

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
ÜZEYİR HACIBƏYLİ adına BAKI MUSİQİ AKADEMİYASI

Əlyazması hüququnda

KƏMALƏ ƏLƏSRƏF QIZI ATAKİŞİYEVƏ

**AŞIQ VƏ XANƏNDƏ YARADICILIĞININ
QARŞILIQLI TƏSİR XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

6213.01 – Musiqi sənəti

**Sənətsünəslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi
almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın**

A V T O R E F E R A T I

Bakı – 2015

*Dissertasiya işi Azərbaycan Milli Konservatoriyasının
“Milli musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasında yerinə yetirilmişdir.*

Elmi rəhbər: **Ramiz Fərzulla oğlu Zöhrabov**
Azərbaycan Respublikasının xalq artisti,
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Rəsmi opponentlər: **Nailə Rasim qızı Rəhimbəyli**
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, dosent

Kamilə Dadaşzadə
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Aparıcı təşkilat: Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının
“Azərbaycan xalq musiqi tarixi və nəzəriyyəsi”
şöbəsi

Müdafiə “30___” oktyabr 2015-ci ildə saat 14:00-da Bakı Musiqi Akademiyasının nəzdində yaradılmış F/D 02.151 Dissertasiya Şurasının iclasında keçiriləcək.

Ünvan: AZ 1014, Bakı şəhəri, Şəmsi Bədəlbəyli küç., 98.

Dissertasiya ilə Bakı Musiqi Akademiyasının kitabxanasında tanış olmaq olar.

Avtoreferat sentyabr ayının 2015-ci ildə göndərilmişdir.

Dissertasiya Şurasının elmi katibi,
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru:

Həbibə Vəqif qızı Məmmədova

DISSERTASIYANIN ÜMUMİ SƏCİYYƏSİ

Mövzunun aktuallığı. Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisinin iki möhtəşəm qolunu təşkil edən aşıq və muğam sənəti əsrlər boyu bir-birilə qarşılıqlı əlaqə və təsir şəraitində inkişaf etmişdir. Həm aşıq, həm də muğam sənəti türk dilli xalqların mədəni həyatında xüsusi yer tutur. Böyük musiqi sərvətini özündə ehtiva edən hər iki sənət elmi tədqiqatlar üçün geniş bir mövzudur və Orta əsr Şərq alimlərinin yaradıcılığından başlayaraq bu günümüzdə qədər öyrənilir, tədqiq olunur.

Aşıq və muğam sənətinin tədqiq olunması müxtəlif inkişaf mərhələləri keçmişdir. Müasir dövrümüzdə müstəqil Azərbaycan dövlətinin həyata keçirdiyi siyasətin bir hissəsini təşkil edən mədəni proseslər bu sənətlərin inkişafında, təbliğində və öyrənilməsində yeni mərhələni təşkil edir. Xüsusilə bu işə təkan verən əsas faktor – aşıq (2009) və muğam sənətinin (2008) YUNESKO tərəfindən dünyanın qeyri-maddi mədəni irsinə daxil edilməsi musiqişünaslıq elmi qarşısında hər iki sənətin tədqiqi məsələlərini bir daha ön plana çəkmişdir.

Müasir dövrümüzdə Heydər Əliyev Fondu tərəfindən həyata keçirilən möhtəşəm layihələr xalqımızın qədim tarixə malik mədəni adibələrinin dünya arenasına çıxarılmasına, qorunaraq olduğu kimi gələcək nəsillərə çatdırılmasına yönəlmişdir. Muğam və aşıq sənətinin qorunması, inkişafı, dünyada təbliği, böyük şöhrət qazanması, istedadlı ifaçıların yetişməsi, ustaların sənətinə yüksək qiymət verilməsi, muğamların gənc nəsllə öyrədilməsi, xalq musiqisinin elmi araşdırılması, notlaşdırılması və nəşri, kitabların çap olunması istiqamətində çox böyük nailiyyətlər qazanılmışdır. Böyük layihələr, o cümlədən Muğam-2005, muğam və aşıq müsabiqələri, beynəlxalq «Muğam» jurnalının nəşri, «Muğam ensiklopediyası», «Muğam antologiyası»nın tərtib olunması, Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin tikilməsi və s. bu sənətlərin nəzəri cəhətdən araşdırılmasını və dissertasiya işinin mövzusunun aktual və vacib məsələlərdən biri olaraq ön plana çıxarır. Aşıq və muğam sənəti arasında yaxın əlaqələrin və qarşılıqlı təsirin olması müxtəlif elmi mənbələrdə dəfələrlə qeyd olunmuş, lakin həmin əlaqələri yaradan səbəblər, ictimai-tarixi mühit lazımınca öyrənilməmişdir. Buna görə aşıq və xanəndə yaradıcılığının qarşılıqlı təsir xüsusiyyətləri xalq musiqisinin tədqiqi baxımından aktuallıq kəsb edir.

Əlbəttə ki, musiqişünaslarımızın da qarşısında xalq musiqimizi nəzəri cəhətdən təhlil edərək, qanunauyğunluqlarını müəyyənləşdirmək, ortaya

xalq musiqisinə həsr olunmuş fundamental əsərlər çıxarmaq kimi vəzifələr durur. Bu vəzifələr XX əsrin əvvəllərindən xalq musiqisinin ilk və böyük tədqiqatçısı Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən irəli sürülmüşdür. Artıq uzun illərdir ki, Azərbaycan musiqişünaslığında həm aşiq, həm də muğam sənəti ilə bağlı mövzular öz aktuallığını qoruyub saxlayır və yeni tədqiqatlar üçün geniş imkanlar açır.

Aşiq və muğam sənəti özündə xalqın tarixini, mədəniyyətini, adət-ənənələrini, fəlsəfi-psixoloji dünyagörüşünü əks etdirmiş, musiqi və poetik janrlarda insan həyatının müxtəlif tərəfləri, mənəvi dünyası öz əksini tapmışdır. Aşiq xalq tərəfindən sevilən, seçilən, sözü keçən müdrik, ağsaqqal kimi qəbul olunmuşdur. Onun sənəti sadəcə əyləncə mahiyyəti daşımamış, insanın mənəvi dünyasını zənginləşdirən, həyatın vacib məsələlərini özündə əks etdirən əsl tərbiyəvi, fəlsəfi təsir qüvvəsinə malikdir. Muğam sənəti xalq musiqisinin ən kamil nümunəsini yaradaraq yüksək bədii zövqə və dərin mənaya malik musiqi əsərlərinin zəngin xəzinəsinə çevrilmişdir.

Həm aşiq, həm muğam sənəti XX əsr Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin milli köklər üzərində formalaşmasında əsas rol oynamış, bəstəkarların daim bəhrələndiyi zəngin mənbə olmuşdur. Müxtəlif tarixi dövrlərdə, fərqli ictimai-siyasi şəraitdə formalaşan və inkişaf edən bu sənətlər XIX əsrin ortalarından etibarən xalq şənliklərində, mərasim və bayramlarda birgə nümayiş etdirilməyə başlamışdır. Bu şəraitdə aşıqlar, xanəndələr, sazəndələr, zurnaçılar, bir sözlə xalq musiqiçiləri bir araya gələrək qarşılıqlı sənət mübadiləsi etmişlər. Nəticədə bir sənət sahəsində mövcud olan müəyyən musiqi nümunələri digərinin repertuarına keçmiş, aşiq poeziyasından muğam ifaçılığında, aşiq havalarından xanəndə repertuarında istifadə edilmiş, ifaçılıq üslublarının bir-birinə təsir etməsi hər iki sənətin daha da zənginləşməsinə və inkişaf etməsinə gətirib çıxarmışdır.

Digər tərəfdən aşiq və muğam sənəti arasında tarix boyunca məntiqi, fəlsəfi-psixoloji, milli təfəkkürə əsaslanan ümumi cəhətlər də mövcud olmuşdur. Bu baxımdan hər iki sənətin tarixini araşdıran elmi tədqiqatlarda aşiq və muğam sənətinin öz kökünü qam-şaman mədəniyyətindən götürməsi, hər iki sənətin daşıyıcılarının xalq tərəfindən sayılıb-seçilən şəxsiyyətlər olması kimi tarixi-ictimai cəhətlər, digər tərəfdən aşiq və muğam musiqisinin milli lədlərə əsaslanması, milli musiqi alətlərinin müşayiəti, janr, ritm, musiqi dilinin xüsusiyyətləri, ifaçılıq ənənələri arasında olan yaxınlıq və s. kimi ümumi cəhətlər mövcuddur. Həmin xüsusiyyətlər aşiq və muğam sənətinin müxtəlif ictimai-siyasi şəraitdə

formalaşib inkişaf etməsindən asılı olmayaraq, eyni mədəni təfəkkürdən qaynaqlanmasından irəli gəlir. Bu məsələlərin araşdırılması və iki sənətin müqayisəli şəkildə təhlil olunaraq öyrənilməsi aşığı və muğam sənətinin tarix boyu və müasir dövrdə hansı qanunlar çərçivəsində, ictimai-sosial, bədii, mənəvi, fəlsəfi-psixoloji şəraitdə formalaşmasını izləməyə imkan verir. Bu baxımdan, aşığı və muğam sənətinin müqayisəli şəkildə tədqiq olunması müasir musiqişünaslıq üçün zəruri və aktualdır.

Mövzunun işlənmə dərəcəsi. Aşığı və muğam sənətinin tədqiqi öz başlanğıcını Orta əsrlərin böyük Şərq alimlərinin yaradıcılığından götürür. Nəsirəddin Tusi, Əl-Kindi, Əbunəsr Fərabi, Səfiyyəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağayi muğam sənətinin öyrənilməsində xüsusi rol oynamış və musiqi elminə qiymətli əsərlər bəxş etmişlər. Bu ənənəni XIX əsrin musiqişünas alimi Mir Möhsün Nəvvab öz yaradıcılığında davam etdirmişdir. Muğam və aşığı sənətinin tədqiqində yeni mərhələ Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı ilə başlayır. Alimin xalq musiqisi ilə bağlı elmi araşdırmaları məqalələrində, eləcə də «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» adlı¹ elmi-tədqiqat əsərində öz əksini tapmışdır. Aşığı və muğam sənəti ilə bağlı müqayisəli təhlillərə «Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər»² məqaləsində geniş yer verilmişdir. Məqalədə alim muğam və aşığı sənəti haqqında danışaraq bu sənətlərin əhatə etdiyi janrlar, ifaçılar, instrumental müşayiət barədə geniş məlumat verir və iki sənəti müqayisəli şəkildə araşdırır. «Aşığı sənəti»³ məqaləsində bəstəkar aşığı sənətinin xüsusiyyətlərini tədqiq edərək, onun əhəmiyyətini qeyd edir. Muğam ifaçılığına dair fikirlər «Muğamat və xalq mahnılarının ifası haqqında»⁴ məqaləsində ifadə olunur. Aşığı sənəti ilə bağlı bəstəkar aşığı qurultaylarındakı çıxışlarında vacib məsələlərə toxunur.

