

Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi
Bakı Musiqi Akademiyası

TARİYEL MƏMMƏDOV

AZƏRBAYCAN AŞIQ HAVALARI
Ali məktəblər üçün dərs vəsaiti

BAKİ — 2007

**Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi
Bakı Musiqi Akademiyası**

TARIYEL MƏMMƏDOV

AZƏRBAYCAN AŞIQ HAVALARI

Ali məktəblər üçün dərs vəsaiti

Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi
«İncəsənət və musiqişünaslıq» bölməsinin
-----tarixli -----saylı
iclas protokolu ilə təsdiq edilmişdir

BAKİ — 2007

Elmi redaktoru:

Cəmilə Həsənova
sənətşünaslıq namizədi, dosent

Rəyçilər:

Ramiz Zöhrabov
Azərbaycan respublikasının əməkdar
incəsənət xadimi, sənətşünaslıq
doktoru, professor

Kamilə Dadaşzadə
sənətşünaslıq namizədi, dosent

Sənətşünaslıq doktoru Tariyel Məmmədovun yazdığı bu dərs vəsaitində aşıq xalq-professional sənətinin ən başlıca xüsusiyyətləri əks olunub. Kitab əyani not misalları ilə təchiz edilmişdir.

Bakı Musiqi Akademiyasının, pedaqoji universitetlərin musiqi şö'bələri və musiqi texnikumlarının tələbələri üçün nəzərdə tutulmuşdur. Dərs vəsaitindən həmçinin aspirantlar, musiqi tədqiqatçıları və uşaq musiqi məktəblərinin müəllimləri də istifadə edə bilərlər.

MÜNDƏRİCAT

Ön söz

Azərbaycan xalq-professional musiqisi: Aşıq sənəti

Aşıq havalarının not yazıları

Şerhlər

Ədəbiyyat siyahısı

AZƏRBAYCAN XALQ-PROFESSIONAL MUSIQISI: AŞIQ SƏNƏTİ

Mə'lumdur ki, Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı kursu, professional bəstəkarlıq və həvəskar öz fəaliyyət istisna olmaqla, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ümumi mənzərəsini əks etdirir və bu əksətmədə, ən başlıcası, üç fəaliyyət dairəsi əhatə olunur.

Bunlar: 1) mənaca hamılıqla qəbul olunmuş «musiqi folkloru» anlayışına uyğun xalq musiqisi; 2) xalq-professional musiqisi və 3) şifahi ən'ənəli professional musiqidir¹.

Azərbaycan xalq musiqisinin bu cür təsnifatı məqsəduyğundur, çünki hər bir növün ayrılıqda nəzərdən keçirilməsi quruluş, üslub və janr külliyyatının ayırd edilməsi ilə yanaşı, nəzərdən keçirilənlərin qarşılıqlı fəaliyyət mənzərəsini qurmağa imkan verir.

Burada xüsusi qeyd olunmalıdır ki, Azərbaycan xalqının maddi-mənəvi mədəniyyət dairəsi və onun, bütövlükdə götürdükdə, incəsənətə aid edilən bədii-estetik, təqvim-mərasim, musiqili-poetik, instrumental janr (bədii əsər növü və bədii vasitə) tərəfləri, eləcə də şifahi ən'ənəli professional musiqi sayılan klassik muğam sənəti az-çox yaxud ümumilikdə, başlıca xüsusiyyətləri baxımından öyrənilədiyi halda, «xalq-professional musiqisi» anlayışı indiyədək həllini gözləyən məsələ olaraq qalır.

Xüsusilə də ona görə ki, həmin yaradıcılıq sahəsi və onun fəaliyyət dairəsi indiyədək dəqiq müəyyən olunmayıb. Bu növə çox vaxt «ən'ənəvi musiqi», «şifahi ən'ənəli musiqi», «şifahi-professional musiqi», «yazısız mədəniyyət» kimi anlayışlar da aid edilir.

Həmin səbəbdən də «xalq-professional musiqisi» anlayışına ümumi təyin və tərif verməkdən öncə vahid metodoloji nöqtəyi-nəzər və yaxud mövqə işlənilməlidir.

Yəni qısa və dürüst ifadə etməzdən öncə haqqında söhbət gedən bədii fəaliyyətə qarşı vahid metodoloji yanaşma yolu aydınlaşdırılmalıdır. Və bu yanaşma Azərbaycan musiqi mədəniyyəti, yaradıcılıq prosesi və xalq-professional musiqisi nümunələrini qavrama mövqelərindən həyata keçirilməlidir.

