

## **İradə Köçərli**

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru

AMEA Mİİ “Azərbaycan xalq musiqi tarixi və nəzəriyyəsi” şöbəsinin müdiri, professor, Azərbaycan

### **“ŞİKƏSTƏ” – MİLLİ MUSIQI TƏFƏKKÜRÜNÜN ƏNƏNƏVİ TƏZAHÜR MODELƏRİNDƏN BİRİ KİMİ**

*Açar sözlər: Şikəstə, Azərbaycan guşəsi, Şah Xətai şöbəsi, Bayatı-türk şöbəsi, melodiya-model*

Hər bir xalqın milli özünəməxsusluğunu təyin edən bir çox amillər vardır. Bu amillər xalqın həyatının hər bir sahəsində mövcuddur və özünün bənzərsizliyi, sabitliyi və yaşarılığı ilə fərqlənir. Bu baxımdan, məhz musiqi yaradıcılığı, insanın mənəvi dünyasının güzgüsü olaraq, xalqın genetik fondunun əsas daşıyıcılarından biri kimi çıxış edir. Azərbaycan musiqisində milli ənənələr çərçivəsində minilliklər boyu formalaşan qədim səs-simvollar, melodik modellər, metr-ritm, melopoetik, forma, məqam-intonasiya və s. formul-qəlibləri yaranmışdır. Azərbaycan musiqisinin bir sıra tipoliji xüsusiyyətlərə malik olması alimlər tərəfindən tədqiq edilmiş və müəyyən fikirlər qeyd olunmuşdur: “Genoformula – özündə qiymətli bədii və etnogenetik informasiyanı qoruyan damara bənzəyir; genoformula tarixi yaddaş kontekstində fəaliyyət göstərən müəyyən səsələr toplusudur. Sadə intonasiya ibarələri öz-özlüyündə ümumiləşmiş formullardır, erkən intonasiya edilmənin arxetipləridir, tarixi təcrübənin cəmləşdiyi koddur. Bu melodik tiplərin tarixin süzgəcindən keçərək seçilməsi Azərbaycan musiqisinin intonasiya “lüğəti”nin formalaşmasına gətirib çıxarmışdır” (R.Məmmədova, 2014, 59). Bu cür yığcam və dəqiq melodiya-modellər, intonasiya kompleksləri Azərbaycan musiqisinin bütün qollarında bu və ya digər şəkildə üzə çıxır: muğam dəstgahlarında qəliblənmiş melodik-özəklər, kadensiya formulları və s.; aşıq musiqisində harmonik akkord kompleksləri, melodik-ritmik stereotiplər və s.; müxtəlif ifaçılıq modelləri və s.. Bu baxımdan, Azərbaycan musiqisində, milli-ictimai toplum olaraq hamı tərəfindən dərk olunmuş və qəbul

edilmiş, özündə milli musiqinin tipikləşmiş ifadə vasitələrini – poetik, melodik, metroritmik, məzmun, ovqat, ifa xüsusiyyətlərinin üzvi vəhdətini cəmləmiş ənənəvi hava-formullardan, hava-model-lərdən biri məhz şikəstədir.

Şikəstələr müxtəlif mərhələlərdən, müxtəlif yaradıcılıq ənənə-ləri süzgəcindən keçərək uzun bir təkamül yolu qət etmişdir. Azərbaycan xalq yaradıcılığının bir çox sahələrində – aşıq musiqi yaradıcılığı, aşıq poeziyası, eləcə də muğam sənətində “şikəstə”lərin xüsusi yeri vardır: şikəstə-ağı, şikəstə-bayatı, aşıq şikəstələri, şikəstə – zərbi-muğamlar və muğam şöbəsi – şikəsteysi-fars və hətta, şikəstə-məqam. Şikəstələrin məzmun, obraz, ovqat, bədii təsir dairəsi xalqı-mızın mənəvi aləminə, hisslər dünyasına çox yaxın və doğmadır. Bu musiqi özəllikləri şikəstələrin geniş yayılmasına və sevilməsinə, nəsil-dən-nəslə keçərək bu günümüzdə gəlib çatmasına əsas zəmin olmuşdur. Bu el havaları xalqın şad günlərində onlara yüksək zövq və sevinc hissləri bəxş etmiş, qəmli vaxtlarında isə sanki kədəri, ağrını ovundurmağa, soyutmağa qadir olmuşdur.