Aşığı və muğam sənətinin müqayisəli şəkildə araşdırılmasına Azərbaycan vokal sənətinin banisi, SSRİ xalq artisti Bülbül Məmmədovun məqalə və məruzələrində xüsusi yer ayrılmışdır. O, öz elmi tədqiqatlarında aşığı və muğam sənətinin, xüsusilə də ifaçılıq ənənələrinin tarixi-genetik əlaqələri olduğunu ön plana çıxarmış və bu mövzuya xüsusi məqalə həsr etmişdir. Bülbül «Azərbaycan oxuma məktəbi», «Musiqi sənəti haqqında»⁵

¹ Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Apostrof, 2010.

² Hacıbəyov Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985.

³ Yənə orada

⁴ Yənə orada

⁵ Bülbül. Seçilmiş məruzə və məqalələri. B.: EA nəşriyyatı 1968.

məruzələrində aşiq və xanəndə sənətini hərtərəfli şəkildə təhlil edir, əsas diqqəti isə iki ifaçılıq üslubu arasında oxşar və fərqli xüsusiyyətlərin aşkara çıxarılmasına yönəldir.

Əfrasiyab Bədəlbəyli «İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti»⁶ elmi-tədqiqat əsərində aşiq və muğam sənəti ilə bağlı müxtəlif janr və terminlərə aydınlıq gətirir, eləcə də bu sənətlərin bir-birilə əlaqəli şəkildə tədqiq olunması məsələsini ön plana çəkir.

Xalq musiqisinin tədqiqatı musiqişünas alim Məmmədsaleh İsmayilovun yaradıcılığında davam etdirilir. Öz müəlliminin elmi araşdırmalarını davam etdirən alim lad nəzəriyyəsinin təkmilləşməsinə öz töhfəsini vermiş, «Azərbaycan xalq musiqisinin janrları»⁷ əsəri isə xalq musiqisinin təsnifatında, janrların təyinatı və izahatının aparılmasında xüsusi rol oynamışdır. Bu əsərdə xalq musiqisinin bütün janrları ritm, melodiya, intonasiya, janr və s. cəhətdən tədqiq olunaraq, bir sıra dəyərli nəticələr əldə olunmuşdur.

Muğam sənətinin tədqiqində musiqişünas alim, professor R.Zöhrabovun yaradıcılığı yeni mərhələni təşkil edir. Onun «Zərbi-muğamlar»⁸, «Muğam»⁹, «Теоретические проблемы азербайджанского мугама»¹⁰ («Azərbaycan muğamının nəzəri problemləri»), «Азербайджанская профессиональная музыка устной традиции: мугам-дестгях и зерби-мугамы»¹¹ («Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisi: muğam dəstgahları və zərbi-muğamlar») və digər əsərləri muğam sənətinin araşdırılması sahəsində böyük irəliləyiş edərək Azərbaycan musiqi elmində yeni səhifə açmışdır. Adı çəkilən əsərlərdə R.Zöhrabov elmi araşdırmalarla yanaşı muğamları, zərbi-muğamları, rəng və təsnifləri notlaşdıraraq təqdim edir. Dissertasiya işində təhlil zamanı bu not nümunələrindən geniş şəkildə istifadə olunmuşdur.

Muğam sənətinin müxtəlif nəzəri problemlərinə dair digər tədqiqat əsərlərində bu sənətin ayrı-ayrı sahələri (instrumental, tarixi, fəlsəfi-psixoloji, janr, ifaçılıq ənənələri, ustad ifaçılar və s.) araşdırılır. Bu baxımdan Zemfira Səfərova, Gülnaz Abdullazadə, Rəna Məmmədova, Səadət

⁶ Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969.

⁷ İsmayilov M.S. Azərbaycan xalq musiqi janrları. B.: İşıq, 1984.

⁸ Zöhrabov R.F. Zərbi-muğamlar. B.: Mars-print 2004.

⁹ Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnaşr, 1991.

¹⁰ Зограбов Р. Теоретические проблемы азербайджанского мугама. Б.: Шур, 1992.

¹¹ Зограбов Р. Азербайджанская профессиональная музыка устной традиции: мугам-дестгях и зерби-мугамы. Б.: Марс-принт, 2010.

Abdullayeva, Sürəyya Ağayeva, Sənubər Bağirova, Elxan Babayev, Vaqif Əbdülqasimov, Səadət Seyidova, Nəriman Məmmədov, Cəmilə Həsənova, Sevil Fərhadova, Rafiq Musazadənin və başqalarının elmi tədqiqatlarına müraciət olunmuşdur.

Muğam sənətinin tədqiqinə dair qiymətli məlumatlar həmçinin 2009, 2011, 2013 və 2015-ci illərdə Beynəlxalq Muğam Festivalının tədbirləri çərçivəsində keçirilmiş muğam simpoziumlarında öz əksini tapmışdır. Bu simpoziumlarda dünyanın bir çox ölkələrindən gələn alimlər muğamla bağlı müxtəlif aspektli məqalələrlə çıxışlar etmişlər. Simpozium materiallarında muğam sənəti dünya musiqisi rakursunda araşdırılmış, yeni təmayüllər üzə çıxarılmışdır. Eləcə də Heydər Əliyev Fondunun təşəbbüsü ilə həyata keçirilən «Muğam-internet», «Muğam-antologiya», «Muğam dünyası», «Muğam mərkəzi», «Azərbaycan muğamı» (tədris vəsaiti), «Qarabağ xanəndələri», «Muğam ensiklopediyası» kimi CD-DVD albomlar və nəşrlər muğam sənətinin müasir səviyyədə öyrənilməsində olduqca qiymətlidir.

Aşıq sənətinə həsr olunmuş ilk böyük tədqiqat əsəri musiqişünas alim Əminə Eldarovaya məxsusdur. «Azərbaycan aşıq sənəti»¹² kitabında Ə.Eldarova aşıq sənətinin tarixini, xüsusilə inkişaf etmiş bölgələri, poetik və musiqi janrlarını, saz alətini araşdıraraq bir sıra təsnifatlar və təhlillər aparmış və dəyərli nəticələr əldə etmişdir. Bu əsərdə əksini tapmış elmi müddəalar təqdim olunan dissertasiya işi üçün xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Ə. Eldarova öz əsərində aşıqları ifaçılıq xüsusiyyətlərinə görə müxtəlif qruplara ayırır, poetik janrların quruluş xüsusiyyətlərini açıqlayır, saz alətinin növləri, səssırası, pərdə ardıcılığı, harmonik səslənmələri və s. haqqında geniş məlumat verir. Xüsusilə musiqi janrlarına ayrılan bölmədə alim aşıq havalarının təsnifatını verir və havaları ritm, intonasiya, lad, forma və s. baxımından ətraflı təhlil edir. Aşıq sənətinə dair digər məsələlər Ə. Eldarovanın müxtəlif dövrlərdə dərc olunmuş elmi məqalələrində də öz əksini tapmışdır.

Aşıq sənətinin tədqiqində professor Tariyel Məmmədovun yaradıcılığı xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Onun «Azərbaycan xalq professional musiqisi: aşıq sənəti»¹³, «Koroğlu aşıq havaları»¹⁴, «Azərbaycan klassik aşıq

¹² Eldarova Ə.M. Azərbaycan aşıq sənəti. B.: Elm 1996.

¹³ Məmmədov T.A. Azərbaycan xalq professional musiqisi: aşıq sənəti. // «Musiqi dünyası» jurnalı 1-2, 2001.

¹⁴ Məmmədov T.A. Koroğlu aşıq havaları. B.: 2010.

havaları»¹⁵, «Azərbaycan aşiq yaradıcılığı»¹⁶ əsərləri aşiq sənətinə dair elmi tədqiqatların böyük bir hissəsini təşkil edir. Tariyel Məmmədov öz əsərlərində aşiq havalarını müxtəlif tərəflərdən, o cümlədən forma, harmonik dil, musiqi ilə poetik mətnin vəhdəti, lad və s. baxımından təhlil edir və bütün əsərlərdə çoxlu sayda aşiq havalarının not yazılarını təqdim edir. Dissertasiya işində təhlilə cəlb edilmiş əksər aşiq havalarının not yazıları məhz bu əsərlərdən götürülmüşdür.

Aşiq sənətinə dair bir sıra əsərlər musiqişünas alim, professor İradə Köçərliyə məxsusdur. «Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında şikəstə»¹⁷, «Aşiq sənəti: musiqili poetik janrlar»¹⁸ kitablarında müəllif aşiq sənətinə aid bir sıra janrları (o cümlədən şikəstə, bayatı, müxəmməs, qoşma, gəraylı) ətraflı təhlil edir. Aşiq sənətinin müxtəlif problemlərinə həsr olunmuş məqalələr, xüsusilə də aşiq sənətində sinkretizm və sintez problemlərinin tədqiqinə dair elmi fikirlər İ. Köçərlinin doktorluq dissertasiyasında öz əksini tapmışdır.

Aşiq sənətində ustad ifaçılar ilə bağlı araşdırmalar, aşiq havalarının təhlili və not yazıları musiqişünas alim, professor Kamilə Dadaşzadənin «Знаковая система дастана»¹⁹ («Dastanın işarə sistemi») elmi-tədqiqat işində ifadə olunur. Öz tədqiqatlarında alim bir sıra aşiq havalarının not yazılarını da təqdim etmişdir. Sənətsünaslıq doktoru Nailə Rəhimbəylinin «Aşiq Qərib» dastanına həsr olunmuş «Azərbaycan dastanlarının melo-poetikası»²⁰ adlı xüsusi tədqiqat işində aşiq sənətinin, dastan janrının və xüsusilə «Aşiq Qərib» dastanında ifa olunan havaların ətraflı şəkildə təhlili və müəllif tərəfindən yazıya alınmış not nümunələri təqdim olunur və aşiq havaları lad, forma, poetik janr və s. baxımından geniş təhlil olunur.

Aşiq sənətinin tədqiqatçılarından biri, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru İlqar İmamverdiyev «Azərbaycan aşiq ifaçılığı sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri»²¹ əsərində aşiq sənətinin bir sıra tərəflərinə toxunmuş, aşiq ifaçılığında variant xüsusiyyətlərini, ritm, tembr, üslub, aşiq məktəbləri, saz kökləri və s. məsələlərə aydınlıq gətirmişdir.

¹⁵ Məmmədov T. Azərbaycan klassik aşiq havaları. Bakı, 2009

¹⁶ Məmmədov T.A. Azərbaycan aşiq yaradıcılığı. B.: Apostrof, 2011.

¹⁷ Köçərlı İ.T. Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında şikəstə. B.: Tural, 2003.

