

Cəmilə Həsənova

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru,

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi

Akademiyasının professoru, Azərbaycan

e-mail: jamilehasanova@yahoo.com

DƏSTGAH FORMASININ MÜXTƏLİF TƏFSİRLƏRİ (AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞI TİMSALINDA)

Açar sözlər: muğam, dəstgah, modus, təfsir, bəstəkar, yaradıcılıq.

Dəstgah – şifahi ənənəli musiqinin – muğamın əsas janrı olub, ciddi məntiqi surətdə tənzimlənmiş məqam əsası, ənənəvi melodik və ritmik qanunauyğunluqlara malik, sərbəst vəznli improvizasiyalı muğam şöbələrindən və dəqiq vəznli epizodlardan – təsnif və rənglərdən ibarət silsilə quruluşlu iri həcmli vokal-instrumental əsərlərdir.

Dəstgah termininin mahiyyəti – muğama aid bütün janrların – muğam şöbələrinin, təsnif və rənglərin bir kompozisiya çərçivəsində məntiqi surətdə ardıcıllaşmasını ehtiva edir ki, burada məqam əsası kompozisiyanın quruluşunu müəyyən edən bünövrə kimi çıxış edir. Musiqi quruluşunun müəyyən məqamın mayəsindən başlayaraq istinad pillələri üzrə yüksələn xətlə tədricən kulminasiyaya çatdırılması və yenidən başlanğıc mövqeyə qayıtması dəstgah kompozisiyasının əsas şərtidir.

Muğam ifaçılığında bu vacib şərt gözlənilməklə, ifaçılar ansamblı (xanəndə və sazəndə dəstəsi) ümumi kompozisiya daxilində muğam şöbələrində improvizasiyanın həcmi, təsnif və rəngləri öz üslubuna xas olan şəkildə təfsir edərək, özünəməxsus bir dəstgah yaradırlar. Digər tərəfdən, dəstgahın solo instrumental ifası vokal-instrumental dəstgahın bir alətdə virtuoz imitasiyası olub, yalnız muğam şöbələrinin ardıcıllaşmasına əsaslanır (təsnif və rənglərdən istifadə olunmur), lakin bu halda da kompozisiya məqamın istinad pillələrinin məntiqi düzülüşündən, məqamdan-məqama qanunauyğun keçidlər və onların mərhələlərlə qruplaşdırılmasından (bəm, orta, zil registrlərin əhatə olunması ilə) əmələ gələn bir

bünövrəyə əsaslanır. Bu baxımdan da dəstgahın özünəməxsus musiqi forması kimi təfsiri önə çıxır.

Muğam yaradıcılığında dəstgahı – məqam təfəkkürünün ən yüksək və mürəkkəb bir forması kimi qəbul edərək, bu formanın təzahürlərini bəstəkar yaradıcılığında da aydın surətdə izləyə bilərik. Onu da deyək ki, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi muğam sənətindən və klassik musiqi ənənələrindən qaynaqlanaraq inkişaf etmişdir. Məhz muğam sənəti professional ifaçıların şifahi ənənəli musiqi yaradıcılığı olmaqla, yazılı ənənələrə əsaslanan bəstəkar yaradıcılığının yetişməsinə təkan verib. Bu gün də Azərbaycanda professional musiqinin iki qütübü – muğam və bəstəkar yaradıcılığı yanaşı inkişaf edərək, bir-birinə qarşılıqlı təsir göstərməkdədir.

Bu iki qütübün qovuşduğu müstəvi isə ilk öncə dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı olmuşdur. Məhz Üzeyir Hacıbəyli muğamı bəstəkar yaradıcılığına gətirərək, onu klassik musiqinin qanunauyğunluqları ilə uzlaşdırmışdır və bu prinsiplər sonrakı bəstəkar nəsilləri üçün bir örnəyə çevrilmişdir. Bütövlükdə isə Azərbaycan musiqisində Şərqi və Qərbi musiqi ənənələrinin, musiqi qanunlarının qovuşmasına yol açmışdır.

Üzeyir Hacıbəylinin dövründə və Azərbaycan musiqisinin bütün inkişaf mərhələlərində muğamın bəstəkar yaradıcılığına təsirinə müxtəlif aspektlərini izləmək olar: ənənəvi muğam şöbələrinin ilkin mənbədə olduğu kimi əsərin mətninə daxil edilməsindən – məqamlara əsaslanaraq muğam improvizasiya tipli orijinal melodiyaların yaradılmasına qədər; xalq çalğı alətlərinin simfonik orkestrin tərkibində istifadə olunmasından – avropa alətlərində muğamın və xalq çalğı alətlərinin səslənməsinin imitasiyasına qədər; eləcə də əsərin kompozisiya quruluşunda klassik musiqi formaları ilə yanaşı, dəstgah silsilə formasının tətbiqinə qədər çox müxtəlif və rəngarəng aspektlərdə muğam və bəstəkar yaradıcılığının qovuşmasını görürük.