Azərbaycan ifaçılıq sənətinin ən qüdrətli sənətkarları – Hacı Hüsü, Cabbar Qaryağdıoğlu, o cümlədən Şəkili Ələsgər, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Zəbul Qasım, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski və bir çoxları “Qarabağ şikəstəsi”ni böyük məharət və şövqlə oxumuşlar. Bunun nəticəsidir ki, Azərbaycanda məşhur xanəndələrimizin sayca çox az olan vollarına – Keçəçi oğlu Məhəmmədin (1912-ci il, Sport-Rekord, Varşava), Aşıq Abbasqulu-nun (1914, Sport-Rekord, Tiflis) vollarına başqa musiqi havaları ilə yanaşı, şikəstələr də daxil edilmişdir. XX yüzillikdə və çağdaş dövrümüzdə yaşayıb-yaradan xanəndələrimiz A.Babayev, C.Əkbə-rov, A.Qasimov, o cümlədən Ş.Ələkbərova, F.Mehrəliyeva və baş-qaları da şikəstələrin mahir ifaçıları kimi məşhurlaşmışlar.

Qeyd edək ki, Azərbaycan bəstəkarları ilk əsərlərini yaradarkən xalqı professional musiqiyə alışdırmaq, cəlb etmək məqsədilə xalq ruhuna daha yaxın olan musiqi nümunələrindən, janr və formalardan istifadə etmiş və bu mənada, məhz şikəstələr bəstəkar və tamaşaçı arasında bir növ vasitəçi rolunu oynamışdır. Bunun əsas səbəbi o idi ki, məhz şikəstələr, hər bir azərbaycanlının milli duyumu, mənəvi aləminə çox doğma idi və hamının daxilən duyduğu, yaddaşına həmişəlik hopmuş, saf bir “segah” üstündə yöğrulmuş musiqi

nümunələri idi. Şikəstələrin milli özəlliyini duyan və şikəstələrdən əsərlərində tapıntı kimi istifadə edən də bizim ölməz bəstəkarlar olmuşlar.

Şikəstələr müxtəlif ifaçılıq ənənələri sahəsində mövcuddur: klassik aşiq şikəstələri (Kərəm şikəstəsi, Badamı şikəstə və s.), Şirvan mahalında səslənən şikəstələr (Şirvan şikəstəsi, Sarıtorpaq şikəstəsi və s.), eləcə də, Güney Azərbaycan aşiq mühitlərində yaranmış şikəstələr (“Qaradağ şikəstəsi”, “Zəncançay şikəstə”, “Xalxalı şikəstə” və s.), zərbi-muğam ünvanlı şikəstələr (Qarabağ şikəstəsi, Kəsmə şikəstə və s.) və s.. Göründüyü kimi, həm aşiq, həm muğam, həm mahnı ifaçılığında özünü göstərir, xalqın gündəlik həyatı və məişətini əhatə edir. Təsadüfi deyildir ki, yas mərasimlərində ağılar da məhz şikəstə havası ilə bayatı deyərək oxunmuşdur<sup>1</sup>. Bu baxımdan

1. Şikəstə – musiqili-poetik janr qrupudur (aşiq şikəstələri və zərbi-muğam tipli):

Bütün şikəstələri bir-birinə bağlayan ümumi cəhətlər vardır: uyğun mövzu dairəsi (qəm-qüssə, kədərli), eyni məqam-intonasiya (“segah” məqamı), metr-ritmik (vokal – sərbəst ölçü, instrumental – dəqiq ölçü) özəyə malik olması, eyni inkişaf prinsiplərinə (vokal – improvizasiyalı rəcitativ-deklamasiya) söykənməsi, xalq şeirinə əsaslanması (Bayatı, bəzən, qoşma), eyni ifa tərzii (vokal-instrumental) və d. Fərqli cəhətlər isə aşağıdakılarla bağlıdır: Poetik mətnin, instrumental melodiyanın yeniləşməsi, yerli mühitin səciyyəvi xüsusiyyətləri, müxtəlif ifaçılıq ənənələri, ifaçının musiqiyə fərdi münasibəti və istedadından asılı olaraq yeni-yeni şikəstələr yaranmış, formalaşmış və bir-birindən fərqlənmişdir.

2. Şikəstə – milli vokal ifaçılıq üslubudur: aşağı istiqamətli, tədricən dayaq nöqtəsinə düşən, sanki “sürüşən”, diapazon baxımdan kiçik melodik hərəkət xətti – k3 diapazonlu (b2+k2) trixord üzrə hərəkət. Ən qədim və erkən folklor intonasiya edilmə prinsiplərindən biri hesab edilən bu ifa tərzii, müəyyən tarixi inkişaf prosesində

---

<sup>1</sup> Xalq ağı və ağılamaları musiqisində belə bir xüsusiyyətin olmasına R.Hüseynovun “Min ikinci gecə” kitabında da rast gəlmək olar. Müəllif qeyd edir ki, ağıçı Rübabə “Kəsmə şikəstə”, “Sarıtorpaq”, “Məryəmoğlu” şikəstələri üstə ağı oxumuşdur (R.Hüseynov, 1988, 29).