¹⁸ Köçərlı İ.T. Aşiq sənəti: musiqili poetik janrlar. B.: 2010.

¹⁹ Дадашзаде К. Знаковая система дастана. Б.: Нурлан, 2004.

²⁰ Рəhimbəyli N.R. Azərbaycan dastanlarının melo-poetikası. B.: Şərq-Qərb, 2009.

²¹ İmamverdiyev İ.C. Azərbaycan aşiq sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri (Qərb bölgəsi üzrə). B.: Şirvanşəhr, 2004.

Aşıq sənəti ilə bağlı müxtəlif problemlərin araşdırılmasında Səadət Seyidovanın, Elxan Babayevin, Azad Ozan Kərimlinin, Fəttah Xalıqzadənin, Əhməd İsayadənin, Bayram Hüseynlinin, Səltənət Tağıyevanın və başqalarının müxtəlif səpgili əsərləri xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

Aşıq sənəti ədəbiyyatşünas alimlərin daim diqqət mərkəzində olmuş, bu sənətlə bağlı ilk tədqiqatlar folklorşünas alimlərin əsərlərində də yer almışdır. Dissertasiya işində aşıq sənətinin görkəmli tədqiqatçıları, folklorşünas alimlər Məhərrəm Qasımlı, Məmmədhüseyn Təhmasib, Həmid Araslı, Qara Namazov, Mürsəl Həkimov, Mahmud Allahmanlı, Seyfəddin Qəniyev, Sədnik Paşayev, Elxan Məmmədli və başqalarının elmi əsərlərinə istinad olunmuşdur.

Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri. Təqdim olunan dissertasiya işinin əsas məqsədi aşıq və muğam sənəti arasında əlaqə və qarşılıqlı münasibətləri üzə çıxarmaq, bu münasibətlərin müəyyən tarixi dövrlərdə hansı formada özünü büruzə verməsini müəyyənləşdirməkdən, o cümlədən aşıq və muğam sənəti arasında oxşar və fərqli məqamların xarakterini, mahiyyətini aydınlaşdırmaqdan ibarətdir. Aşıq və muğam sənəti bir sıra cəhətlərdən, o cümlədən tarixi, ictimai-siyasi münasibətlər zəminində, tədqiqat problemləri, janr, musiqi və mətnin qarşılıqlı əlaqəsi, musiqi dilinin problemləri və s. baxımından müqayisə olunur. Musiqi nümunələrinin iki ifadə (aşiq və xanəndə) təhlilindən əldə edilən nəticələrə əsasən, dissertasiya işində aşağıdakı vəzifələr qarşıya qoyulmuşdur:

1. Aşıq və muğam sənətinin tarixi, ictimai-siyasi şəraitdə formalaşması və inkişafı proseslərini izləyərək əlaqə və təsirləri müəyyənləşdirmək;
2. Aşıq və xanəndənin yerinə yetirdiyi tarixi və mədəni funksiyaları müqayisəli şəkildə araşdırmaq;
3. Aşıq və muğam sənətində poetik və musiqi janrlarının rolunu, əhəmiyyətini müəyyənləşdirmək və müqayisəli şəkildə təhlil edərək iki sənət arasında olan təcrübi və nəzəri əlaqələri aşkara çıxarmaq;
4. Aşıq və muğam sənətində rast gəlinən müştərək musiqi nümunələrini təhlil etməklə, onların arasında oxşar və fərqli cəhətləri musiqi dilinin ifadə vasitələri baxımından təhlil etmək və müəyyənləşdirmək;
5. Aşıq və xanəndənin özünəməxsus ifaçılıq üslublarının hər iki sənətdə mövcud olan musiqi nümunələrində təzahür formalarını araşdırmaq;
6. Aşıq və xanəndə sənətinin müqayisəsi zamanı Qərb və Şirvan zonasının havalarını ayrıca nəzərdən keçirmək və bölgə xüsusiyyətlərinin təsirini izləmək.

Tədqiqatın elmi yeniliyi. Xalq musiqisinin toplanması və nota salınaraq çap olunması sahəsində mövcud tədqiqat işlərinin çox böyük əhəmiyyəti vardır. Dissertasiya işində təhlil olunan musiqi nümunələri müqayisəli şəkildə araşdırılır. Təhlil nəticəsində irəli sürülən müddəalar dissertasiya işinin elmi yenilikləri sayıla bilər:

- Zənginliyi və dərin məzmunu ilə aşiq və muğam sənəti müxtəlif aspektlərdən təhlil və tədqiq edilsə də, təqdim olunan dissertasiya işində ilk dəfə onların bir-birinə qarşılıqlı təsiri, iki sənət arasında mövcud olan oxşar və fərqli xüsusiyyətlər, müştərək musiqi nümunələri müqayisəli şəkildə araşdırılır.

- Müqayisə məqsədilə indiyədək toplanmış və öyrənilmiş aşiq və muğam sənətinə məxsus musiqi nümunələri yeni rəkursdan öyrənilir və bu nümunələrin müqayisəli şəkildə təhlili ilk dəfə aparıldığı üçün əldə olunan nəticələr dissertasiyanın elmi yeniliyi hesab olunur.

- Dissertasiya işində müqayisə olunan nümunələrin janr və üslub xüsusiyyətlərinə diqqət yetirilmiş, janr transformasiyası məsələsinə toxunulmuşdur. Burada aşiq havalarının xanəndə repertuarına keçidi zamanı baş vermiş janr transformasiyası təhlil edilmiş və ənənəvi aşiq havalarının yeni mənə və əhəmiyyət kəsb etməsi üzə çıxarılmışdır.

- Muqayisə zamanı müraciət edilən ifa formalarının fərqli cəhətləri müxtəlif səviyyələrdə (oxuma, calğı, instrumental müşayiət, vokal və instrumental parçalar və s.) aşkar edilmişdir.

- Nümunələrin müqayisəsi zamanı forma, lad, ritm, melodiya, ahəng və s. kimi üslub dəyişiklikləri zona xüsusiyyətləri nəzərə alınmaqla təhlil edilmişdir.

- Bundan başqa təhlil prosesinə ilk dəfə müəllif tərəfindən nota salınmış musiqi nümunələri də cəlb edilmişdir.

Tədqiqatın metodologiyası. Tədqiqatda müqayisəli təhlil metodu əsas götürülmüşdür. Eləcə də musiqişünaslığın ümumi nəzəri prinsipləri, Azərbaycan, həmçinin xarici ölkə musiqişünasların tədqiqatlarında işlənmiş elmi-nəzəri konsepsiyalar dissertasiyanın metodoloji əsasını təşkil edir.

Metodoloji mənbə kimi Üzeyir Hacıbəyli, Əfrasiyab Bədəlbəyli, Bülbül, Əminə Eldarova, Məmmədsaleh İsmayılov, Ramiz Zöhrabov, Rəna Məmmədova, Təriyel Məmmədov, Səadət Seyidova, Elxan Babayev, İradə Köçərlinin, eləcə də Məmmədhüseyn Təhmasib, Məhərrəm Qasımlı, Mürsəl Həkimov, Qara Namazov, Nəmid Araslı və başqa folklorşünas alimlərin elmi araşdırmaları əsas götürülmüşdür. Musiqi nümunələri forma, musiqi dili, ritm, intonasiya, ifaçılıq üslubu və s. baxımından təhlil

olunarkən görkəmli rus tədqiqatçıları L.A.Mazel, İ.B.Sposobin, E.E.Alekseyev, V.Belyayev, V.Vinoqradov və başqalarının nəzəri müddəalarından istifadə olunmuşdur.

Tədqiqatın obyektı və predmeti. Tədqiqatın **obyektini** aşiq və muğam sənətinin müqayisəli təhlili təşkil edir. Aşiq və muğam sənətində milli musiqinin əsas xüsusiyyətləri ifadə olunur, xalqın tarixi və mədəni təkamülü öz ifadəsini tapır. Buna görə hər iki sənət tarixi baxımdan araşdırılır, aşiq və xanəndənin fəaliyyəti müqayisə olunur.

Tədqiqatın **predmetini** isə təhlilə cəlb olunan musiqi nümunələri təşkil edir və onlar müqayisəli şəkildə araşdırılır. Dissertasiya işində təhlil olunan musiqi nümunələrinin versiyaları həm aşiq sənətində, həm də muğam sənətində mövcuddur. Bu musiqi nümunələrinin ilk dəfə hansı sənətdə yaranması, hansı şərtlər daxilində digər sənətə yol tapması, bu prosesdə musiqi nümunələrinin janr, musiqi dili, instrumental müşayiət, ifaçılıq üslubları baxımından hansı dəyişikliklərə uğraması kimi məsələlərə aydınlıq gətirilir.

Tədqiqatın materialını aşiq və xanəndələr tərəfindən ifa edilən aşiq havaları, zərbi-muğamlar, şikəstələr təşkil edir. Bu musiqi nümunələrinin müxtəlif variantları da müqayisə prosesinə cəlb olunmuşdur. Dissertasiyanın materialları sırasında Ramiz Zöhrabovun, Tariyel Məmmədovun və dissertasiya müəllifi tərəfindən nota salınmış musiqi nümunələri, müxtəlif aşiq və xanəndələrin ifalarından ibarət CD yazıları yer alır. O cümlədən dissertasiya işində «Arazbarı», «Ovşarı», «Heydəri», «Mani», «Qarabağ şikəstəsi», «Şirvan şikəstəsi», «Döymə Kərəmi», «Güllü qafiyə», «Çoban bayatı» kimi musiqi nümunələri təhlil olunmuşdur.

Dissertasiyanın elmi-təcrübi əhəmiyyəti. Dissertasiya işində hər iki sənətin tarixi inkişaf mərhələləri, bədii, fəlsəfi-psixoloji məzmunu, musiqi ifadə vasitələrinin təhlili və müqayisəsi kimi problemlər öyrənilərək təhlil olunur. Bu baxımdan dissertasiya işinin əsas müddəa və nəticələrindən respublikanın ali musiqi təhsili ocaqlarının musiqi fakültələrində, «Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı», «Muğam sənəti», «Aşiq sənəti», «Xalq musiqisinin təhlili» kimi fənlərin tədrisində bir mənbə kimi istifadə oluna bilər.

Digər tərəfdən dissertasiya işində nəzəri məlumatlarla bərabər ilk dəfə tərəfimizdən nota salınmış musiqi nümunələri (Zabit Nəbizadənin ifasında «Güllü qafiyə», Aşiq Əhlimanın və Zabit Nəbizadənin ifasında «Döymə Kərəmi», Aşiq Altayın ifasında «Qarabağ şikəstəsi», Sevinc Sarıyevanın ifasında «Çoban bayatı» təsnifi, Alim Qasimovun ifasında «Şirvan şikəstəsi»

kəstəsi») aşiq və muğam sənəti ilə bağlı elmi araşdırmalarda istifadə oluna və yeni mövzuların tədqiqinə təkan verə bilər.