Lakin bunların fəvqündə duran bir cəhət var ki, o da istər muğamın yaradıcılarının – muğam ifaçılarının, istərsə də muğamdan istifadə edərək əsərlər yazan bəstəkarların məqam duyumu, təfəkkür tərzidir ki, bu da qan yaddaşı ilə bizə ötürülən və qeyri-ixtiyari olaraq musiqi yaradıcılığında təzahür edən bir amildir. Konkret olaraq, dəstgah formasını götürsək, onun quruluş qanunauyğunluqlarını klassik “sonata” forması ilə müqayisə etmək mümkündür

ki, musiqişünaslığımızda bu istiqamətdə tədqiqatlar aparılıb [İsmayılov M.C., 1984; Zöhrabov R.F., 1991; Abezqauz İ.V., 1987; Məmmədova R.A., 1989].

Azərbaycanın dahi bəstəkarı və musiqişünası Üzeyir Hacıbəyli öz tədqiqatlarında “dəstgah” sözünün mənasını “bina” (rusca “soorujeniye”) kimi izah edərək, onun quruluşunun, şöbə və guşələrinin məqamla əlaqəsini açıqlamışdır. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi fundamental əsərində isə Ü.Hacıbəyli tərəfindən məqamın musiqi yaradıcılığında “tikinti ləvazimatı” olması kimi çox dəqiq bir tərif verilməmişdir ki, bu da muğam və bəstəkar yaradıcılığında, eləcə də müxtəlif baxış bucağında aparılan tədqiqatlarda tam mənada özünü doğruldur.

Ü.Hacıbəylinin yaratdığı məqam nəzəriyyəsinin əsasını muğam sistemi təşkil edir. Məqam strukturlarında muğamın funksional əsasları, melodiyanın qurulması və inkişaf etdirilməsi qaydaları, melodiyanın hərəkət qanunları, melodik məqam modulyasiyalarının mexanizmi və dəstgah forma quruculuğunun prinsipləri kodlaşdırılıb. Ü.Hacıbəyli öz əsərlərini bəstələyərkən də həmin üzə çıxardığı sistemə əsaslanmışdır.

Ü.Hacıbəylinin davamçısı olan görkəmli alim Məmmədsaleh İsmayılov dəstgahı möhtəşəm bir imarətlə müqayisə edərək, məqamı bu imarətinin karkası, muğamları təşkil edən müxtəlif şöbə və guşələri imarətin sütunları kimi səciyyələndirirdi. O, muğam melodikasına xas olan təkrarlanma, sekvensiya, variasiya ünsürlərini, musiqi ifadələrinin kvarta, kvinta və oktava intervalları üzrə yuxarı və aşağı köçürülməsi kimi müxtəlif ifadə vasitələrini “imarətin” qurulmasında işlənən “tikinti materialları” hesab edirdi [İsmayılov M.C., 1984: 65]. M.İsmayılovun dəstgah formasının quruluşundakı simfonizm elementlərini aşkarlaması diqqətəlayiqdir.

Görkəmli musiqişünas-alim Ramiz Zöhrabov muğam dəstgahların kompozisiya baxımından vahid, monumental bir sistemə malik olduğunu göstərərək, dəstgah formasının bir neçə mikrosilsilədən ibarət olduğunu önə çəkmişdir. “Muğam” əsərində o, yazır: “Dəstgahda bir neçə şöbə, guşə, avaz, təsnif, rəng və diringələri ilə birlikdə 2–5 mikrosilsilə əmələ gətirir. Məsələn, “Rast” dəstgahının kompozisiyasını üç mikrosilsiləyə bölmək olar: I mikrosilsilə – “Dəraməd”, “Bərdəşt”, “Mayeyi-rast”, “Üşşaq”, “Hüseyni”, “Rəng”.

II mikrosilsilə – “Vilayəti”, “Şikəste-yi-fars”, “Dilkəş”, “Kürdü”, “Rəng” və ya “Təsnif”. III mikrosilsilə – “Əraq”, “Pəncgah”, “Kiçik rak”, “Qərayi”, “Rasta ayaq” (kadensiya)” [Zöhrabov R.F., 1991: 98–99]. Burada aydın görünür ki, I mikrosilsilə ekspozisiya, II mikrosilsilə işlənmə, III mikrosilsilə isə dinamik repriza rolunu oynayır və sonata formasının quruluş prinsipləri öz əksini tapır.

Göründüyü kimi, musiqişünaslıq tədqiqatlarında dəstgah həm musiqi janrı, həm də musiqi forması kimi səciyyələndirilir. Hər iki halda məqam əsasının mühüm dramaturji və formatövrədicilə roluna diqqət yetirmək vacibdir. Bəstəkar yaradıcılığından bir neçə nümunə əsasında fikirlərimi şərh etməyə çalışacağam. Bunlar Azərbaycan musiqisinin müxtəlif nəsil bəstəkarlarının yaradıcılığından seçilmiş müxtəlif janrlı nümunələrdir ki, burada dəstgahın janr və forma əlamətləri özünü göstərir.

İlk növbədə, Ü.Hacıbəylinin əsərlərinə müraciət etmək istərdim. Bəstəkarın “Leyli və Məcnun” muğam operasından başlayaraq, “Koroğlu” klassik operasına kimi bütün əsərlərində muğam sisteminə əsaslanması dolğun şəkildə özünü büruzə verir və hər bir əsər muğamdan yaradıcı surətdə istifadə edilməsinə əyani nümunə ola bilər. Lakin mən Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında dəstgahın həm janr, həm də forma kimi təzahür xüsusiyyətlərini qeyd etmək istərdim. Bu baxımdan “Leyli və Məcnun” operasına müraciət edək¹.