melodik-intonasiya özəyinə çevrilmiş, daha sonralar melodik havaya dönmüş, genofornula olaraq bir çox xalq musiqi nümunələrinin əsasında dayanmışdır. Azərbaycan xalqı öz hiss və həyəcanını məhz bu oxu tərzilə ifadə etmişdir. Şikəstələri aşiq yaradıcılığına aid edən Ü.Hacıbəyli bu havaları “üç tondan ibarət bir musiqi” kimi qeyd etmişdir. “Bizdə bir çox təsnif və el mahnıları vardır ki, onların havaları yalnız üç tonun kombinasiyasından əmələ gəlir.” (Ü.Hacıbəyov, 1965, s.242) – sözlərini də o söyləmişdir. Bu fikirlərlə Ü.Hacıbəyli, ilk baxışdan sadə görünsə də, yenə də dahi simasının daha bir xüsusiyyətini – milli duyğu hissini dəqiqliyini nümayiş etdirmişdir. O, daxilən bu intonasiya edilməni (trixord) prinsip olaraq duymuş, düzgün dərk etmiş, milli səciyyəsinə hiss etmiş və hər məqamda olduğu kimi, yıqcam tutumlu, tezis əhəmiyyətli fikirlər söyləmişdir. Buradan belə bir nəticəyə gəlmək mümkündür ki, aşağı enən trixord hərəkəti aşiq havalarının, eləcə də, bir sıra xalq musiqi nümunələrinin əsasında dayanan və milli səciyyə daşıyan intonasiya edilmə təzahürüdür. Fikrimizcə, böyük sekunda və kiçik sekunda hərəkətindən yaranan trixord “Segah” məqamının əsas intonasiya özəyidir və böyük ehtimalla, məqamın formalaşmasında ilkin strukturlardan biri olmuşdur.

Elmi mənbələr və araşdırmalar nəticəsində aydın olur ki, şikəstələr bilavasitə aşiq sənəti ilə bağlı şəkildə yaranmışdır. Şikəstələrin forma və quruluşu, vokal melodiyasının intonasiya tipi, əsaslandığı poetik mətn və ifa tərzilə aşiq musiqi havaları ilə sıx surətdə bağlıdır. Əbəs yerə deyil ki, Ü.Hacıbəyli də şikəstələri aşiq yaradıcılığı ilə bağlı olduğunu qeyd edərək yazır: “Şikəstə və bayatıya aşiq dəstəsinin dəstəgahı demək olar. Çünki bu növ musiqi təğənnisi əsil onların sənətidir” (Ü.Hacıbəyov, 1965, s.242). Şikəstənin muğam ifaçılığına daxil olması musiqi quruluşunun zəngin daxili imkanları ilə şərtlənmişdir. Vokal melodiyanın improvizasiyalı, nəqli, reçitativ-deklamasiya xasiyyətli olması, instrumental hissənin inkişafı, “rəngvari” mahiyyət daşması onların xanəndə ifaçılığına daxil olması üçün əlverişli zəmin yaratmışdır. Demək mümkündür ki, şikəstə inkişaf prosesində Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığının bütün qolları ilə qovuşmuş, xalq mahnı və rəqs yaradıcılığı, muğam sənətinin uyğun cəhətlərini mənimsəmiş və nəhayət, sazəndə və xanəndələrin yaradıcı fəaliyyəti sayəsində yeni ifaçılıq üslubu əldə

etmişdir. Bu qarşılıqlı inkişafın bədii nəticəsi olaraq xalq dühasının parlaq təcəssümü olan “Qarabağ şikəstəsi”, “Kəsmə şikəstə” zərbi-muğamları yaranıb yayılmışdır. Bununla da, aşiq “dəstgahı” olan şikəstə bir tərəfdən aşiq, digər tərəfdən isə muğam sənətinə möhkəm dayaqlı körpü salmışdır.

Şikəstələrin muğam yaradıcılığında daha bir təzahür forması vardır. Bu – bir çox muğamların ənənəvi tərkib hissələrindən birinə çevrilmiş “Şikəsteyi-fars” şöbəsidir. Şikəsteyi-fars” aşağıdakı muğamların tərkibində mövcuddur:

1. Rast
2. Mahur –hindi
3. Orta Mahur
4. Bayatı-Qacar
5. Dügah
6. Şur
7. Zabul-segah
8. Rahab
9. Nəva (Şikəsteyi-şirvan – M.M.Nəvvabın cədvəlində)

Məlum olduğu kimi, “Şikəsteyi-fars”ın məqam əsasını “Segah” məqamı təşkil edir. Müxtəlif muğam dəstgahlarının şöbələri daxilində “Şikəsteyi-fars”a keçid musiqi ovqatını segah rənginə bürüyür və modulyasiya xasiyyəti daşıyır. Lakin ən önəmlisi ondan ibarətdir ki, bu şöbəyə keçid insanlarda ilıq, isti hisslər yaradır, “Segahla ağlayan” (xalq məsəli) xalqımıza ruhən yaxın olan duyğular yaşadır. Demək mümkündür ki, “Şikəsteyi-fars” müxtəlif məqam əsasına malik olan, müxtəlif xasiyyət daşıyan, müxtəlif tərkib hissələrini özündə birləşdirən muğam dəstgahlarına xalqımızın içindən gələn mənəvi tələbat olaraq daxil olur və ona milli-semantik rəng qatır.