Dissertasiyanın aprobasiyası. Dissertasiya Azərbaycan Milli Konservatoriyasının «Milli musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi» kafedrasında yerinə yetirilmiş və müzakirəyə təqdim olunmuşdur. Dissertasiya işinin əsas müdaxilələri müəllifin elmi məqalələri və məruzələrində öz əksini tapmışdır.

Dissertasiyanın strukturu. Dissertasiya giriş, iki fəsil, nəticə, istifadə edilmiş ədəbiyyat, notoqrafiya və saytoqrafiyadan ibarətdir.

DİSSERTASIYANIN ƏSAS MƏZMUNU

Dissertasiyanın I fəslə «**Aşiq və muğam sənətinin tədqiqi məsələləri**» adlanır. Bu fəsil üç yarım-fəsildən ibarətdir. «**1.1 Aşiq və muğam sənətinin tarixi əlaqələri**» yarım-fəslində iki sənətin tarixin müxtəlif mərhələlərin keçdiyi inkişaf yolu araşdırılmış və ayrı-ayrı dövrlərdə aşiq və muğam sənətinin daşıyıcıları arasında hər hansı bir əlaqələrin olması faktı müəyyənləşdirilmişdir. Yarım fəslin əvvəlində aşiq və muğam sənətinin elmi tədqiqat əsərlərində araşdırılması məsələsinə toxunulmuşdur.

Yaranma tarixi qam-şaman mədəniyyətinə bağlanan aşiq və muğam sənəti tarixin müxtəlif mərhələlərində bir araya gəlmiş, aşiq və muğam xanəndələr arasında sənət əlaqələrinin olub-olmaması onların birgə çıxış etdiyi məkanlardan, eləcə də ictimai-siyasi, fəlsəfi-psixoloji mühitdən asılı olmuşdur. Müxtəlif sosial mühitlərdə formalaşan sənətlər arasında hər hansı bir praktik əlaqələrin yaranması qeyri-mümkün olmuşdur. Aşiq öz sənəti xalq arasında, kasıb təbəqənin əhatəsində yaşatmış, muğam sənəti isə saray mədəniyyətinin bir parçası kimi formalaşmış və inkişaf etmişdir. Cəmiyyətin sosial təbəqələşməsi zəminində aşiq sənəti daha çox kasıb təbəqənin, muğam sənəti isə hakim sinfin, kübar cəmiyyətin sənətinə çevrilmişdir. Lakin XVI əsrdə aşıqlıran şah saraylarında yaşadıklarına və dövlət tədbirlərində fəal iştirak etmələrinə dair elmi və ədəbi mənbələrdə məlumatlar yer almışdır. Həmin dövrdə sufi fəlsəfəsinin təşəkkül tapması ilə əlaqədar yenidən aşiq və muğam sənəti bir araya gəlmiş, sufi mərasimlərində hər iki sənətin təmsilçilərinin iştirak etməsinə dair tarixi məlumatlar diqqəti cəlb edir. Məhz bu mərasimlərdə aşiq və muğam musiqisinin səslənməsi isə ilk növbədə hər iki sənətin fəlsəfi-psixoloji məzmununun sufi fəlsəfi ilə yaxınlığından irəli gəlmişdir. Çünki XVI əsrdə ozan-aşiq keçidi dövründə haqq aşığı anlayışının formalaşması, aşığın ilahi qüdrətdən güc alması kimi

fikirlərin yaranması paralel olaraq muğam sənətinin ali insan mərhələsinə yüksəlmək üçün bir vasitə kimi dəyərləndirilməsi ilə əlaqələndirilərək həmin ideyaların yer aldığı sufi mərasimlərində bir araya gəlməsinə zəmin yaratmışdır. Lakin bu mühit iki sənət daşıyıcısı arasında praktik əlaqələrin olmasına rəvac verməmişdir.

Aşıq və muğam sənəti arasında praktik əlaqələrin aktivləşməsi dövrü XIX-XX əsrləri əhatə edir. Musiqi tarixində bu dövrü Azərbaycan musiqi sənətinin yüksəliş dövrü adlandırmaq olar. XIX əsrdən başlayaraq həm muğam sənəti, həm də aşıq sənəti parlaq çiçəklənmə dövrünü yaşamağa başlamışdır. Aşıq və xanəndələrin öz sənətlərini nümayiş etdirdiyi məkanlar ümumiləşdikcə onlar arasında praktik əlaqələr daha da aktivləşmişdir. Həm el şənlikləri, həm də bu dövrdə fəaliyyət göstərən musiqi və şeir məclisləri iki sənət arasında əlaqə və təsirləri daha da artıran əsas məkanlar idi.

Musiqi məclislərinin, toy və bayramların ümumi mənzərəsini təsvir edən mənbələrlə tanış olduqda aşıq və xanəndələrin eyni səhnəni bölüşməsinə, eyni həvəslə dinlənilməsinə gərmək mümkündür. Bu isə o deməkdir ki, aşıqlar xanəndələrin repertuarı, ifaçılıq üslubları, muğam improvizasiya ənənələri ilə yaxından tanış olur, eləcə də xanəndələr aşıq mahnılarının təsiri altında yeni-yeni mahnı və təsniflər yaradır, aşıq havalarını öz yaradıcılıqlarına daxil edirdilər. Eyni zamanda hər iki musiqi ifaçısının musiqi təfəkkürü bir-birinin təsiri altında daha da mükəmməlləşməyə səbəb olurdu ki, bu ilk növbədə ifaçılıq üslubunda baş verən yeniliklərlə səciyyələnirdi.

Bu təsir və əlaqələrin fonunda həm aşıq, həm də muğam sənəti yeni inkişaf mərhələsinə adlayır, aşıq və xanəndə ifası isə yeni xüsusiyyətlərə, ifadə vasitələri ilə zənginləşirdi. Aşıq və muğam sənətinin bir araya gəlməsinin yeni mərhələsi bəstəkar yaradıcılığında başlayır. Aşıq dastanı əsasında yaranan muğam operaları bu mərhələyə başlanğıc vermişdir. Bu əsərlərdə («Əsli və Kərəm», «Aşıq Qərib», «Şah İsmayıl») aşıq və muğam sənəti eyni zamanda bəstəkar yaradıcılığına daxil olur. Yəni bəstəkar operanın süjet xətti kimi aşıq dastanından istifadə edir. Bildiyimiz kimi bir çox aşıq dastanlarında əsas qəhrəman həm də aşıqdır. Muğam operasında çıxış edən ifaçının xanəndə olduğunu nəzərə alsaq, nəticədə aşıq rolunu operada xanəndə aparmalı olur. Burada söhbət tək artistlik xüsusiyyətlərindən yox, həm də xanəndənin ifa etməli olduğu aşıq musiqi nümunələrindən, həmçinin vokal ifa üslubuna aşıq ifaçılığı ənənələrinin daxil olunmasından gedir. Beləliklə xanəndə səhnədə aşıq obrazında çıxış etməli olur. Nəticədə aşıq və muğam ifaçılıq üslublarının ən mükəmməl şəkildə qovuşması baş verir.

«1.2 Aşıq və xanəndə ifaçılığının əsas xüsusiyyətləri» adlı ikinci yarımfəsildə aşıq və xanəndənin fərdi yaradıcılıq xüsusiyyətləri araşdırılır və müqayisəli şəkildə səciyyələndirilir. Aşıq kimdir? – müğənni, şair, bəstəkar, rəqqas, aktyor, aparıcı, rejissor və s.. Xanəndə kimdir? – muğam ifaçısı, qaval çalan. Aşıq çıxış etdiyi səhnədən asılı olaraq bir çox vəzifələri icra edir. Məsələn, əgər bu səhnə müəyyən bir el şənliydirsə, aşıq həm də məclis aparıcısıdır. Xalq arasında belə aşıqlara meydangir aşıq da deyirlər. Aşıq oxuduğu havanın da, söylədiyi şeirin də müəllifi özüdür. O halda ki, xanəndə ifa etdiyi muğamın yaradıcısı deyil, sadəcə muğam ifaçılığının özünəməxsus improvizasiya tipli üslub xüsusiyyətləri imkan verir ki, xanəndə öz istedad və ustalığını nümayiş etdirdsin və ifa etdiyi muğamı fərdi improvizasiya qabiliyyəti, dünyagörüşü, musiqi duyumu və s. vasitəsilə daha da zənginləşdirdsin. «Xanəndələr muğamların, dəstgahların quruluşundan, tərtibatından asılı olaraq təsnif düzəldir, mahnı qoşur, rəng seçir və qəzəllər ayırırlar. Öz səsinin, bacarığının daxilində bilik səviyyəsindən asılı olaraq qəzəllər oxuyur, qaval vurur, guşəxanlıq eləyir, gəzişir, zəngülə vurur, məclisi qızıqdırırlar. Aşıqlar isə çoxlu nağıl bilməli, dastanlar əzbərləməlidirlər. Ustadnamələr, qıfılbəndlər, deyişmələr, qoşmalar, təcnis, müxəmməs, gəraylı, bayatı, dübeyti və buna bənzər bir çox aşıq havalarını öyrənməlidirlər»²². Aşıq musiqi alətinin ifaçısı, özü öz ifasının müşayiətçisidir. Xanəndəni isə xüsusi olaraq sazəndələr müşayiət edir. Ustad xanəndələr gözəl qaval çalmaqla öz çıxışlarını daha da mükəmməlləşdirə bilirlər. Lakin xanəndə qaval çalmazsa bu, muğam dəstgahının ifası zamanı ümumi kompozisiyasını pozmur. O halda ki, aşıq saz ifa edə bilməzsə heç aşıq sayıla bilməz. «Xanəndələr özləri qaval vurur. Qaval vasitəsilə vəzn saxlayırlar. Onları isə tar, kamança, nağara çalandan ibarət bir dəstə müşayiət edir. Əgər xanəndə qaval vurmazsa, bir özgəsi də qaval çala bilər. Halbuki, aşıqlar mütləq özü çalmalı, özü oxumalı və özü də oynamalıdır»²³. Ustad aşıq isə öz şeirləri, havaları, dastanları olan aşıq sayılırdı. O həm də müdrik el ağsaqqalı idi. Onun sənəti insanları sadəcə əyləndirməyə deyil, mənəvi aləminin paklaşmasına, təmizlənməsinə də xidmət edirdi. Bu məzmununda şeirlər aşıq yaradıcılığında ustadnamələr adlandırılmışdır.

Yaradıcılıq funksiyası bir sıra ustad xanəndələrin də fəaliyyətinə xasdır. Məsələn, tarixdən Cabbar Qaryağdı oğlunun, Hacı Hüsünün, Seyid Şu-

²² Bülbül III aşıq qurultayındakı məruzələri, 1961 // «Musiqi dünyası» jurnalı, 3-4, 2002. s.