Haqqında danışılan yaradıcılıq fəaliyyətinin təbiəti yaxud mahiyyəti mövzusunun şərhində, daha doğrusu, kitabın I bölməsində nəzərdən keçiriləcək. Burada isə «xalq-professional» tipli fəaliyyətin şərhində ən çox işlənən terminlər üzərində qısa müddəalarla dayanmaq istərdik. İlk növbədə «ən'ənə» və «şifahilik» terminlərini götürək.

Ən'ənə sözünün ilk mənası (lat. «traditio» — ötürmə, ötürülmə) sabitlik və varisliyi ifadə edir. Ən'ənə mahiyyətə bəşəri təcrübənin, o cümlədən, mədəniyyətin qorunması, ötürülməsi və yayılması (istifadə) deməkdir.

Sadə dillə desək, ən'ənə müasirliklə keçmişin əlaqəliliyi, bağlılığı sistemidir ki, onun köməyi ilə təcrübənin toplanması, seçilməsi, stereotiplənməsi (surətlərinin çıxarılması), ötürülməsi və yenidən əmələ gətirilməsi (istehsalı) həyata keçirilir. Dediklərimizə əyani misal gətirək.

Aşiq yaradıcılığı yığma sənət kimi özündə bir neçə sənət növünü birləşdirsə də, bu topluda başlıca yer ən'ənəvi havacatındır.

Musiqili təsvir vasitələri və bədii ümumiləşdirmələrlə zəngin olan ən'ənəvi aşiq havacatı öz dəyişməz estetik dəyəri, cilalanmış dil-üslubu, dərin fəlsəfi mə'nalanma, əxlaqi və vətəndaşlıq yönümü ilə Azərbaycan xalqının tarixinin şifahi salnaməsi səviyyəsinə qalxa bilmişdir

Folklor ən'ənəsi — «sıx təmasda olan insanların məişətində işlənən mətnlərin ötürülmə prosesidir» (K.V.Çistov). Yüzlərlə insan nəsillərinin gündəlik həyatını yola salan, onlar tərəfindən yaşadılan folklor ən'ənəsi Azərbaycan mədəniyyətinin ayrılmaz hissəsi olmaqla yanaşı, ümumbəşəri sərvətdir.

Aşıq sənəti də məhz bu saz-söz ən'ənəsi çərçivəsində boya-başa çatmış auditoriya yaxud tamaşaçı kütləsi üçün nəzərdə tutulub. Tamaşaçı yaxın tanış olduğu, bir növ onunla doğmalaşan invariantı («invariable» — «dəyişməz» deməkdir) dinləyir və eyni zamanda ifanın düzgünlüyünə nəzarət edir.

Bu da aşığın davranışına öz təsirini göstərir və onu, ifa zamanı tamaşaçı marağı «sönməsin» deyər — yeni bədii şəkildəyişmələrə, yaradıcılıq axtarışlarına ilhamlandırır.

Öz sənəti ilə tamaşaçılara zövq, mə'nəvi ləzzət verməklə yanaşı, aşıqlar ən'ənəvi dəyərləri və klassik aşıq şe'ri nümunələrini aşılırlar. Şifahi xalq şe'ri («barmaqhesabı») və yazılı poeziyanın (əruzun) ifadəliliyi aşıq havacatının şe'r əsasını təşkil edir.

Havacatın tərkib hissəsi kimi, klassik aşıq şe'ri qaydaqoyuculuq (normativ) vəzifəsini yerinə yetirir. İnsan və onun varlığı haqqında vahid şəklə salınmış təsəvvürlər keçmişlərin bədii təcrübə daşıyıcısı olan aşığın şüurunda əks olunaraq, Azərbaycan xalqının ən qədim şifahi musiqi sənətindən başlanğıc alan bədii-zövqi görüşlərin, üsulların və qanunauyğunluqların (kanon) təsdiqlənməsinə və gücləndirilməsinə xidmət edir.

Şübhəsiz ki, bütün adı çəkilən qəliblər bədii dili məhdudlaşdırsa da, digər tərəfdən aşığın üzərinə ən'ənəvi mövzularda və bədii vasitələrdə sələflərini ötürüb keçmək və poetik üslubu təkmilləşdirmək öhdəliyi də qoyur. Şifahiyyə gəldikdə isə, akademik B.Asafyev bu anlayışa musiqi ən'ənəsi baxımından tənqiddən özəl xüsusiyyəti kimi yanaşırdı.