“Azərbaycan muğamlarının ensiklopediyası” hesab olunan bu operanın təmsalında janr və üslub əlamətini önə çəkən “muğam-operası” sözünün mahiyyəti Şərqi və Qərbi ənənələrinin qovuşma nöqtəsini açıqlayır. Lakin bu, əsrlər boyu böyük təkamül yolu keçmiş Şərqi muğam və Qərbi opera formalarının zahiri qovuşması deyildir. Burada muğam və klassik musiqinin quruluş qanunları özünü göstərir. Muğamların musiqisinin dramaturji ideyaya tabe olunması onları Avropa klassik musiqi ənənələrinə yaxınlaşdırır. Bu, XX əsrin əvvəlində, Azərbaycan muğam mühitindən klassik musiqiyə doğru böyük bir sıçrayış, milli musiqi mədəniyyətinin

¹ “Leyli və Məcnun” – “Muğam aləmi” Beynəlxalq Muğam Festivalının daimi proqramına daxil olduğu üçün, mütəmadi nümayiş etdirilir. Buna görə də biz bu əsərin musiqi materialı üzərində geniş dayanırıq. Operanın təhlili E.Abasovanın, Z.Səfərovanın, F.Əliyevanın tədqiqatlarında öz əksini tapmışdır.

inkişafının yeni məcraya yönəldilməsi idi ki, XXI əsrdə də Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq axtarışlarına geniş yollar açmışdır.

“Leyli və Məcnun” operasında Ü.Hacıbəyli yalnız muğamların musiqi materialından istifadə etməmiş, həmçinin muğamın kompozisiya xüsusiyyətlərinə də əsaslanmışdır ki, bu da səhnələrin quruluşunda özünü büruzə verir. Belə ki, orkestr epizodları, xor və s. mahnı-rəqs xarakterli musiqi parçaları səhnənin əvvəlində səslənərək, muğam hissəsinə giriş-dəraməd rolu oynayır və onun məqam-tonallığını hazırlayır. Belə epizodlar həmçinin, muğam şöbələri arasında keçid yaradır və məqam modulyasiyalarının həyata keçirilməsində mühüm rol oynayır. Muğam şöbəsindən sonra səslənən orkestr və xor epizodları isə yekunlaşdırıcı xarakterə malik olub, rəng və ya təsnif funksiyasını daşıyır. Beləliklə, operanın hər bir şəklini müəyyən məqam-tonallıq planına əsaslanan muğam kompozisiyası kimi səciyyələndirmək olar.

Muğamın yaradılması prinsiplərinə uyğun olaraq, epizodların növbələşməsi yüksələn xətt üzrə qurulur, dramaturji inkişafın açıqlanmasında muğam şöbələrinin ardıcılışması böyük əhəmiyyət kəsb edir. Qeyd etmək lazımdır ki, bütün keçidlər məntiqi şəkildə həyata keçirilir. Operanın hər bir şəklinə musiqi materialı müəyyən bir məqamda başlanır, inkişaf nəticəsində bir neçə mərhələdən sonra digər bir məqama keçir. Bu, muğamdan gələn inkişaf xüsusiyyəti olub, operanın musiqisinin dramaturji inkişaf xəttinin əsasını təşkil edir. Muğamların seçilməsində obrazların xasiyyətnaməsi mühüm şərt olsa da, muğam parçaları, orkestr, xor və ansambl epizodları əsas məqam-tonallıq planı ətrafında birləşdirilir. Beləliklə, “Leyli və Məcnun” operasında bilavasitə dəstgahın janrı xüsusiyyətləri öz əksini tapır.

Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında isə muğamdan istifadə yeni bir səviyyədə – məqam təfəkkür tərzində meydana çıxır. Üzeyir Hacıbəylinin geniş yayılmış belə bir fikri var: “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını öyrənmək sahəsindəki işimin, bir bəstəkar olaraq, mənim üçün əməli əhəmiyyəti o oldu ki, mən “Koroğlu” operasını yazdım” [Hacıbəyli, 2010: 12]. İlk baxışdan sadə etirafın arxasında nə qədər dərin nəzəri məsələlərin durduğunu qeyd etməliyik. “Koroğlu” operasında muğamdan iqtibasların olmaması

göz qabağındadır. Operanın musiqisi sırf bəstəkar təxəyyülünün məhsuludur¹.

Lakin tam əminliklə demək olar ki, Ü.Hacıbəyli operanı bəstələyərkən, məhz muğamın quruluş-konstruksiya sxeminə əsaslanmış və onu öz musiqi təcrübəsində təfsir etmişdir. Operadan bir neçə nümunəni qeyd etmək istərdim. Məsələn, II pərdədən qızların rəqsi şur məqamına əsaslanır, forma quruluşuna görə isə bu rəqsi rondo kimi səciyyələndirmək olar. Təzadlı tempə malik iki hissədə refren və epizodların növbələşməsindən ibarət formanın hər bir bölməsi ardıcılıqla məqamın bütün istinad pillələrini əhatə edir, hər bölmənin sonunda mayəyə qayıdış özünü göstərir ki, bu da muğam quruluşu ilə bağlı xüsusiyyət olub, əsas məqam-tonallığın təsdiqinə xidmət edir. Burada bəstəkar məhz muğamın əsaslandığı yüksələn ardıcılıqla, mayədən onun kulminasiyasına kimi məqamın dayaq pillələrindən istifadə edərək, muğamın melodik strukturlarının quruluş prinsipini əks etdirmişdir ki, bu da bəstəkar yaradıcılığında yeni bir cəhət kimi diqqəti cəlb edir.