²³ Bülbül. Seçilmiş məruzə və məqalələri. B.: EA nəşriyyatı 1968, 237 s.

şinskinin, Xan Şuşinskinin və başqa xanəndələrin neçə-neçə mahnıların müəllifi olduğu bizə məlumdur. O cümlədən müasirlərimiz sayılan Hacıbaba Hüseynov, Qulu Əsgərovun, Əlibaba Məmmədov, İslam Rzayev, Arif Babayev və başqa xanəndələrimizin onlarla mahnı və təsnifləri xanəndə və müğənnilərimizin repertuarlarını bəzəyir. Onu da qeyd etmək ki, mükəmməl xanəndə olmaq üçün yaradıcılıqla məşğul olmaq şərt qoyulmadığı halda, ustad aşiq üçün bu, ən mühüm cəhətlərdən biridir. Ümumi mənzərədən belə görünür ki, aşığın qarşısında duran vəzifələr xanəndəyə nisbətən daha çoxdur. Tarixi dövrlərin araşdırılmasından gəldiyimiz nəticələrə görə bu hal yenə də aşiq və muğam sənətinin yarandığı və formalaşdığı mühitlə bağlı olmuşdur. Xanəndənin ətrafında musiqi alətində ifa edənlər çox olduğu halda, aşiq öz sənətini ağır həyatın çətinliklərinə qatlaşan kasıb camaatın arasında yaradıb-yaşatmışdır. Hər iki sənət şifahi ənənələr əsasında ustaddan şagirdə ötürülmək yolu ilə nəsildən-nəslə çatdırılmış, yaşadılmışdır. Müasir dövrdə bu prinsip olduğu kimi saxlanılır. Lakin aşiq sənətindən fərqli olaraq muğamın professional tədris prosesinə salınması bu sənətin nisbətən hərtərəfli və mükəmməl inkişafına səbəb olmuşdur. Professional tədris prosesi muğam sənətinin daha geniş və hərtərəfli araşdırılmasına da təkan vermiş, müasir dövrümüzdə demək olar ki, bütün muğamlar, eləcə də təsnif, rəng, zərbi-muğamlar notlaşdırılmış və tədqiq olunmuşdur.

Bu yarımfəsildə aşiq və muğam sənətində məktəb və mühit məsələlərinə də toxunulmuş, folklorşünas və musiqişünas alimlərin bu mövzuda yanaşma mövqeyi müqayisəli şəkildə araşdırılmış, aşiq sənətinə nisbətən muğamla bağlı çoxsaylı mühitlərin olmaması qənaətinə gəlinmişdir.

Aşiq və xanəndəni müşayiət edən instrumental tərkibin mövqeyi araşdırılaraq saz alətinin digər musiqi alətlərindən daha artıq funksiya daşması, aşığın auditoriya qarşısına çıxma bilməsi üçün bu alətdə mükəmməl ifa bacarığının olması vurğulanmış, xanəndənin isə yalnız vokal ifasının birinci yerdə durması ilə müqayisəli şəkildə səciyyələndirilmişdir.

«1.3 Aşiq və muğam sənətində təsnifat və janr məsələləri» adlı üçüncü yarımfəsildə xalq musiqisinin təsnifatında aşiq və muğam sənətinin mövqeyi araşdırılmış, janr məsələsinə isə iki sənət arasından müştərək xüsusiyyət daşıyan musiqi nümunələri kontekstində aydınlıq gətirilmişdir. Azərbaycan musiqişünaslığında təsnifat məsələləri olduqca vacib yerlərdən birini tutur. Bu məsələ Üzeyir bəyin elmi yaradıcılığında əksini tapmış və bu günə qədər də musiqişünas alimlərimizin yaradıcılığında xüsusi diqqət ayrılan problemlərdən biridir. Xalq musiqisinin təsnifatı bu baxımdan daha

aktualdır. Belə ki, həm «xalq musiqisi» anlayışı, həm də onun daxilində əksini tapan şifahi ənənəli professional musiqi, xalq professional musiqisi, aşiq sənəti, muğam sənəti, xanəndə-sazəndə yaradıcılığı, folklor musiqisi, ənənəvi musiqi və s. kimi anlayışlar müəyyən tarixi dövrlərdə müxtəlif mənalar kəsb etdiyinə görə təsnifat prosesində də mübahisəli, fərqli fikirlər meydana gəlmişdir.

Bu məsələyə toxunmaqda əsas məqsədimiz irəlidə təhlil edəcəyimiz musiqi nümunələrinin janr dəyişikliyinə uğraması səbəbindən təsnifatda müxtəlif yer alması ilə bağlıdır. Belə ki, məsələn, aşiq havası adlanan «Arazbarı», «Ovşarı», «Heydəri», muğam sənətində zərbi-muğam janrı kimi təqdim olunur. Şikəstələr aşiq yaradıcılığında şikəstə janrı kimi, muğam sənətində zərbi-muğam janrı kimi təqdim olunur. «Güllü qafiyə», «Döymə Kərəmi» havaları isə xanəndə repertuarında öz adı ilə müstəqil şəkildə ifa olunur. Hansısa bir janr çərçivəsində, sırasında təqdim olunmur. Xarakter, musiqi quruluşu baxımından bu havalar da aşiq sənətindən xanəndə sənətinə keçən zərbi-muğamlarla yaxındır. «Çoban bayatı» aşiq havası muğam sənətində həm vokal-instrumental, həm də instrumental muğam kimi mövcuddur.

Deyilənlərə əlavə olaraq qeyd etmək istərdik ki, təhlilə cəlb olunan musiqi nümunələrindən əsas etibarilə aşiq havaları xanəndə repertuarına keçmişdir. Xanəndə sənətindən aşiq repertuarına keçən hər hansı bir muğam, zərbi-muğam və ya təsnif, rəng və s. musiqi nümunəsi müşahidə olunmur. Lakin aşıqla xanəndə-sazəndə sənətinin qarşılıqlı münasibəti sadəcə ikinciyyə təsir etməmişdir. Əgər aşiq havaları xanəndə repertuarına yol tapmışdırsa, muğam ifaçılığının əsas xüsusiyyətləri də aşiq sənətinə öz təsirini göstərmişdir. Bu təsir aşiq havalarının önündə ifa olunan muğam parçalarında, vokal ifadə xanəndə boğazlarının istifadə olunması, zəngülələrin zənginləşdirilməsi ilə ifadə olunmuşdur. Qarşılıqlı olaraq aşiq havalarının ifası zamanı xanəndələr də aşiq ifa üslubuna istinad etmiş, aşıqlara xas boğazlarla öz ifalarını daha da zənginləşdirmişlər. Deyilənlərin parlaq ifadəsi bir sıra musiqi nümunələrində öz əksini tapmışdır.

Qarşılıqlı təsir prosesi Azərbaycanın bütün bölgələrində eyni getməmişdir. Bu baxımdan Şirvan zonasının şifahi ənənəli musiqisi digər zonalarından fərqlənir. Belə ki, burada aşıqlarla xanəndə və sazəndələrin praktik sənət əlaqələri daha güclü inkişaf etmiş və bu da onların ifaçılıq üslubunda, repertuarında, instrumental musiqisində ifadə olunmuşdur. Şirvan zonasının yetirməsi olan xanəndələrin repertuarında aşiq havaları çoxluq təşkil etdiyi

kimi, aşıqlar da xanəndə ifa üslubunun xüsusiyyətlərindən olduqca çox istifadə edirlər. Maraqlıdır ki, həm aşiq, həm də muğam sənətinin ən çox inkişaf etdiyi Qarabağ bölgəsində XIX əsrin ortalarından aşıqlarla xanəndələr eyni səhnəni bölüşsələr də, yuxarıdakı fikirləri onlar haqqında söyləmək olmur. Müasir dövrümüzdə də bu təsir əsas etibarilə Şirvan zonasının yetirmələrində hiss olunur. Təəssüf ki, Qarabağ zonasının aşiq sənəti uzun illərdir passiv vəziyyətdədir. XX əsrdən etibarən bu bölgədə muğam sənətinin üstünlük təşkil etməsi ilə aşiq sənətinin sıxışdırılması, həm də Qarabağ, ətraf rayon və kəndlərin iyirmi ildən çox (1988-2014), yəni bu günə qədər işğal altında olması zəifləyən və kölgədə qalmış bu sənətin bir az da passivləşməsinə səbəb olmuşdur. Həmçinin əvvəlki fəsildə də qeyd etdiyimiz kimi, muğam sənətinin XX əsrin əvvəllərindən etibarən professional tədrisə cəlb olunması da bu prosesə öz təsirini göstərmişdir.

Beləliklə həm aşiq, həm xanəndə repertuarında adları çəkilən bu musiqi nümunələrini bir neçə qrupa ayırmaq olar: 1) həm aşiq, həm xanəndə repertuarında yer almış musiqi nümunələri; 2) aşiqdən xanəndə repertuarına keçmiş və hal-hazırda yalnız xanəndələr tərəfindən ifa edilən musiqi nümunələri; 3) hər iki repertuarda mövcud olan, adları eyni, musiqi məzmunları isə müxtəlif musiqi nümunələri. Birinci qrupa «Heydəri», «Arazbarı», «Kərəmi», «Döymə Kərəmi», «Güllü qafiyə», «Şirvan şikəstəsi» «Çoban bayatı» aşiq havalarını aid etmək olar. İkinci qrupa «Qarabağ şikəstəsi», «Kəsmə şikəstə»ni, üçüncü qrupa isə «Ovşarı» aiddir.

II fəsil «Aşiq və muğam sənətində musiqi dilinin problemləri» adlanır. Bu fəsil iki yarım fəsildən ibarətdir və bütünlüklə adları çəkilən musiqi nümunələrinin iki ifadə müqayisəli şəkildə nəzəri təhlilinə həsr olunmuşdur. «**2.1 Xanəndə ifaçılığında aşiq mənşəli zərbi-muğamlar**» adlanan yarım fəsildə aşiq yaradıcılığından xanəndə repertuarına keçən və zərbi-muğam statusu alan musiqi nümunələrinin təhlili verilmişdir. Bu yarım fəsildə «Arazbarı», «Heydəri», «Ovşarı», «Mani» kimi aşiq havaları və zərbi-muğamlar müqayisəli şəkildə təhlili yer alır. Adı çəkilən aşiq havaları ilə zərbi-muğam janrının xüsusiyyətlərinin üst-üstə düşməsi bu havaların xanəndə repertuarında zərbi-muğam statusu daşmasına səbəb olmuşdur.