Yada salaq ki, Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində “Segah” məqamının bir şöbəsini – bölməsini (otdel) “Şikəsteyi-fars” adı altında təqdim etmişdir. Ü.Hacıbəyli “Şikəsteyi-fars”ın istinad pilləsini qeyd etmiş və ən başlıcası, bu bölməyə aid musiqi kompozisiyası bəstələmişdir, musiqi bəstəsinə aid bir sıra açıqlamalar vermişdir. Məhz alim-bəstəkarın bölmə haqqındaki fikirləri və yazdığı musiqi kompozisiyası bir çox məsələlərə aydınlıq gətirən düstur əhəmiyyəti daşıyır. Musiqi kompozisiyasına və nəzəri açıqlamalara görə, “Şikəsteyi-fars”ın istinad pilləsi “Segah” ladının

səs qatarının əsas tonunun kvintasıdır (VIp). Əsas tonun kvintası və mayə, əsas tonun kvintası və əsas ton, eləcə də, mayə və əsas ton münasibətləri şöbənin melodik özəyinin kökündə dayanır. Ümumiyyətlə, bu üç ton “Segah” məqamının dayaq sütunudur (IIp (əsas ton) – IVp (mayə) – IVp (əsas tonun kvintası)). Xüsusilə də, “Şikəsteyi-fars” ünvanlı musiqi parçalarının əsasında dayanır. Əgər melodik özəyə nəzər salsaq, əsas tonun kvinta səsindən mayəyə doğru yönələn hərəkət xəttini izləmiş olarıq: yuxarıda qeyd olunan trixord hərəkəti – əsas tonun kvintası – mayənin üst aparıcı tonu – mayə (böyük sekunda + kiçik sekunda). “Şikəsteyi-fars”ın melodik və intonasiya özəyi bu hərəkət üzərində inkişaf edir.

Əlbəttə, hər bir muğamın özəl xüsusiyyətləri, kadensiya-ayaqları, müxtəlif mayə yüksəkliyi bu muğamlara daxil olan “Şikəsteyi-fars” şöbələrinə müəyyən mənada, fərdilik gətirmişdir. Bu baxımdan, muğam ifaçılarının yaradıcı, yenilikçi ruhu danılmazdır və məhz onlar bu və ya digər muğamla bağlı olan “Şikəsteyi-fars” şöbələrinə özünəməxsus çalar, ovqat, intonasiya, məzmun, “nəfəs” və “gəzişmələr” daxil etməyə nail olmuşlar. Bununla belə, modulyasiya əhəmiyyətli bu şöbə ayrı-ayrı muğamların tərkib hissəsi olmaqla bərabər, xarakterik melodik, məqam-intonasiya məzmununu qoruyub saxlayır və eyni özək üzərində inkişaf edir.

Bir məsələ də, fikrimizcə, xüsusi önəm daşıyır. Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərindən öncə, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları üzrə materiallar”ı yazmışdır. Ü.Hacıbəyli əlyazmanın əlavə ladlar bölməsində “Şikəstə” əlavə məqamının adını çəkmişdir. Musiqişünas-alim qeyd edir ki, **“Segah” səssirasında qurulan əlavə lad: “Şikəstə”<sup>1</sup>dir.** Ü.Hacıbəyli yazır: “Şikəstə” və onun növləri: “Şikəsteyi-fars”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Şirvan şikəstəsi”, “Kəsmə şikəstə”. Səs sırası ***e – f – g – a – b – c***. Melodiyanın başlanğıc səsi və istinad pilləsi – ***g*** səsidir. Tamamlayıcı ton – ***e***. Təəssüf hissi doğurur ki, sonralar

---

<sup>1</sup> Bu əsər Əlyazmalar İnstitutunda qorunub saxlanılır. Гаджибеков У.А. Материалы по основам азербайджанской народной музыки. Рукопись, Институт Рукописи НАНА им. М.Физули. фонд 17, архив 22, ед.хр.106. Bu haqda bax: С.Нəсəнова. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları. Bakı, 2009.