“Koroğlu” operasında biz bilavasitə dəstgah formasının sonata forması ilə qovuşdurulmasının mükəmməl nümunələrini izləyə bilərik. Bu baxımdan III pərdənin antraktında şur məqamına əsaslanan mövzunun sonata formasının hissələrində dəyişikliyə uğrayaraq, məqamın istinad pillələri əsasında yenə də yüksələn ardıcılıqla geniş şəkildə işlənilməsi, bu prosesdə ekspozisiya, işləmə və repriza bölmələrinin xüsusiyyətlərini təcəssüm etdirməsini qeyd edə bilərik. Operanın Uvertürası isə məqam təfəkkürü ilə sonata formasının vəhdətinin müstəsna bir nümunəsi ola bilər, belə ki, burada formanın bölmələri beş məqamın səssırası və tonallıq münasibətləri əsasında qurulmuşdur (giriş – şur, əsas partiya – segah, köməkçi partiya – bayatı-şiraz, işlənmə bölməsi – çahargah, repriza və koda – rast məqamına əsaslanır, bütün məqam-tonallıq dəyişmələri “si-bemol” səsi ətrafında cərəyan edir). Operada bu kimi maraqlı nümunələr çoxdur.

¹ Qeyd etmək istərdik ki, Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operası musiqi-şünaslıqda E.Abasova, Ə.Abbasov, İ.Abezqauz, R.Məmmədova, Z.Qafarovanın tədqiqatlarında geniş araşdırılmışdır. Biz həmin tədqiqat əsərlərinə əsaslanaraq, operanın musiqisinin muğam-məqam sistemi ilə bağlı bəzi cəhətlərinə diqqət yetiririk.

Qeyd etmək istəyirəm ki, Üzeyir Hacıbəylinin bu sahədəki tapıntılarından digər Azərbaycan bəstəkarları da çox bəhrələnmişlər. Xüsusilə dəstgah formasının xüsusiyyətlərinin tətbiqi baxımından simfonik musiqidə dəyərli əsərlər meydana gəlmişdir ki, bunlar da məqamın forma quruculuğundakı əhəmiyyətini araşdırmağa imkan verir.

Dəstgahın və məqamın formaquruculuğunda tətbiqinin təcrübi əhəmiyyətini təsdiq etmiş nümunəsi olaraq, simfonik muğamları göstərə bilirik (Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik muğamları “Muğam aləmi” Beynəlxalq Muğam Festivalının daimi proqramına daxildir). Ümumiyyətlə, simfonik muğam – simfonik musiqinin sırf Azərbaycan musiqisi kontekstində yaranmış bir janrı olub, öz mahiyyətinə görə dəstgahla bağlıdır. Burada da dəstgahda olduğu kimi, əsərin əsasını təşkil edən məqamın tədricən səssirasının açılmasını və tam diapazonda əhatə olunmasını, qanunauyğun məqam keçidlərini və modulyasiya proseslərini, formanın hissələri arasında məqam-tonallıq münasibətlərini müşahidə edirik.

Azərbaycan musiqisində simfonik muğam janrının yaratıcısı olan Fikrət Əmirovun “Şur” (1948), “Kürd Ovşarı” (1948), “Gülüstan Bayatı-Şiraz” (1971) simfonik muğamları ənənəvi muğam-dəstgahlar əsasında yazılmış simfonik əsərlərdir. Burada bir tərəfdən, muğamların obrazlı məzmunu, ifa tərzı, kompozisiya quruluşu, melodik, ritmik xüsusiyyətləri və məqam əsası, digər tərəfdən isə simfonik musiqinin forma və ifadə vasitələri öz təcəssümünü tapmışdır. Əslində, F.Əmirovun bu əsərləri Şərq və Qərb musiqi ənənələrinin qovuşmasında yaranmış orijinal əsərlərdir.

Bu mövzu bir sıra musiqişünaslıq tədqiqatlarında işıqlandırılsa da, qeyd etmək istərdik ki, Fikrət Əmirovun özünün bu haqda fikirləri böyük maraq kəsb edir. Belə ki, onun fikrincə, simfonizm Qərbdə təşəkkül tapmış bir yaradıcılıq metodudur: burada obrazların kontrastlığı, əsas musiqi mövzularının təşəkkülü, inkişafı və mübarizəsi səciyyəvi cəhətlərdir. Muğam isə əsrlərdən bəri kök salmış, özünəməxsus musiqi materialına, inkişaf qanunauyğunluqlarına, məntiqi məqam əsasına, masştablı formaya, əsl simfonizm rüşeymlərinə malikdir. Muğamda ziddiyyətli mövzuların mübarizəsi olmasa da, bir mövzunun daxilində emosional yüksəliş var. Bu, kulminasiyalarda özünü bürüzə verir və bu kulminasiyalar səsyüksəkliyi,

dinamika, məqam cəhətdən muğamın başlanğıc fazası ilə kəskin kontrastlıq yaradır. Demək olar ki, məhz bu amillər bəstəkarın yaradıcılıq axtarışlarını istiqamətləndirmişdir.