Azərbaycan muğam sənətində geniş təşəkkül tapmış zərbi-muğamlar içərisində “**Arazbarı**” zərbi-muğamı özünəməxsus yer tutur. Bu muğamı digərlərindən fərqləndirən ümdə cəhəti onun vokal və instrumental partiyalarının bəhrəli olmasıdır ki, bu da musiqişünaslıq elmində zərbi-muğamlara verilən xarakteristika ilə uyğun gəlmir. Bildiyimiz kimi Ü.Hacıbəylinin

bəhrli və bəhrsiz janr qrupları ilə bağlı təsnifatı öz yaradıcılığında təkmilləşdirən musiqişünas alim M.İsmayılov şikəstələr və zərbi-muğamları qarışıq bəhrli janrlar qrupuna şamil etmişdir: “Musiqimizin xalq arasında “ritmik muğam” və yaxud “zərbi-muğam” adlanan bu nümunələri üzərində apardığımız nəzəri müşahidələr göstərir ki, “Şikəstə”, “Heyratı”, “Arazbarı” və s. musiqi növlərinin hər birində həm bəhrli, həm də bəhrsiz musiqinin xüsusiyyəti vardır, yəni bunlar elə musiqi nümunələridir ki, onların metro-ritmik əsasını həm sərbəst dəyişilən vəzn, həm də qeyri-sərbəst dəyişilməyən ciddi bir vəzn təşkil edir”²⁴. İrəlidə M.İsmayılov “Arazbarı” adının qarşısında istisna sözünü qeyd etsə də, bu istisnanın səbəblərini göstərməmişdir.

«Arazbarı» sözünün mənası Araz sahili, Araz yaylağı kimi ifadə olunur. Tarixi mənbələrdə Arazbar Səfəvilər dövlətinin hakimiyyəti zamanı ərazi adı kimi qeyd olunur. Həmin dövrdə quzey Arazbara Qarabağ Arazbarı, güney Arazbara isə Qaradağ Arazbarı deyilirmiş.

«Arazbarı» aşiq sənətində hava, muğam sənətində isə zərbi-muğam kimi tanınır. Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli «Arazbarı» zərbi-muğamını simfonik şəkildə («Leyli və Məcnun» operası) təqdim etməklə onun xalq tərəfindən bir daha və yenidən sevilməsinə təmin etmişdir. Cəsarətlə qeyd etmək olar ki, Üzeyir bəyin bu qiymətli sənət nümunəsi daha sonralar simfonik muğamların yaranmasında əsaslı rol oynamışdır. Çünki Üzeyir bəyin əsəri musiqi etibarilə xanəndə yaradıcılığında səslənən «Arazbarı» zərbi-muğamı ilə eynidir, nəticə etibarilə bu əsər simfonik muğamın ilk nümunəsi də hesab oluna bilər. «Muğamın simfonizmləşməsi «Leyli və Məcnun» operasının beşinci pərdəsinin son şəklindəki musiqi müqəddiməsində Azərbaycanda geniş yayılmış zərbi-muğamlardan birindən «Arazbarı»dan istifadə olunmuşdur. Bu əsərin bədii-estetik dəyəri o qədər yüksək olmuşdur ki, artıq operadan kənar konsert salonlarında simfonik orkestrin ifası ilə səsləndi və bu günə kimi səslənməkdədir. «Arazbarı» Azərbaycan simfonik musiqisinin və simfonik muğamların ilk nümunəsi kimi qəbul oluna bilər»²⁵.

“Arazbarı” aşiq havası ilə “Arazbarı” zərbi-muğamı arasında bir sıra fərqlər mövcuddur. Bu fərqlər musiqi nümunəsinin melodiya, lad, ritmika

²⁴İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqi janrları. B.: İşıq, 1984, 100 s.

²⁵«Muğam aləmi» Beynəlxalq elmi simpoziumun materialları. B.: Muğam media, 2009, 164 s.

və s. baxımından təhlilində, eləcə də aşıq və xanəndənin ifalarında, instrumental partiyalarda özünü göstərir.

Həm aşıq, həm də muğam musiqisi Azərbaycan xalq musiqisinin əsasını təşkil edən lادلara əsaslanır. Lakin musiqi nümunələrində ladin ifadə və istifadə formaları özünü hər iki sənətdə fərqli şəkildə göstərir. Belə ki, “Arazbarı” zərbi-muğamı “Şur” muğam ailəsinə mənsub olduğu dəfələrlə qeyd olunmuşdur. Bu fakt həm zərbi-muğamın musiqi materialına nəzər saldıqda, həm Üzeyir bəyin əsərinin lad əsası olaraq təsdiq olunur. Lakin aşıq “Arazbarı”sının melodiyasını nəzəri cəhətdən təhlil etdikdə segah ladinin üstünlük təşkil etdiyini görürük. “Arazbarı” zərbi-muğamının və “Arazbarı” aşıq havasının melodik materialının təhlili göstərir ki, zərbi-muğamın instrumental partiyasının ilk cümləsi segah ladına, ikinci cavab cümlə isə şur ladına əsaslanır. Aşıq havasının həm instrumental, həm də vokal partiyası segah ladına əsaslanır. Instrumental partiyada zərbi-muğamda rastladığımız şura modulyasiya edən ikinci cümləyə rast gəlmirik. Beləliklə, aşıq havasında yalnız birinci cümlənin musiqisi leytmotiv kimi əvvəldən axıra qədər dəyişmir.

Aşıq “Arazbarı”sında da vokal partiya eyni qaydada əvvəldən axıra qədər segah ladına əsaslanır, yalnız son kadans şura əsaslanır. Aşıq havalarının əvvəldən hansı lada əsaslanmasından asılı olmayaraq, sonda şur ladına kadans etmələri faktı məlumdur. Bunun səbəblərini isə əsas etibarilə saz alətinin pərdə düzlüyünün öz daxilində şur ladını əmələ gətirməsi ilə izah edirlər. Hətta bu fakta əsaslanaraq “Şur” muğamının daha qədim olması kimi fikirlər də mövcuddur. Aşıq “Arazbarı”sının musiqi materialı “Şur” muğamının şöbəsi “Sarənc”ə əsaslanır. “Sarənc” şöbəsində isə Segah intonasiyaları üstünlük təşkil etdiyinə görə bu nümunədə segah ladinin özünü göstərməsi təbii hal alır.

Kadansın şur ladına əsaslanması bir sıra aşıq havalarına xas əlamətdir. Hər iki variantda bu proses vokal ifaçı tərəfindən həyata keçirilir. Instrumental partiyada isə fərqlər özünü göstərir. Belə ki, zərbi-muğamda əvvəldə qeyd etdiyimiz həmin, şur ladına istinad edən cavab cümləsi aşıq “Arazbarı”sında rast gəlinmir. Aşıq havasında başqa fərqlər də özünü göstərir.

Əsas fərq vokal partiyada hiss olunur. Aşıq havasında vokal partiya sərbəst vəzndə olduğu halda, zərbi-muğamda vokal partiyada 3/4 ölçüyə tam tabe olur və dəqiq vəzndə, instrumental partiya ilə eyni abu-havada səslənir.

Aşıq havasında fərqli olaraq isə zərbi-muğamda 3/4 metr əvvəldən axıra qədər davam edir. Burada digər zərbi-muğamlardan fərqli olaraq dəqiq ritm

özünü göstərir. “Arazbarı” zərbi-muğamının instrumental partiyası da aşiq havasından müəyyən qədər fərqlənir. Əsas leytmotiv olduğu kimi qalır.

Lakin yenilik şur ladına istinad edən cavab cümləsindən başqa, orta hissədə kulminasiyasını təşkil edən bölmədə üzə çıxır. Bu bölmə yalnız instrumental variantda keçir, vokal ifadə yoxdur. Lakin aşiq havasında bu məqam vokal ifadə özünü göstərir, lakin eynilə deyil, həmin yüksəklikdə olan pərdələrə toxunmaqla keçir.

Forma etibarilə aşiq “Arazbarı”-sı kuplet formasını xatırladır. Instrumental bölmələri nəqarət, vokal partiyanı kuplet hesab etmək olar. “Arazbarı” zərbi-muğamında isə rondovari forma özünü göstərir. Bunun da səbəbi əvvəldə qeyd etdiyimiz instrumental intermediyanın daxil olmasıdır. Nəticədə A-B-C-A-B₁ (b-ikinci cümlə)-A quruluşu yaranır.

Bələliklə təhlillər göstərdi ki, aşiq havası ilə eyni adlı zərbi-muğam arasında həm vokal, həm də instrumental partiyalarda müəyyən fərqlər mövcuddur. Bu fərqlər müxtəlif ifaçılıq üslublarının təsiri nəticəsində yaranmış və musiqi nümunəsinin fərqli ifa variantlarının ortaya çıxmasına səbəb olmuşdur. Burada sazəndə yaradıcılığının da rolunu qeyd etmək lazımdır. Bir sıra aşiq havalarının melodik materialının inkişaf etdirilməsində, müxtəlif bəzək və xalların, araçalgıların əlavə olunmasında bu ifaçıların xeyli xidməti vardır. Lakin bu dəyişikliklər aşiq havasının orijinallığına xələl gətirməmiş, əksinə onun geniş kütlələr arasında daha çox yayılmasına və sevilməsinə zəmin yaratmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, aşiq və xanəndə ifaçılığı arasında yaranan əlaqələr onların özünəməxsusluğuna zərər vurmadan, orijinal xüsusiyyətlərini kölgədə qoymadan inkişaf etdirildiyi üçün, hansısa birinin unudulması təhlükəsini yaratmır, əksinə musiqi mədəniyyətimizin müasir cəmiyyətin tələblərinə cavab verən sənət nümunələri ilə zənginləşməsinə və gələcək nəsillərə ötürülməsinə xidmət edir.

Növbəti nümunə «**Heydəri**» zərbi-muğamı və eyni adlı aşiq havasıdır. Məlum olduğu kimi, «Heydəri» zərbi-muğamı xanəndə repertuarında tez-tez səslənən musiqi nümunələrindən biridir. Ümumiyyətlə, «Heydəri», «Mani» və «Ovşarı» zərbi-muğamları lad əsası baxımından fərqli olsalar da, musiqi ifadə tərzı və faktura, ritmik quruluş baxımından eyni tipli musiqi nümunələridir.

