te ni te na Zi tav ki hal ka be gül şı
nikut bi din hay der ca nim Hey yar dost
hey hey yar hey hey dost hey hey yar

A haah ha ya rim a ha ah ha mi rim zi tav ki hal ka be
 gū sa ni kut bi din hay der că nim
 Be mih ri ber ki ne med pu că hay re tet an
 sud ca nim Tadere dillidilli ten tani niten nen
 * tene niten nen ten tene ni te ni te na Be nef si his ga
 za ker di ya i man be că er ca nim
 Hey yar dost hey hey yar hey hey dost
 hey hey dost Ah ha ah ha ya rim ahha ah ha mi rim
 be nef si hiyg ga za ker di ya i mă mi be
 că

Əbdülfəqadir Marağai "Naxış bəstə"

Ə med ne si..... mi subhu dem.....
Sul tā ni mā..... sul tā ni mā

ter sem ki ā..... zā reş ki ned
rah met be kün..... der cā ni sā

Tah ri.... ki zül fi an be reş..... tah rj.... ki zül
An dem.... ki cān berlebre sid..... an dem.... ki cān

fi an be reş ez hāb..... bi..... dā reş kū ned a man
berlebre sid hem rā...hi kün..... i mā ni ma a man

ez hā bi bi..... dā reş kū ned
hem rā hi kün..... i mā ni mā a man

Ten.... nā dir.... nā ded dere dilli ney.... ded dere dil liney

Ahtene ni tā dir ney.... te ne ni tā dir neydir ney dir ney

ez hā... bi bi..... dā reş kū ned a man ez hā bi bi
hem rā... hi kün..... i mā ni mā a man hem rā hi kün.....

dā reş kū ned Ahyele liyele lā..... yele liyele lā dost
i mā ni ma Ahyele liyele lā..... yele liyele lā dost

Yale liyele lā
dā reş kū ned
Ahyele liyele lā
yele liyele lā

KİTABIN İÇİNDƏKİLƏR

| | |
|---|----|
| Ön söz (Z.Səfərova) | 5 |
| Giriş. Azərbaycanın qədim musiqi mədəniyyəti (L.Kazimova) | 27 |

Birinci bölmə.

Azərbaycanın şifahi ənənəli peşəkar musiqisi – aşiq yaradıcılığı və muğam sənəti. Musiqi folkloru – xalq mahnıları və rəqsler. Qədim musiqi alətləri.

| | |
|---|-----|
| I fəsil. “Kitabi-Dədə Qorqud”un musiqi dünyası. | |
| Qopuzlu Dədəm Qorqud. (Z.Səfərova) | 50 |
| II fəsil. Azərbaycanın aşiq sənəti. (K.Dadaşzadə) | 62 |
| III fəsil. Azərbaycanın musiqi folkloru. Xalq mahnıları və rəqsleri. (Ü.Talibzadə)..... | 90 |
| IV fəsil. Azərbaycan muğamı. (S.Ağayeva) | 142 |
| V fəsil. Azərbaycanın qədim musiqi alətləri. (M.Kərimi) | 190 |

İkinci bölmə.

VII–XII əsrlərdə Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti.

| | |
|---|-----|
| VI fəsil. Ərəb xilafəti. (L.Kazimova)..... | 220 |
| VII fəsil. İslam və musiqi. (L.Kazimova)..... | 238 |
| VIII fəsil. Nizami və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti. (L.Kazimova) | 243 |

Üçüncü bölmə.

XIII əsr Azərbaycan musiqisi və elmi. Səfiyəddin Urməvi.

| | |
|--|-----|
| IX fəsil. S.Urməvinin dövrü, həyatı və yaradıcılığı. (Z.Səfərova) .. | 258 |
| X fəsil. S.Urməvinin elmi irsi. “Kitabül-Ədvar” risaləsi. (Z.Səfərova) | 271 |
| XI fəsil. S.Urməvinin “Şərifliyyə” risaləsi. (Z.Səfərova)..... | 284 |

Dördüncü bölmə.
XIV–XV əsrlərdə Azərbaycanın musiqisi və elmi.

Əbdülqadir Marağai.

| | |
|--|-----|
| XII fəsil. Əbdülqadir Marağainin dövrü, həyatı və elmi irsinin icmali. (Z.Səfərova) | 306 |
| XIII fəsil. Ə.Marağainin “Came əl-Əlhan” və “Fəvaid-i əşərə” risalələri. (S.Ağayeva)..... | 314 |
| XIV fəsil. Ə.Marağainin elmə gətirdiyi yeniliklər. (Z.Səfərova).... | 322 |
| XV fəsil. Ə.Marağainin musiqisi və şeirləri. (Z.Səfərova) | 334 |

Fətullah Şirvani.

| | |
|--|-----|
| XVI fəsil. F.Şirvaninin həyat və yaradıcılığı. (Z.Səfərova) | 345 |
| XVII fəsil. F.Şirvaninin “Musiqi məcəlləsi” risaləsi. (Z.Səfərova).. | 352 |

Beşinci bölmə.

XVI–XVIII əsrlərdə Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti.

| | |
|--|-----|
| XVIII fəsil. Dövrün ümumi xasiyyətnaməsi (L.Kazimova) | 363 |
| XIX fəsil. XVI–XVII əsrlərdə xaricdə yaşayan Azərbaycan musiqiçilərinin yaradıcılığı. T.Çələbinin “Sazname” əsəri. (S.Ağayeva) | 384 |
| XX fəsil. XVI–XVIII əsrlərdə yaranmış elmi əsərlər və onların icmali. “Behcətür-ruh” risaləsi. (Z.Səfərova) | 397 |

Altıncı bölmə.

**XIX əsrin musiqi mədəniyyəti – Qarabağ və onun Şuşa şəhəri
musiqimizin beşiyi və məbədidir.**

| | |
|---|-----|
| XXI fəsil. M.M.Nəvvabın dövrü, həyatı və elmi irsinin icmali. (Z.Səfərova)..... | 413 |
| XXII fəsil. M.M.Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” risaləsi (Z.Səfərova)..... | 424 |
| XXIII fəsil. Musiqi məclisləri. (R.Rzaquliyeva) | 443 |
| XXIV fəsil. Azərbaycanın xanəndəlik sənəti. Cabbar Qaryağdıcıoğluun həyat və yaradıcılığı. (Z.Səfərova) | 463 |
| XXV fəsil. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllerində Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti. (G.Vəzirova) | 477 |

Kompüter icraçısı

Ə.Rəhimli