F.Əmirov “Şur” simfonik muğamında muğam dəstgahın janr xüsusiyyətlərini, yəni improvizə səciyyəli muğam şöbələrinin ciddi vəznli rəng və təsniflərlə ardıcullaşması prosesini simfonik muğamda da həyata keçirmişdir. Muğam dəstgah kompozisiyası ənənəvi olaraq, müəyyən muğam şöbələrinin ardıcıl inkişaf mərhələlərini özündə cəmləşdirir. Məhz bu xüsusiyyət bəstəkara dolğun, dramaturji inkişafa malik simfonik kompozisiya qurmaq imkanı vermişdir. Əsərin kompozisiyasında təzadlı bölmələrin bir-birini əvəz etməsi musiqi məzmununa əlvanlıq aşılır. Bununla belə, kompozisiyada öz yerini alan təkrarlar, melodik-intonasiya xatırlamaları kompozisiya quruluşuna bütövlük gətirir.

F.Əmirovun simfonik muğamlarında əsaslandığı muğamların ənənəvi şöbələri saxlanılsa da bəstəkar onları öz yozumunda təqdim etmiş və özünəməxsus kompozisiya yaratmışdır. “Şur” simfonik muğamı bu bölmələrdən ibarətdir: “Şur” (“Mayeyi-Şur”), “Şur-Şahnaz”, “Rəng” (“Ay qadası”), “Bayatı”, “Təsnif” (“Evləri var xanaxana”), “Əraq”, “Səmayi-Şəms” (“Mayeyi-Şur”a dönüş). Muğam dəstgah kompozisiyasının əsas xüsusiyyəti – yüksələn xətt üzrə mərhələlərlə inkişafı, şur məqamının başlanğıc və son mərhələdə özül əhəmiyyəti təşkil etməsi saxlanılmışdır. Xüsusilə “Mayeyi-Şur”, “Şur-Şahnaz” (kvarta münasibətində), “Səmayi-şəms” (oktava münasibətində) şöbələri bu baxımdan özünün ənənəvi bünövrə əhəmiyyətini doğruldur.

Muğamın inkişaf mərhələlərində rast və segah məqamlarına keçidlər saxlanılsa da, bu məqamlara əsaslanan şöbələrin kompozisiyaya daxil edilməsində fərqlər özünü göstərir. Simfonik muğamda rast və segah məqamlarına keçidlər üçhissəli quruluşa malik “Bayatı” bölməsində cəmlənmişdir. Bəstəkar burada həm “Bayatı-Qacar”, həm “Qatar-bayatı”, həm “Çoban bayatı”, həm də “Şikəsteyi-fars” mövzularından istifadə edərək, rast-segah məqam dəyişkənliyini qabarıq göstərə bilmişdir. Bu bölmədən sonra təsnif qismində “Evləri var xanaxana” xalq mahnısının işlənilməsi segah mühitini möhkəmləndirir.

Lakin şurun ənənəvi məqam reprizası və kulminasiya şöbəsi (“Səmayi-şəms”) əvəzinə simfonik muğamın növbəti bölməsində

rast məqamının yeni tonallığına keçid diqqətəlayiqdir. Belə ki, “Şur” simfonik muğamına “Əraq” şöbəsinin daxil edilməsi ənənəvi ifaçılıq versiyalarından fərqlənir. “Rast” muğamının kulminasiyasını təşkil edən və rast məqamına əsaslanan “Əraq” şöbəindən istifadə “Şur” muğamına xas deyil.

Bəstəkar ənənəvi məqam-tonallıq planından kənara çıxaraq, “Şur”da kulminasiyaya doğru inkişaf mərhələsinə “Əraq” bölməsini daxil edir ki, bu da muğam kompozisiyasına yeni məzmun və məqam boyaları gətirir. Xüsusilə bu şöbənin melodiyasının geniş reçitativ-deklamasiya üslublu ifadə tərzı musiqiyə cəsarətli, iradəli xarakter aşılayır. Bu, eyni zamanda, məqam-reprizasını daha qabarıq göstərməklə yanaşı, “Səmayi-şəms”in xarakterinin də dəyişməsinə şərait yaradır. F.Əmirov simfonik muğamda əsərin ən yüksək kulminasiya anı kimi “Səmayi-şəms” bölməsindən istifadə edir (xatırladım ki, muğamda bu, “Hicaz” bölməsində özünü göstərir). Sonda isə zirvədən enən hərəkətlə, muğamın mayəsinə dönüş baş verir.

Beləliklə, bəstəkar simfonik muğam kompozisiyasını muğam dəstgahdan fərqləndirərək, əsəri daha lakonik və məqsədyönlü məqam-tonallıq planı əsasında qurmuşdur. Bu da bəstəkar yaradıcılığı ilə muğam sənətinin qarşılıqlı əlaqəsini nümayiş etdirən cəhətlərdən olub, bəstəkarın məqam təxəyyülünün məhsulu kimi dəyərləndirilə bilər. Eyni zamanda, simfonik muğamın orkestr partiturası diqqətəlayiq cəhətlərdən biri kimi qeyd olunmalıdır. Belə ki, parlaq orkestrləşdirmə vasitəsilə F.Əmirov xalq çalğı alətlərində muğam ifaçılığına xas olan səslənməni təcəssüm etdirərək, inkişaf dramaturgiyasını təcəssüm etdirmişdir. Dəstgahın muğam improvizasiyası ilə bağlı epizodları daha şəffaf fakturadan, coşğun inkişafli epizodlarda isə dolğun orkestr üslubundan istifadə olunmuşdur. Bununla da dəstgah forması əsərin orkestr dili ilə uzlaşdırılmışdır ki, bu da bəstəkarın tapıntılarından biri idi və digər simfonik əsərlərdə də öz əksini tapmışdır.