“Şikəstə” əlavə lad olaraq “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinə daxil edilməmişdir. Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, bəstəkar, “Şikəsteyi-fars” adı altında “Segah” məqamının şöbəsini müəyyən etmişdir. Əslində, prinsip baxımından bu düzgün həlldir. Çünki Ü.Hacıbəyli əsas və əlavə ladları təyin edərkən muğam-dəstgah kompozisiyalarından çıxış edirdi. Bu baxımdan, “Şikəsteyi-fars” bir çox muğamlara daxil olan şöbə olaraq Ü.Hacıbəylinin nəzəri sistemində öz mühüm yerini almışdır. (Bir faktı da qeyd etmək istərdim: Bülbül “Məlumat” yazısında (R.Zöhrabov, 1991, 65) “Şur”un tərkibində “Şikəstə” şöbəsinin olduğunu söyləmiş, S.Rüstəmov isə “Azərbaycan xalq rəngləri” toplusunda (S.Rüstəmov, 1980, 25) “Zabul-Segah” muğamına aid rənglər arasında məhz “Şikəstə” adı altında rəngini yazıya almışdır. Aşıq mühitində doğulub formalaşan bu musiqiçilər, çox yəqin ki, şikəstənin milli səciyyəsinə duyaraq bu addımı atmışlar).

Bununla belə, “Şikəstə” əlavə ladinin ilk araşdırma və əlyazmalarda siyahıya daxil edilməsi bir daha onu göstərir ki, Ü.Hacıbəyli belə bir milli məqam-intonasiya sisteminin mövcud olmasını daxilən hiss etmiş və müstəqil səs sırası kimi təqdim etmək istəyində olmuşdur. Şikəstə əlavə məqamını tərtib edərkən bəstəkar məhz şikəstələrin melodik quruluşunun məqam-intonasiya özəyindən çıxış etmişdir. Onu da qeyd edək ki, bir sıra el havaları, eləcə də, bəzi aşıq havalarının (konkret olaraq “baş pərdə kökü”nə aid olan) tədqiqi onu göstərir ki, onların səs sisteminin əsasında məhz bu məqam – “Şikəstə” məqamı dayanır. Bu məqam-intonasiya sahəsi həmin havaların tədqiqini daha düzgün istiqamətə yönəltməyə imkan yaradır (aşiq havalarını təhlil edərkən, bu və ya digər havanın “Şikəsteyi-fars” bölməsinə uyğun olması fikrini söyləmək məcburiyyəti yaranır). Şikəstə əlavə məqamı yeganə məqamdır ki, Ü.Hacıbəyli onu tərtib edərkən, muğamlardan qaynaqlanan digər məqamlardan fərqli olaraq, bu qrup el havalarının melo-intonasiyalarına əsaslanmışdır.

Buradan belə bir fikir də yürütmək olar ki, bir çox muğamlarımızın tərkibinə daxil olan, onlara səciyyəvi çalar gətirən və əsil milli “bəzəyi” olan “Şikəsteyi-fars” şöbəsi qədim Azərbaycan havasından qaynaqlanmışdır. Çünki yuxarıda söylənilənlər və tarixi dəlillər bir daha sübut edir. Fikrimizcə, şikəstələrin a) xanəndə ifaçılığına keçid

alması; b) havaya muğam improvizasiyalarının daxil edilməsi, ola bilsin ki, c) müəyyən dövrlərdə fars dilində və ya d) “fars sayaqı” (beşimli tarin müşayiəti altında) oxunması, e) fars izafəti “Şikəste-yi-fars” adının yaranmasına gətirib çıxarmışdır. Yada salmaq istərdik ki, hələ orta əsrlərdən başlayaraq, fars izafəti poetik dilin sintaktik formalarından biri kimi, Azərbaycan poeziyası və dilinə daxil olmuşdur və təsəvvüf ideyasının “batın” pafosu ilə bağlı olaraq üzə çıxmışdı<sup>1</sup>. Bir daha xatırladaq ki, Ü.Hacıbəyli yuxarıda adı çəkilən əlyazmasında bizi məlumatlandıraraq söyləmişdir: **“Şikəste-yi-fars” “Şikəstə”nin bir növüdür.** Fikrimizcə, “Şikəste-yi-fars” adlandırdığımız bu şöbə Azərbaycan xalqının muğam sənətinə verdiyi töhvədir. Bu, ən qədim el havalarından qaynaqlanan, Azərbaycan musiqisinin **ana, özək** intonasiyalarını özündə daşıyan qəliblənmiş melodik-intonasiya modelidir. Fikrimizcə, “Şikəste-yi-fars” şöbəsi sırf milli səciyyə daşıyır və özündə milli məqam-intonasiya, melodik və intonasiya edilmə xüsusiyyətlərini daşıyır. Bütün bunları nəzərə alaraq söyləmək mümkündür ki, **şöbənin adı – “Şikəste-yi-fars” və şöbənin daxili musiqili-poetik (bayatı) konsepsiyası – Azərbaycan-türk – bir-birinə uyğun gəlmir**, hətta, bir-birilə daxili təzad təşkil edir. Bu isə şöbənin adının dəyişdirilməsi məsələsini ortaya qoyur və şöbənin milli mahiyyətini ifadə edən başqa bir adla əvəz olunmasını tələb edir. Şikəstələr sırf Azərbaycan mədəniyyətinə, milli ifaçılıq sənətinə aid musiqi nümunəsidir.