Özünün «Putevoditel' po konüertam» («Konsertlərin soraq kitabçası») kitabında o həmin anlayışı «... yazıyaalma məqsədi olmadan yaradılan, əzbərdən ifa olunan və yaddaşda saxlanılan musiqi» (şifahi ən'ənəvi musiqi — T.M.)² kimi aşkarlayır.

Şübhəsiz ki, ən'ənəvi bilik, təcrübə, mənalı-yaşantılı informasiya və onun ifadəliliyinin şifahi təbiəti ancaq folklorun canlı ifası və bilavasitə qavrayışı zamanı bütövlükdə və tamdəyərli şəkildə aşkarlanıb bilər.

Məhz ən'ənəvi aşıq havalarının yaşadılması mətnlərin yığılıb toplanması ilə bağlı deyil: şifahi yaşayan və ötürülən havaların sayı az-çox sabit olub, kollektiv yaddaşın imkanları ilə məhdudlaşır.

Yeni havaların yaradılması öncə yaradılanlardan bə'zilərinin yaddaşdan silinməsi və sıradan çıxması demək olardı. Həmin səbəbdən mədəni ən'ənələrin qorunub saxlanması və inkişafı ancaq mədəni irsdə indiyədək mövcud olan mətnlərin daim bərpası yolu ilə həyata keçirilə bilər.

Bu baxımdan şifahi ən'ənə Azərbaycan mədəniyyəti çərçivəsində, bütövlükdə götürsək, bir mətnə («invariant/variant» şəklində) oxşadıla bilər. Yeniliklər ən'ənəvi mətnin şəkildəyişməsi və, ən başlıcası, bunun mədəni inkişafın yeni-yeni mərhələlərinə qoşulması ilə başa gəlib.

Hər bir hava ən'ənə baxımından tam əsaslanmış olsa da, ifaçının özünün şərhilə, özünün duyduğu və yozduğu şəkildə ifa olunur.

Havacatın mətni həyat şəraiti; ifaçı aşığın sənətkarlıq səviyyəsi; ifanın məkanı və baş verdiyi şərait; nəhayət, yerli ən'ənələrdən asılıdır. Minlərlə ağızdan-ağıza, ifaçıdan-ifaçıya keçən aşıq havalarının saysız şəkildəyişmələri olur və olmalıdır. Və bu saysızlıqlar arasında hansınasa üstünlük verməyə əsas da yoxdur.

Lakin onları, bir sıra amilləri nəzərə almaqla, tutuşdurmaq olar. Həmin amillərdən ifanın ən'ənəyə yaxınlıq dərəcəsini, aşığın şəxsiyyəti və fərdiyyətini, bədii ifadənin dolğunluğu və parlaqlığı dərəcəsini, ifaçılıq ünsürlərinin kamil işlədilməsi dərəcəsini qeyd etmək olar.

Yuxarıda deyilənlər baxımından və türk bədii mətnlərinin ötürülmə ən'ənələrini nəzərə alaraq, «şifahilik» anlayışının folklor əsərlərinin varlığı, yaşama qaydası (üsulu) kimi tə'yini qarşıya qoyulan məqsəd çərçivəsində dəqiqləşmə tələb edir.

Gerçəklikdə danışmaq eşidilmək gümanı ilə şərtlənir. Qədim türklərin şüurunda ünsiyyət anlayışı iki tərkib hissənin — səs və eşitmənin birliyindən ibarət olub. Türk lüğəti tərkibində «tan/tın» fe'li törəmələr «eşitmə» bildirirlər.

Altayca «tında» — dinləmək», «qulaq asmaq» mə'nasındadır; xakasca «tınqo», uyğurca «tingit», qazaxca «tında», azərbaycanca «dinlə», Türkiyə türkcəsində «dinle» də «maraqla dinləmək, qulaq asmaq» deməkdir.

Söyləmə (danışma) və eşitmə bağlılığı mahiyyətə biliyin (informasiyanın) vahid mənimsəmə və ötürmə qurğusu (sistemi, mexanizmi) yaradır. Şifahiliyə arxalanan türk ən'ənəsinə görə, səs və eşitmə düşünmə ilə əlaqələnilir.