Əlamətdardır ki, bu janra digər Azərbaycan bəstəkarları da müraciət etmiş və musiqi irsimizi zənginləşdirən əsərlər bəstələmişlər. Ən əsası da budur ki, hər bir bəstəkar müraciət etdiyi muğam dəstgahın özünəməxsus təfsirini vermiş, necə deyərlər, muğamın məqam, melodik və kompozisiya qanunauyğunluqlarına

əsaslanaraq, öz yaradıcılıq təxəyyülü ilə yeni versiyasını yaratmışdır. Eyni zamanda, kamera-instrumental musiqi sahəsində də dəstgah formasına əsaslanan bir çox əsərlər yaranmışdır. Əlbəttə ki, bizim bütün bu əsərlərin adını çəkmək imkanımız məhduddur. Onların hər biri özünəməxsus şəkildə bəstəkarın musiqi üslubuna uyğun olaraq, muğamdan istifadə yollarını gözümüz qarşısında canlandırır. Bu baxımdan Firəngiz Əlizadənin yaradıcılığına diqqət yetirmək maraqlı olar.

Onu da deyək ki, F.Əlizadənin yaradıcılığında Şərq və Qərb musiqi ənənələrinin, üslublarının, mövzuların, ifaçılıq xüsusiyyətlərinin qovuşdurulmasından yaranan ecazkar sənət dünyasının təzahürləri aydın şəkildə özünü büruzə verir. Bu da bir tərəfdən, F.Əlizadənin bəstəkar kimi təxəyyülünün zənginliyini, maraq dairəsinin genişliyini, digər tərəfdən, onun təmsil etdiyi Azərbaycan bəstəkarlığı məktəbinin Şərq-Qərb mədəniyyətinin qovşağında yarandığını sübut edir.

F.Əlizadənin əsərlərində muğamın və müasir musiqinin sintezi olduqca çoxcəhətli və qabarıqdır və bu, bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun aparıcı xəttinə çevrilmişdir. Bəstəkar muğamı öz təfəkkür süzgecindən keçirərək, onu daha geniş bir müstəviyə çıxarır, məkan və zaman məfhumunu aşaraq, yaradıcı təxəyyülünün gücü ilə daha yüksəklərə qaldırır. Öz sələflərinin – Üzeyir Hacıbəylinin, Qara Qarayevin, Fikrət Əmirovun və b. ənənələrinə əsaslanan Firəngiz Əlizadənin yaradıcılığında məhz bu yol öz təzahürünü tapır.

Firəngiz Əlizadənin muğam sənəti ilə və muğamdan bəstəkar yaradıcılığında istifadə ilə bağlı olan mülahizələri də maraqlıdır. F.Əlizadənin fikrincə, “muğam” anlayışından istifadə edərkən, dəqiqləşdirmə aparmaq vacibdir ki, konkret halda muğam dəstgahı və ya muğam havacatı – modus nəzərdə tutulur. Çünki, bunlar müxtəlif kateqoriyalara aid məfhumlardır. Onun yazdığı kimi, əgər dəstgah – kompozisiyadırsa, modus – dəstgahın bütün formasının tikinti materialını təşkil edir, onun konstruksiyasını möhkəmləndirir. Bu baxımdan modus “bütün kompozisiyanın adını daşıyır və onun intonasiya ölçüsünü müəyyənləşdirir” [Əlizadə F., 2007: 38].

Xüsusilə F.Əlizadə muğamda Şərq-Qərb musiqi ənənələrinin dialoqunu görür və onları belə izah edir: “Yüzdəllər boyunca birbirindən təcrid olunmuş halında yaşayıb-yaratmış Avropa və qeyri-

avropa mədəniyyətlərinin qarşılıqlı münasibəti aktual məsələ kimi ortaya çıxıb. Tarix boyu bu mədəniyyətlərdən hər birinin öz bədii sistemi təşəkkül tapmış olsa da, XXI əsrdə onların bəşər mənəviyyatına qoşulması bir zərurətə çevrilmişdir” [Əlizadə F., 36]. Bu fikrin davamı kimi, qeyd etmək istərdik, muğam və bəstəkar yaradıcılığının qovuşması muasir dövrdə çox aktualdır. Muğam bəstəkar yaradıcılığında müxtəlif cəhətlərdən açıqlaraq, Şərqi və Qərbi musiqi ənənələrinin qovuşma nöqtəsinə çevrilmişdir.