«Heydəri» zərbi-muğamının musiqi məzmunu ilə «Heydəri» aşiq havasının musiqi məzmunu tamamilə fərqlidir, bir az da dəqiqləşdirsək aşiq havasının musiqi materialı «Maani» zərbi-muğamı ilə üst-üstə düşür. İlk növbədə qeyd edək ki, hər iki musiqi nümunəsi şur ladındadır. «Mani»

zərbi-muğamının mətn əsası onun aşiq musiqi ilə sıx əlaqədə olduğunu göstərir. Çünki başlanan hər sətrın əvvəlində “ay” nidası, daha sonra “ey”, “vay” nidalarından da istifadə olunur, mətn əsası bayatılardan ibarətdir. Sonrakı inkişaf mərhələsi artıq aşiq havasının muğam sənətində, daha çox instrumental baxımından dəyişikliyə uğramasının bariz nümunəsidir. Eyni vəziyyət «Arazbarı», «Qarabağ şikəstəsi» və s. nümunələrdə də özünü göstərir. Aşiq havasının əsas motivlərindən istifadə edərək onu daha dinamikləşdirmək, genişləndirmək və motiv işlənməsi, variantlılıq xüsusiyyətlərinin gəlməsi sırf xanəndə sənətinin təsiridir. Lakin bu heç də o demək deyil ki, aşiq havalarının daxili inkişafı və ya dinamikası və s. yoxdur. Sadəcə aşiq havalarında inkişaf xətti daha çox poetik mətnlə bağlı olduğu halda, bu havalar xanəndə repertuarına keçdikdə inkişaf əsas etibarilə instrumental partiyada, virtuozluq və variantlılıq baxımından özünü göstərir ki, bu da rəng və təsniflərin təsirini, virtuoz ifaçılıq ənənələrini ifadə edir. Məsələn, təhlil etdiyimiz nümunədən də görüldüyü kimi əsas motivlər məhz instrumental partiyada özünü göstərir. Vokal partiya isə aşiq havasında olduğu kimi cərəyan edir.

«2.2 Xanəndə repertuarında şikəstələr və digər aşiq havaları» adlanın ikinci yarımfasildə xanəndə ifasında məşhur olan «Qarabağ şikəstəsi», «Şirvan şikəstəsi», «Kəsmə şikəstə», eləcə də «Güllü qafiyə», «Döymə Kərəmi», «Çoban bayatı» havaları müqayisəli şəkildə təhlil olunur. Şikəstə janrı həm aşiq, həm də xanəndə yaradıcılığı üçün eyni dərəcədə doğma və sevimli bir janrdır. Bu janr aşiq yaradıcılığına məxsus olsa da, xanəndə repertuarına o qədər dərinə daxil olmuşdur ki, «Qarabağ şikəstəsi», «Kəsmə şikəstə», «Şirvan şikəstəsi» kimi nümunələri demək olar ki, muğam sənəti nümunəsi kimi qəbul olunmuşdur. Birinci və ikinci şikəstə tamamilə aşiq repertuarında yox vəziyyətindədir. «Şirvan şikəstəsi» isə hər iki sənətdə eyni sevgi ilə ifa olunur. Adını sadaladığımız bu üç musiqi nümunəsi bölgə etibarilə də fərqlidir. Belə ki, «Qarabağ şikəstəsi» Qarabağ bölgəsinə, «Kəsmə şikəstə» (ona bəzən Bakı şikəstəsi də deyirlər) Abşeron ərazisinə, «Şirvan şikəstəsi» də adından da məlum olduğu kimi Şirvan bölgəsinə məxsus musiqi havaları kimi tanınır. Lakin bundan asılı olmayaraq hər üç şikəstə bütün xanəndələrin repertuarında önəmli yerləri tutur. Şikəstə janrının xanəndə repertuarına yol tapmasının bir sıra səbəbləri vardır. Bunlardan ən birincisi şikəstə janrının quruluş etibarilə zərbi-muğam janrına uyğun olmasıdır. Bu uyğunluq ilk növbədə özünü hər iki janrın qarışıq bəhrli qrupa aid olması ilə yaranır. Şikəstələrdə də zərbi-muğamlar kimi

musiqi materialının vokal hissəsi bəhrsiz, instrumental hissəsi isə bəhrlidir. Digər tərəfdən şikəstələrin musiqi materialının xanəndə ifa üslubuna yaxınlığı, əhval-ruhiyyənin, emosional aləmin muğamla səsleşməsi bu janrın xanəndələr tərəfindən də sevləməsinə gətirib çıxarmışdır.

«**Qarabağ şikəstəsi**» xanəndə sənətində ifaçılıq ustalığının ən əsas meyarlarından biri hesab olunur. Hər bir ustad xanəndə bu şikəstəni böyük zövq və fəxarətlə ifa etməyi özünə borc bilmişdir. «Qarabağ şikəstəsi» təkcə Qarabağda deyil, Azərbaycanın hər tərəfində məşhur olmuşdur və bu gün də öz mövqeyini saxlamaqdadır. «Şirvan şikəstəsi»nə nisbətən «Qarabağ şikəstəsi» xanəndə sənətinin təsirinə daha çox məruz qalmışdır. Bu işdə yalnız xanəndələr deyil, sazəndələrin də xidməti böyükdür. Şikəstə janrında instrumental partiyanın bədii və formayaradıcı əhəmiyyətinin böyük olması faktını qeyd etmək lazımdır. Instrumental hissələrin rəngarəngliyi və inkişafa məruz qalması, variantlılıq, və s. bütün bunlar məhz müşayiətçilərin xidmətidir. Xüsusilə ustad tarzənlər şikəstənin variantlılıq xüsusiyyətini daha çox inkişaf etdirmişlər.

«Qarabağ şikəstəsi»nin aşiq ifasında səslənən digər şikəstələrdən ilk nəzərə çarpan fərqi onun instrumental partiyasının daha inkişafı və zəngin materiala malik olmasıdır. Bu şikəstənin xanəndə repertuarında ön yerdə durması və sazəndələr tərəfindən instrumental hissəsinin inkişaf etdirilməsi onu digər şikəstələrdən əsaslı surətdə fərqləndirir. Bu inkişaf üçlüyün ifasında daha çox duyulsa da, aşiq variantına da öz təsirini göstərmişdir. Fərqli xüsusiyyətlər təkcə instrumental partiyada deyil, vokal melodiyanın ifasında da hiss olunur. Xanəndə öz ifasını daha çox xırdalıqlarla, rəngarəng boğazlarla zənginləşdirir. Aşiq ifasında bu təsirlər az da olsa hiss olunur, lakin aşiq ifa manerası üstünlük təşkil edir və şikəstəni digər rəqətiativ tipli aşiq havalarına yaxınlaşdırır.

Aşiq şikəstəsində ilk instrumental mövzu xanəndə variantında əsas üstünlük təşkil edən baş mövzudur. Bir sıra xanəndələrin ifasında bu şikəstəni dinlədikdə məhz bu leytməvzunun dəfələrlə səsləndiyini görürük. Digər aşiq havalarında müşahidə olunduğu kimi, «Qarabağ şikəstəsi»ndə də dəyişiklik əsas etibarilə instrumental bölmələrdə hiss olunur. Bu isə sırf musiqi materialının inkişafa uğraması ilə baş verir. Belə ki, sazəndə yaradıcılığının təsiri nəticəsində şikəstənin instrumental parçalarının sayı artır, ifasında texniki və melodik baxımından inkişaflılıq nəzərə çarpır. Vokal partiyaya gəldikdə isə, burada fərq ayrı-ayrı xanəndələrdə müxtəlif cür özünü göstərir. Ən çox nəzərə çarpan məqam tempin fərqli şəkildə tətbiq

olunmasıdır. Məsələn, Yaqub Məmmədovun ifasında şikəstə nisbətən aramla ifa olunur, Arif Babayevin ifasında nisbətən hərəkətli, Xan Şuşin-skinin ifasında isə daha sürətli şəkildə ifa olunur. «Qarabağ şikəstəsi»nin orijinal nümunələrindən biri də Elbrus Abdulzadə və onu müşayiət edən El-xan Mansurov (tar), Elşən Mansurovun (kamança) ifasında səslənir. Bu ifa şikəstənin qədim variantı kimi qeyd olunmuşdur. Əvvəlki nümunələrdə olduğu kimi burada fərq ilk növbədə instrumental partiyada müşahidə olunur. Lakin digər variantlardan fərqli olaraq şikəstənin başlanğıc və leytmövzu funksiyası daşıyan instrumental parçasından başlanaraq musiqi materialı dəyişik verilir. Lakin dəyişiklik bununla bitmir, digər ənənəvi parçalarda davam etdirilir. Bəzən tarzən melodiyani sadələşdirir, bəzən isə ona yeni motiv və ibarələr əlavə edir. Bütün bunlarla yanaşı şikəstənin ənənəvi ifasında rast gəlmədiyimiz bir məqam da diqqəti cəlb edir. Sona yaxın xanəndə zil pərdələrə üz tutur, sazəndələrin ifasında isə yeni parçalar əşidilir.

«Şirvan şikəstəsi» nəinki xanəndələrin, hətta estrada müğənnilərinin də diqqətini cəlb etmiş, onun müasir üslubda aranjman olunmuş ifa variantları yaranmışdır. Bu şikəstədə musiqi materialı əvvəlki şikəstədən olduqca fərqlidir. Həm instrumental, həm də vokal partiya həzin və nisbətən lirik xarakterlidir, aşığın ifasında bu həzinlik daha çox duyulur, instrumental partiyada balabanın iştirak etməsi lirik xarakteri gücləndirir. Bu şikəstənin xanəndə ifasında həmin xarakterin mümkün olduğu qədər saxlanılması təsir qüvvəsinin aşiq tərəfindən daha artıq olması fikrini yaradır. «Şirvan şikəstəsi»ni ifa edərkən xanəndələr aşiq havasının əhval-ruhiyyəsini yaratmağa çalışırlar.

Şirvan şikəstəsinin xanəndə ifasında olduqca orijinal və özünəməxsus variantlarından biri də istedadlı xanəndə, xalq artisti Alim Qasımovun təqdimatında səslənmişdir. Xanəndənin özünəməxsus ifa üslubu burada da parlaq şəkildə öz əksini tapmışdır. Xanəndə şikəstənin məzmununun ifadə etdiyi bədii mənanı emosional və psixoloji cəhətdən daha da gücləndirmək üçün onun əvvəlində bir bayatı ifa edir. Bu ifa rəqətiativ deklomasiyalı aşiq havaları ilə muğamların zil pərdələrdə gəzişmələrini xatırladan, həmçinin sanki haray çəkən, dərini, kədərini anlatmaq istəyən sənətkarın üsyanını ifadə edən musiqi ilə xarakterizə olunur. A.Qasımovun ifasında «Şirvan şikəstəsi» ilə Aşiq Şakirin ifası arasında yaxınlıq çox duyulur. Bildiyimiz kimi Şirvan aşiq sənətinin görkəmli nümayəndəsi, Aşiq Bilal məktəbinin yetirməsi Aşiq Şakirin yaradıcılığında bir sıra havalər, o cümlədən «Şirvan şikəstəsi» ifaçılıq sənətində bu havanın nümunəvi ifası hesab olunur. Aşiq

Şakir yaradıcılığı Şirvan aşiq sənətinin inkişafına böyük təsir göstərmişdir. Onun həzin və yumşaq tembrli səsi qəm-kədər, həsrət ifadə edən şikəstənin musiqisi üçün olduqca xarakterikdir. Son zamanlar Aşiq Şakirin ifasında bu havanın müxtəlif versiyaları da işlənərək dinləyicilərin ixtiyarına verilməklə bu havaya olan marağı və xalq məhəbbətini daha da artırmışdır. A.Qasımovun ifasında isə bu şikəstə daha da emosional-psixoloji gücünü artırmış, kədərli xarakteri dramatikləşmiş, insanın qəlbində haqsızlığa qarşı yüksələn üsyanın ifadəsinə çevrilir.