Qeyd edək ki, muğamlarımızın adlarında fars və ərəb mənşəli sözlər kifayət qədərdir. Bu normal və təbiidir. Bu bütün Şərqi mədəniyyəti ilə ortaq bağların, ümumi köklərin olmasının göstəricisidir. Onu da yada salaq ki, əsrlər uzununu bir çox xalqların nümayəndələri kimi, Azərbaycan xalqının dahi şəxsiyyətləri də zəngin Şərqi mədəniyyətinin yaranması və inkişafında əsaslı rol oynamışlar. S.Urməvinin, Ə.Marağainin və digərlərinin yaradıcılığı, onların məqam nəzəriyyəsi, muğam sənətinə gətirdikləri elmi nailiyyətlər, ifaçılıq sənətinə daxil etdikləri yeniliklər, bir çox muğam əsərlərinin yaranmasında rolu bunu sübut edir. Bu halda isə, fikirləşirəm ki, ən azından, muğam sənətimizdəki rəngarəng adlar

---

<sup>1</sup> Bu haqda daha ətraflı bax Niyazi Mehdi. Orta əsr müsəlman mədəniyyəti. Aydın olanın estetikası, gizlinin fəlsəfəsi. Bakı, 1996, s.119.



çoxluğunda bizə aid olanı öz adı ilə çağırmalıyıq. Maraqlıdır ki, fars muğamlarında “Şikəsteyi-fars” adlı şöbə yoxdur və bu şöbəni isə farslar “Əfşarı” – yəni, türk mənşəli adla adlandırırlar.

Azərbaycan muğam sənətində milli səciyyə daşıyan bu tip qəliblənmiş melodik modellər, məqam-intonasiya formulları kifayət qədərdir. Məsələn: “**Azərbaycan**” adlanan guşə. Bu ada ilk dəfə olaraq XVII əsrə aid anonim “Risale dar elmi musiqi” əlyazmasında rast gəlirik. Əsərin VII fəslində tiplənmiş melodiylar sırasında bu guşənin də adı vardır. (Qeyd edək ki, anonim risalədə Azərbaycanın əksər şəhərlərinin adları çəkilmişdir – Naxçıvan, Şamaxı, Ərdəbil, Təbriz, Marağa və s.) Elmi mənbələr onu göstərir ki, bu şöbə XX yüzilliyin əvvəllərində geniş yayılmış və bir sıra muğamların tərkibində səslənmişdir. M.M.Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” (Z.Səfərova, 1998, 266) risaləsində tərtib etdiyi cədvəllərə nəzər salsıqda burada adı çəkilən altı muğam dəstgahından beşində “Azərbaycan” guşəsinin adına rast gəlirik:

1. “Şahnaz”
2. “Rast”
3. “Rahavi”
4. “Çahargah”
5. “Nəva” muğamlarının tərkibində; eyni zamanda,
6. “Bayatı-şiraz” (M.Fərəcin cədvəli<sup>1</sup>)
7. “Bayatı-Qacar” (Ə.Bakıxanov. “Azərbaycan ritmik muğamları”)
8. “Bayatı-kürd” (R.Zöhrabov. “Muğam”)

Başqa bir nümunə:

**“Şah Xətayi” guşəsi:**

1. “Şahnaz”, (M.M.Nəvvab)
2. “Nəva” (M.M.Nəvvab)
3. “Dəşti” (Ə.Bədəlbəyli “Musiqi lüğəti”)
4. “Zabul Segah” (M.Fərəcin cədvəli)
5. “Dügah” (M.Fərəcin cədvəli)
6. “Humayun”(M.Məmməd həsənin ifasında)
7. “Bayatı-Qacar” (K.Əhmədov)

---

<sup>1</sup> M.Fərəcin cədvəli və adları çəkilən muğamlar haqqında məlumatların əksəriyyəti R.Zöhrabovun “Muğam” əsərindən götürülmüşdür. R.Zöhrabov. Muğam. Bakı: Azər nəşr, 1991.

### **“Bayatı-türk” şöbəsi**

1. “Rast” (M.M.Nəvvab)
2. “Rahavi” (M.M.Nəvvab)
3. “Humayun” (M.Məmməd həsən)
4. “Bayatı Qacar” (M.Fərəc)
5. “Şur” (tədris proqram)

Bayatı-qacar, Bayatı-əcəm, Osmani, Əfşarı, Gərayi və s. şöbələr ilə sıranı artırmaq da olardı.