F.Əlizadənin violonçel və hazırlanmış royal üçün yazılmış “Habilsayağı” əsəri – Azərbaycanın görkəmli kamança ifaçısı Habil Əliyevin adı və ifaçılıq sənəti ilə bağlıdır¹. Burada məqam təfəkkür tərzini üstünlük təşkil etməklə, ənənəvi dəstgah kompozisiya əlaqələri pozulmadan, sanki yenidən daxildən yaradılır. Əsərin musiqisində müasir avropa musiqisinin ifadə vasitələrindən, son onilliklərdə eksperimentlərdən toplanmış təcrübədən sərbəst şəkildə istifadə olunur. Violonçeldə və fortepianoda çalğı üsulları bilavasitə avanqard musiqi ilə bağlıdır. İnkişafın ecazkar üzvi vəhdəti diqqəti cəlb edir – violonçelin sonsuzluqda səslənməsindən ekstatik kulminasiyaya doğru yüksəliş iki musiqçinin çalğısı vasitəsilə həyata keçirilir. Lakin dinləyiciyə elə gəlir ki, daha çox musiqiçi çalır.

Əsərin strukturunda “Çahargah” muğamının intonasiya kökləri özünü aşkar surətdə göstərir. Violonçel partiyası əsərin başlanğıcında sakit, təmkinli musiqini ifa edir. Alətin muğam improvizasiyalı solosunda muğama xas olan məqam pillələri ətrafında mərhələlərlə inkişaf özünü göstərir. Əsər boyu özünü göstərən mərhələləli inkişaf prosesində başlanğıc məqam əsası ardıcıl saxlanılır. Lakin məqam keçidləri də ahəngdar şəkildə özünü göstərir, qəfil dönmələrə yer verilmir. Həmçinin, burada muğam kompozisiyasının ümumi məntiqi baxımından, şöbələr uyğun gəlir, kompozisiyanın muğam silsiləsinə xas olan yüksələn inkişaf mərhələləri

¹ “Habilsayağı”nın yaranma tarixi əlamətdardır. Dünya şöhrətli musiqiçi, violonçel ifaçısı İvan Monigetti Azərbaycanın görkəmli kamança ifaçısı, muğam ustası Habil Əliyevin çalğısını eşitdikdən sonra onda məhz Habil kimi çalmaq arzusu oyanmış və o, bu istəyini Firəngiz Əlizadə ilə bölüşəndən sonra, bəstəkar bunu həyata keçirmişdir. Buradan əsərin adı meydana gəlmişdir; bəstəkar Habil Əliyevin ifaçılıq ənənələrinə əsaslanmış, onun təfsirində bir neçə mövzudan istifadə etmişdir.

üzrə qurulmasını müşahidə edirik. Hər bir mərhələdə müəyyən bir pillənin istinad-dayaq pilləsi kimi qabarıq göstərilməsi və həmin pillə ətrafındakı improvizasiyalı melodik quruluş müəyyən məqam-intonasiyaların təzahürünü şərtləndirir.

Lakin bu məqam-intonasiya dəyişiklikləri pərakəndə surətdə deyil, məntiqli bir ardıcılıqla həyata keçirilir. Bu prosesdə səs dalğalarının yüksəlişi, dinamikanın artırılması, ansambl çalğısını imitasiya edən polifonik fakturanın müxtəlif üsullarla zənginləşdirilməsi, tempin artırılması ilə kulminasiyanın hazırlanması mühüm rol oynayır. Kulminasiyada mühüm cəhət improvizasiyalı inkişaf enerjisinin möhtəşəm axınla rəqsvari enerjiyə çevrilməsini müşayiət edirik ki, bu da bəstəkar təfəkkürü ilə dəstgah formasının özünəxas təfsirinə yeni keyfiyyətlər gətirir. Kulminasiyadan sonrakı mərhələdə isə səslənmənin tədricən sönməsi, inkişaf dalğasının yekunlaşması verilir ki, bu da dinamikanın azalması, hərəkət istiqamətinin və registrin dəyişməsi ilə müşayiət olunur. Hər yeni inkişaf mərhələsində musiqi materialı özünəməxsus çalğı üsulları ilə xarakterizə olunur.

F.Əlizadə “Həbilsayağı” əsərində muğam kompozisiyasının quruluş və melodik inkişaf xüsusiyyətləri ilə yanaşı, ifaçılıq üsullarının təcəssümünə böyük diqqət yetirmişdir. Əsər sanki Şərqi və Qərbi musiqi ənənələrinin hüdudlarında meydana gəlmişdir. Burada alətlərin tembr boyalarından istifadə olunması xarakterikdir və obraz məzmunu baxımından vacibdir. Violonçel kamança rolunu oynayır, bundan əlavə bir sıra Şərqi allyuziyaları əmələ gətirir. Royal tar (dartımlı), dəf (tremolo və simlərə rezin çubuqlarla toxunmaqla), çəng (plektor vasitəsilə simlərə vurulması), hətta sitar və zərb alətlərini təmsil edir. Burada alətin səs imkanları da dəstgah formasının təfsirində hərəkətverici qüvvəyə çevrilir.