Çoban bayatı xalq arasında olduqca məşhur bir musiqi nümunəsidir. Bu musiqi müxtəlif formalarda, müxtəlif ifalarda xalqın məhəbbətini qazanmış və yəqin ki, bu səbəbdən də müxtəlif musiqi ifaçıları tərəfindən əxz olunaraq repertuara daxil olunmuşdur. «Çoban bayatı» muğam sənətində daha çox instrumental variantda ifa olunur və onun ən məşhur (bir sıra mənbələrdə ilk ifaçısı kimi də qeyd edilir) ifaçısı Qurban Pirimov hesab olunur. Qurban Pirimovun tar ifaçılığının, eləcə də muğam sənətinin inkişafında xüsusi rolu olmuşdur.

«Çoban bayatı» aşiq havası rəçitativ-deklomasiyalı havalər sırasına daxildir. El şənliklərində bu havanı ifa edərkən aşıqlar məclisin əhval-ruhiyyəsini yüksəltmək üçün sonda «Orta Sarıtel» havası ifa edərək kompozisiyanı tamamlayır. Muğam sənətində «Çoban bayatı» həm vokal-instrumental, həm də instrumental variantda təşəkkül tapmışdır. Bu muğamı xanəndələr, eləcə də tar, balaban ifaçıları böyük həvəslə repertuarlarına daxil edirlər. Digərlərinə nisbətən xanəndə yaradıcılığında «Çoban bayatı» muğamına daha az rast gəlinir. Təhlilə cəlb etdiyimiz nümunələr məşhur Qarabağ xanəndəsi Keçəçi oğlu Məhəmmədin və gənc xanəndə Sevinc Sarıevanın ifasında təqdim olunmuş «Çoban bayatı» muğamı, aşıqlardan isə ustad aşiq Əsəd Rzayevin, Aşiq Altay, Aşiq İsfəndiyar, Aşiq Səyyad, Aşiq İsa Təbrizli, Təranə Gədəbəyli, Aşiq Sovqat, Aşiq Arzuman, Aşiq Qələndər və digər aşıqların ifasından, o cümlədən T.Məmmədovun «Azərbaycan klassik aşiq havaları» kitabında verilmiş not nümunəsidir. Xanəndə ifasında səslənən təsnifin «Yeltək» aşiq havası olmasını söyləyən aşiq Mübariz Əliyevin fikirləri də havanın xanəndə repertuarına keçidi zamanı «Sarıtel» havasının əvəzlənməsi məsələsini önə çıxarmış olur. Maraqlısı budur ki, bu hal Keçəçi oğlu Məhəmmədin ifasında da izlənilir. Beləliklə xanəndə sənətinin təsirinin daha bir faktı özünü göstərmiş olur. Yeri gəlmişkən bir maraqlı məqamı da qeyd etmək lazımdır. Belə ki, S.Sarıevanın ifasında səslənən təsnif Keçəçi oğlu Məhəmmədin ifasında verilən «Çoban bayatı»

muğamında orta hissədə kiçik bir rəng kimi keçir. Aşıq Altayın ifasında not saldıığımız «Çoban bayatı» havası sazın bayatı kökündə ifa olunur. «Çoban bayatını» digər bayatılardan fərqləndirən əsas xüsusiyyətlərindən biri segah deyil, rast (Qatar) kökünə tabe olunmasıdır. Lakin rastla başlansa da bir qədər sonra melodiya segah kökünə dəyişir. Bu hal həm aşıq bayatısında, həm də «Çoban bayatı»nın muğam variantında öz əksini tapmışdır. «Çoban bayatı» havası aşıq sənətindən muğam sənətinə ilk olaraq xanəndə yaradıcılığı ilə yol tapmış, daha sonra solo instrumental muğam kimi də ifa olunaraq şöhrət qazanmışdır. Havanın lad xüsusiyyətlərində müəyyən dəyişikliklər müşahidə olunsada, quruluşunda müşahidə olunan üç hissəlilik xanəndə ifasında özünü müəyyən qədər doğruldur. Sonda xanəndənin ifasını təsniflə tamamlaması ilə aşığın bayatılardan «Sarıtel» havasına keçid alması ifalar arasında yaxınlıq yaradır. Aşıq bayatıları ifa edərkən saz müşayiətində müəyyən ritmə tabelik duyulur. Xanəndə ifasında isə təsnifə qədərki ifa tam sərbəst improvizasiyalı xarakterdədir. Bu baxımdan «Çoban bayatı»sı aşıq sənətindən xanəndə yaradıcılığına keçmiş zərbi-muğamlarla eyni təsirə məruz qalmamışdır. Belə ki, bu musiqi nümunəsi muğam ifaçıları tərəfindən demək olar ki, özünü küləşdirilmiş və ona muğam sənətinin janrlarına xarakterik olan xüsusiyyətlər tətbiq olunmuşdur.

Xanəndə ifasında aşıq havasında olduğu kimi həm muğamın, həm də təsnifin mətn əsasını bayatı təşkil edir. Bu bayatı «Çoban bayatı» aşıq havasının təhlilə cəlb etdiyimiz nümunələrində verilən bayatıdan fərqlidir. Lakin bayatı janrının istifadəsi musiqi nümunəsinin kökünü aşıq sənətinə, xalq mahnılarına bağlayır. «Çoban bayatı» havasının xalq mahnıları və ya rəqsləri arasında bənzər variantları haqqında heç bir informasiya olmadığından onun ilkin variantının vokal-instrumental və ya instrumental olması haqqında dəqiq fikir söyləməyə imkan vermir. Bu havanın adında çoban sözünün işlənməsi, çağırış xarakterli olması və nəfəsli musiqi alətlərimizdə özünəməxsus şəkildə ifasının populyar olması, havanı məhz maldarlıqla bağlı musiqi nümunələrinə yaxınlığını düşünməyə imkan verir və hər iki halda bu havanın olduqca qədim dövrlərə aid olması və onun folklor musiqisindən peşəkar musiqi sənətinə yol tapması danılmazdır.

Dissertasiyanın nəticə bölməsində tədqiqata yekun vurulur və əlavə olunan elmi nəticələr təqdim edilir.

**Dissertasiyanın məzmununa uyğun olaraq
müəllifin aşağıdakı əsərləri çap olunmuşdur:**

1. Alim Qasimovun müasir xanəndəlik sənətində yeri. // "Konservatoriya" (elmi nəşr). № 5, Bakı, 2009, s. 189-197.
2. Aşıq və muğam sənətinin tarixi inkişaf mərhələləri. // "Konservatoriya" (elmi nəşr). № 3, Bakı, 2010, s. 31-37.
3. Aşıq və muğam sənətində ustad-şagird ənənələri. // "Qobustan" (elmi nəşr). № 2, Bakı, 2011, s. 82-85.
4. Ашуг и певец: профессиональные исполнители музыки устных традиций. // "Поиск" (научное издание № 4 (1), Казахстан, 2011), s. 110-114.
5. Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında aşıq və xanəndəlik sənətinin rolu. Konfrans materialı. / Azərbaycan sünəslığının aktual problemləri. III Beynəlxalq elmi konfransın materialları. Bakı, 2012, s. 67-70.
6. "Arazbarı" aşıq və xanəndə ifasında. // "Konservatoriya" (elmi nəşr). № 4, Bakı, 2014, s. 5-11
7. Xanəndə repertuarında yer alan aşıq havaları. // <http://mugam.musiqi.dunya.az> № 4, 2014.
8. "Döymə Kərəmi" aşıq xə xanəndə ifasında. // "Musiqi dünyası" (elmi nəşr) 1/62, 2015, s. 91-93
9. "Çoban bayatı" aşıq və xanəndə ifasında. // "Musiqi dünyası" (elmi nəşr), 2/63, 2015, s. 65-67
10. "Qarabağ şikəstəsi" aşıq və xanəndə ifasında. Konfrans materialı. / Dissertantların və gənc tədqiqatçıların XIX Respublika elmi konfransı.
11. "Aşıq və muğam sənətinin müasir inkişaf perspektivləri". Konfrans materialı. / IX. Uluslararası türk kultürü, sanatı ve kültürel mirası korruma sempozyumu/sanat etkinlikleri. 07-11.09.2015, Verona-İtaliya.

**MUTUAL INFLUENCE FEATURES BETWEEN ASHUG
AND KHANANDE CREATIVITY**

Summary

The dissertation is devoted to the research of mutual influence features between ashug and khanande creativity. Relations and influences between two arts are determined by the comparative analyses and revealing similar and different features of musical examples in both performing of ashug and khanande repertory. Ashug and mugham arts are compared from some points of view, including historical, background of social-political aspects, research problems, mutual relations of genre, music and text, problems of musical language, etc.

The dissertation consists of two chapters, five semi-chapters, conclusion and bibliography.

The first chapter called “Research problems of ashug and mugham arts” consists of three semi-chapters: 1.1. Historical relations of ashug and mugham arts; 1.2. Major features of ashug and khanande performing; 1.3. Issues of classification and genre in ashug and mugham arts. Historical developing stages of ashug and mugham are discussed, issues of classification and genre are studied, major features of ashug and khanande creativity are comparatively elucidated in this chapter.

The second chapter called “Problems of musical language in ashug and mugham arts” consists of two semi-chapters: 2.1. Rhythmic mugham of the ashug origin in khanande performing; 2.2. Shikastars and other ashug melodies in khanande repertory. Musical examples which were transformed from ashug art into khanande repertory including a number of rhythmic mugham, shikastars and some ashug melodies are comparatively analyzed, written notes are delivered in this chapter.

The research is summarized and scientific results additionally are presented in the dissertation.

Çapa imzalanıb: 23.09.2015.
Format: 60x84 1/16. Tiraj: 100.

«Mütərcim» Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzi
Bakı, Rəsul Rza küç., 125
tel./faks 596 21 44
e-mail: mutarjim@mail.ru

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

**БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
имени УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ**

На правах рукописи

КЯМАЛЯ АЛАШРАФ ГЫЗЫ АТАКИШИЕВА

**ОСОБЕННОСТИ ВЛИЯНИЯ И ТВОРЧЕСКОГО
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВА АШЫГА И ХАНЕНДЕ**

6213.01- музыкальное искусство

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

**Диссертации на соискание ученой степени
доктора философии по искусствоведению**

Баку - 2015