Melodiya-modellərin adlarını bir daha sadalayaq: Azərbaycan, Şah Xətayi, Bayatı-türk, şikəstə. Bəs bu adlar bizə nə deyir? Nəyə görə məhz bu adları almış şöbə və guşələr əksər muğamlarda səsləndirilir? Onlar kimlər tərəfindən yaradılmışdır? Gördüyümüz kimi, bu adlar Vətənimiz Azərbaycanın adı ilə, milli mənsubiyyətimizlə, tarixi şəxsiyyətlərimizlə, milli janrlarımızla bağlıdır. Deməli, hələ XVI və XVII yüzilliklərdən başlayaraq məhz Azərbaycan musiqiçiləri – xanəndə və sazəndələri ümumşərq mədəniyyətinin tərkib hissəsi olan muğam sənətinə yeni şöbə və guşələr daxil etmiş, onları bədii keyfiyyətli milli-mənəvi dəyərlərlə zənginləşdirmiş və bununla da, daxili “mən”i musiqiyə köçürmüşlər. Bu tarix də, fikrimcə, şərtidir. Əslində, Ə.Marağainin yazdığı təsniflər, digər əsərləri (növbəti-mürəttəb, bəstə, səmai və s.), oxuduğu, çaldığı çoxsaylı əsərləri, Ə.Kövkəbinin “Risalei musiqi”ndə Azərbaycan dilində Səfiqulu xanın təsnifinin verilməsi və s. də tutarlı fakt sayıla bilər.

Bununla belə, göründüyü kimi, müəyyən adlandırılmalarda təəssüf doğuran paradoks hallara rast gəlmək mümkündür. Məsələn: Bayatı-Şiraz” muğamı. Ü.Hacıbəyli ilk məqalə və yazılarında “Bayatı İsfahan”ı əsas muğamlardan biri kimi təqdim etmiş, sonralar isə onun dəyişərək “Bayatı-şiraz” adını almasını söyləmişdir. 1925-ci ildə tərtib olunan tədris proqramına da məhz “Bayatı İsfahan” adı altında muğam daxil edilmişdir. XX əsrin əvvəllərində bu adda muğam görkəmli xanəndələrin qrammofon vallarına yazılmışdır.

Və yaxud, “Qafqaz Humayunu”? Qafqazda bu Humayunu azərbaycanlılardan başqa kim oxuyur?

“Bayatı” adı ilə bağlı olan muğam və şöbələr – Bayatı-şiraz, Bayatı-Qacar, Bayatı-İsfahan, Bayatı-türk, Bayatı-feli, Bayatı-kürd. Qəzəllər əsasında oxunan muğamlarda bənd sonunda oxunan

bayatıları da yada salmaq istərdik. “Bayatı”, yuxarıda söylənən adlarla birlikdə, Azərbaycan muğamının artıq sübuta ehtiyacı olmayan, heç vaxt silinməyəcək milli möhürü, basmaqəlibidir. Qəzəl və bayatını, əruzü və heca şeirini bir-birilə üzvi şəkildə bir-birinə bağlayan Azərbaycan muğamının milli səciyyəsi, qüdrəti bunda deyilmi? Şüştər muğamına aşiq havalarının daxil edilməsi – Əfşarı, Heydəri, Osmani-Gərayi, Keşişoğlu (R.Zöhrabov, 1991, 148) və s. – mükəmməl bədii özəl sintezin nəticəsi, qarşılıqlı bəhrələnmənin əsası bu deyilmi?

Nəticə olaraq, demək mümkündür ki, Azərbaycan musiqisində uzun illər boyu biçimlənən, milli təfəkkür və düşüncə tərzinin məhsulu olan melodik-intonasiya özləkləri, hava-qəliblər formalaşmışdır. Bu hava-qəliblər Azərbaycan muğamının milli təkamül mərhələlərində əsaslı rol oynamışdır. Bu yaradıcılıq yolunda Azərbaycan musiqiçilərinin xidməti çox böyükdür və xüsusi olaraq qeyd edilməlidir. Onlar özək əhəmiyyətli məqam-intonasiya komplekslərindən istifadə edərək mükəmməl hava-modellər yaratmış, onları üzvi şəkildə muğam-dəstgahlara daxil etmişlər. Son mərhələdə muğam ustadları həmin hava-modelləri müxtəlif muğam silsilələrinə şamil etməklə, həm yeniliyi, məntiqi ardıcılığı ilə fərqlənən mükəmməl bədii sənət nümunələri yaratmışlar, həm də milli yaradıcılıq ənənələrinin əsasını qoymuşlar. Demək mümkündür ki, böyük şəxsiyyət sahibi olan fitri istedadlı xanəndə və sazəndələrimiz milli ənənələr çərçivəsində və novator düşüncə ilə Azərbaycan muğamının təməl daşını möhkəm qoymuş və gələcək nəsillərə muğamın inkişaf istiqamətlərini göstərmişlər. Onu da qeyd edək ki, çağdaş muğam ifaçılığında yuxarıda adları şəkilən şöbə və guşələr, bir neçəsi istisna olmaqla, bir çox muğamların tərkibindən silinmişdir. Həmin şöbələrin muğamların tərkibinə qaytarılması və bərpa edilməsi ifaçıların boynuna düşən mühüm və şərəfli bir vəzifədir.