F.Əlizadənin “Şüştər” kompozisiyasında bəstəkarın qarşısına qoyduğu məqsəd başqadır¹. Əsər şüştər məqamının struktur quruluşuna əsaslanır. Burada dərin məzmunlu, psixoloji obraz muğam

¹ Bu əsər ilkin variantda “Metomorphoze” adlanaraq, 12 violonçel üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu, “Şüştər” muğamı üzərində metamorfozalar yaradılmışdır. Sonradan bəstəkar onu muğamın adı ilə adlandıraraq, 8 violonçel üçün işləmişdir. Bu cür qeyri-adi görünən ifaçı tərkibi əsərin musiqi məzmunu və

improvizasiya üslubunda melodik materialın inkişafı prosesində açıqlanır. “Şüştər” kompozisiyasında “Şüştər” muğamının emosional bədii təsiri dolğun şəkildə öz əksini tapır. Əvvəldə musiqi məzmununun kədərli əhval-ruhiyyəli, aramlı, təmkinli inkişafı sonradan tədricən xarakterini dəyişərək, coşqun, dramatik xarakter kəsb edir. Bununla bəstəkar muğamın məzmununa öz təfəkkür tərzii ilə bağlı olaraq, yeni cizgilər aşılayır.

Məqam strukturlarının müxtəlif şəkildə rəngarəng təşkili əsərin inkişaf mərhələlərində musiqi materialının dalğavari, tədricən yüksəlmə inkişafını təmin edir. Kompozisiyanın quruluşunda muğamdan gələn mərhələli inkişaf dalğaları bir-birini əvəz edərək, kulminasiyaya doğru yüksəlir və sonda ənənəvi enmə prosesi ilə tamamlanır. Bu əsərin quruluşunda mərhələlərlə dalğavari inkişaf prinsipi, silsiləli şəkildə bölmələrin birinin digərinin daxilindən yaranaraq, inkişafını genişləndirməsi, kulminasiya anının hazırlanmasında bütün ifadə vasitələrindən maksimum dolğunluqla istifadə olunması sonda başlanğıc mərhələyə qayıtmaqla səslənmənin sönməsi, sanki kainatda əriməsi təsəvvürü yaratması kimi cəhətlər üzə çıxır.

Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarlarının muğama münasibəti müxtəlifdir. Bəstəkarlar muğam dəstgah formasına əsaslanaraq, opera, simfoniya, kamera-instrumental və s. sahələrdə maraqlı nümunələr – müxtəlif təfsirdə, yeni keyfiyyətdə, müasir musiqi lüğəti əsasında muğama istinad edən əsərlər yaranmışdır. Bütün bunlar dəstgah formasının klassik sonata forması kimi universallığını bir daha sübut edir və yeni tapıntılara yol açır.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat:

Абасова Э.А. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. Баку, 1961. 192 с.

Абасова Э.А., Мамедов Н.Г. Мугам и азербайджанский симфонизм. // Музыкальная трибуна Азии. Москва, “Советский композитор”, 1975. с.10–36.

obrazlar dairəsi baxımından tamamilə özünü doğruldur. 2014-cü ildə bu əsər kamera orkestri üçün işlənilərək, Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında səsləndirilmişdir.

Абезгауз И.В. Опера “Кероглы” Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. Москва, “Советский композитор”, 1987. 232 с.

Ализаде Ф.А. Симфоническая музыка Азербайджана. Баку, “Ширваннешр”, 1998.

Əlizadə F.Ə. Muğam sənəti dünya musiqisi kontekstində. // “Muğam” jurnalı, №1, 2007. s.34–47.

Əlizadə F.Ə. Həbilsayağı. Violonçel və fortepiano üçün. Bakı, Işıq, 1982.

Əlizadə F.Ə. “Şüşətər”. 8 violonçel üçün. Əlyazma.

Əliyeva F.Ş. XX əsr Azərbaycan musiqisi: tarix və zamanla üz-üzə. Bakı, “Elm”, 2007. 314 s.

Əmirov F.C. Musiqi düşüncələri. Bakı, 1971. 141 s.

Əmirov F.C. “Şur”, “Kürdi-Ovşarı” simfonik muğamları. Partitura. Moskva, 1971.

Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, 1945; sonuncu nəşr: Bakı, “Apostrof” çap evi, 2010. 176 s.

<http://musbook.musigi-dunya.az>

Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri. II cild. AMEA-nın nəşri. Bakı, 1965, 412 s.

Hacıbəyov Ü.Ə. Leyli və Məcnun. Klavir. Bakı, 1985. <http://leyli-mejnun.musigi-dunya.az>

Hacıbəyov Ü.Ə. Koroglu. Klavir. Moskva, 1970. <http://uzeyir.musigi-dunya.az>

Həsənova C.İ. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları. Bakı, “Mars-print”, 2009. 320 s.

İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Yenidən işlənmiş və tamamlanmış nəşr. Bakı, “Işıq”, 1984. 100 s.

İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. Bakı, “Elm”, 1991. 120 s.

Məmmədova R.A. Azərbaycan muğamı. Bakı, “Elm”, 2002. 280 s.

Məmmədova R.A. Muğam – sonata qovşağı. Bakı, “Işıq”, 1989. 128 s.

Səfərova Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). Bakı, “Elm”, 1998. 584 s.

Səfərova Z.Y. XX əsrin dahi bəstəkarı və şəxsiyyəti. // “Musiqi dünyası” jurnalı, №1, 1999, s.8–15.

Zöhrabov R.F. Muğam. Bakı, Azər nəşr, 1991. 219 s.

Zoxrabov P.Ф. Теоретические проблемы азербайджанского мугама. Баку, “Шур”, 1992, 247 с.

Zoxrabov P.Ф. Профессиональная музыка устной традиции: мугамы дестгях и зерби мугамы. Баку, “Марс-Принт”, 2010, 554 с.