Daha bir problemli məsələ muğamların, eləcə də, şöbə və guşələrin adlandırılması ilə bağlıdır. Araşdırmalara əsasən demək mümkündür ki, “Şikəsteyi-fars” şöbəsi, “Qafqaz Humayunu”, “Bayatı-Şiraz” muğamları (ümumiyyətlə, bayatı adı ilə bağlı olan havalar) Azərbaycan milli musiqi sənətinə aiddir və adlandırılmasında yanlışlıq vardır.

## **Ədəbiyyat:**

### *Azərbaycan dilində:*

- Bakixanov Ə. Azərbaycan ritmik muğamları. Bakı: Azərnəşr, 1968.  
Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı: Elm, 1969.  
Hacıbəyli Ü. Əsərləri. II cild. Bakı, 1965.  
Həsənova C. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları. Bakı, 2009.  
Hüseynov R. Min ikinci gecə. Bakı: Işıq, 1988.  
Rüstəmov S. “Azərbaycan xalq rəngləri”.  
Niyazi Mehdi. Orta əsr müsəlman mədəniyyəti. Aydın olanın estetikası, gizlinin fəlsəfəsi. Bakı, 1996, s.119.  
Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi. Bakı, 1998.  
Zöhrabov R. Muğam. Bakı, 1991.

### *Rus dilində:*

- Гаджибеков У.А. Материалы по основам азербайджанской народной музыки. Рукопись, Институт Рукописи НАНА им. М.Физули. фонд 17, архив 22, ед.хр.106.  
Мамедова Р. Об этноморфологическом анализе азербайджанской народной музыки. Musiqi dünyası. 1(58), 2014.

## **Irada Kocharli**

### **SHIKESTE – A TYPE OF THE NATIONAL TRADITIONAL MUSICAL THINKING**

#### **Abstract**

**Keywords:** *shikeste, gushe “Azerbaijan”, shobe “Bayaty-turk”, shobe “Shah Khatai”.*

In Azerbaijan music there exist archaic sounds-symbols, melo-intonation, metro-rhythmic, melo-poetic formulas which were formed in the course of centuries within the frames of national traditions. One of such clichéd melodies which express totality of expressive means – poetic, melodic, substantial moods of rendering peculiarities – shikasta.

Shikasta – having been formed in various creative traditions passed a long way of evolution of formation: shikasta-aghy, ashyg-shikasta, shikasta-zarbi mugham, mugham shoba – shikastayi-fars and shikasta-mode. Shikastayi-fars is traditionally included in some mugham-dastgahs and introduces national-semantic originality: Rast, Mahur-hindy, Orta Mahur, Bayati-Qajar, Dugah, Shur, Zabol-segah, Rahab

There are a lot of intonation models in Azerbaijan mugham art: Gusha-Azerbaijan. In anonymous “Risale dar elmi musigi” (XVII c.) is the name of this typified melody. In M.M.Navvab’s, M.Faraj’s tables gusha – Azerbaijan is included in the following dastgahs: Rast, Shahnaz, Rahavi, Chahargah, Nava, Bayaty-Gajar, Bayaty-shiraz, Bayaty-kurt.

Gusha “Shakh Khatayi” – Shahnaz, Nava, Bayaty-Gajar, Dashti, Dugah, Humayun, Sabul-segah.

Shoba “Bayaty-turk” – Rast, Rahavi, Bayaty-Gajar, Humayun, Bayaty Gajar, Shur. This line can be continued: Bayaty-Gajar, Bayaty-acemy, Osmani, Garai...

These names are connected with names of locaties, geography, historical persons, national genres of Azerbaijan. It means that since XVI–XVII cc. Azerbaijan musicians introduced new shobas and gushas into mugham art and enriched it with national – moral values.

But there exists the lack of correspondence in some names of shobas and gushas:

1. “Shikastayi-fars” – the name and inner content (Azerbaijan-turkic) contradict with each other.

2. “Bayati-Shiraz” was initially called “Bayaty-Isfahan”.

3. “Caucasian Humayun” – was created and is rendered only by azerbaijanians.

4. Mughams or shoba – Bayaty-Gajar, Bayaty-turk, Bayaty-Isfahan, Bayaty-Shiraz, Bayaty-feli, Bayaty-kurt and Bayaty is rendered at the end of mugham dastgahs (gazelles). Bayaty and above-mentioned shobas and gushas are clichéd formulas, national “stamp” of Azerbaijan mugham.