Bu səbəbdən də, xalq-professional musiqisi haqqında danışılarda, burada mədəni irs daşıyıcılarının musiqili-poetik mətnləri, bədii-üslub vasitələrini, ümumiyyətlə, bütün biliklərin ötürülməsində şifahi (yaddaş) — eşitmə ən'ənəsini əsas götürmək lazımdır³.

I HİSSƏ XALQ-PROFESSIONAL MUSIQISI

1

Azərbaycan xalq professional musiqi mədəniyyəti əsas ictimai şüurun inkişafının ayrı-ayrı mərhələlərində yaranan iki gerçəkliyin əksətmə üsulundan, daha doğrusu, iki bədii təfəkkür sistemindən ibarətdir. Hər bir sistem müəyyən mə'nəvi ehtiyacların ödənişi məqsədi ilə meydana gəlib və həmin məqsədlərin həllində yetkindirlər.

Bizi maraqlandıran «xalq-professional» anlayışının mahiyyətə və məzmunca tə'yini ancaq bədii mədəniyyətin adı çəkilən hər iki sahəsinin müqayisəsi yolu ilə mümkündür⁴.

«Xəlqilik» və «professionallığ»ın birgə fəaliyyəti və qarşılıqlı tə'siri, həm də bu mədəniyyət daşıyıcılarının yaradıcılığı qarşılıqlı ünsiyyət, daha doğrusu, «müəllif» (göndərişçi, ifadəçi) — «əsər» (xəbər, bildirmə) — «alan» (alıcı) sistemi üzrə əyani ifadə olunur. Belə metodoloji quruluş həm xalq, həm professional şifahi bədii musiqi mədəniyyətinin ümumi cəhətidir.

Quruluşun əsaslarının sxem şəklində nəzərdən keçirilməsi aşağıdakıları aşkarlayır:

I. Müəllif (göndərişçi), müəllif işinin xüsusiyyətləri

Xalq mədəniyyəti	Professional mədəniyyət
Müəllifin adsızlığı (anonimliyi); yaradıcılığın şəxssiz, kollektiv təbiəti; kortəbülük; sinkretiklik.	Müəllifin qeyri-şəxssizliyi (qeyri-adsızlığı); yaradıcılığın fərdiliyi; məktəb-ən'ənə; sintetiklik.
Əsərin yarandığı mühitin qeyri-rəsmiliyi; qeyri-rəsmi baxışların (fikirlərin) ifadəsi.	Əsərin yarandığı rəsmi mühit; rəsmi baxışların (fikirlərin, nöqtəyi-nəzərlərin) ifadəsi.
Yaşama mühitinin senzurası; ifaya (çıxış) kollektiv icazə (bəyənmə).	Rəsmi senzura; ifaya (çıxış) rəsmi icazə.
Yaradıcılığın və ifanın müəyyən mühitdə həyata keçirilməsi; kollektiv sifarişlə yaradıcılıq.	Yaşama mühitindən əsli olmadan, hamının sifarişi ilə yaradıcılıq.

II. Əsər (xəbər, bildirmə), ifanın xüsusiyyətləri.

II. Əsər (xəbər, bildirmə), ifanın xüsusiyyətləri.

Xəbərin (yaradıcılığın, bildirmənin) təbii əlaqə ilə canlı ötürülməsi.	Xəbərin (yaradıcılığın, bildirmənin) texniki (sün'i) əlaqə ilə ötürülməsi.
Qəti müəyyən olunmamış, yazılmamış (canlı) mətn; hazırlıqsız düzəldilmə (improvizasiya) və şəkildəyişmə.	Qəti müəyyən olunmuş, yazılı mətn; sabitlik, dəyişməzlik.
Xalq ən'ənələri ilə bağlı üslub fərqləri	Ədəbi, fərdi və şəxsi ən'ənələrdən irəli gələn üslub oxşar-sızlıqları
Vasitəçi (ötürücü) bilavasitə canlı ifaçıdır.	Vasitəçi (ötürücü) — yazılı mətndir.
İfaçı şəxsiyyəti ilə onun ifadə etdiyi rolun uyğun gəlməməsi; ifaçının şəkildən-şəkilə düşmə qabiliyyəti.	İfaçı şəxsiyyəti ilə onun ifa etdiyinin uyğunluğu.
İfaçının əvəz olunması şəraitində şəkildəyişən ifanın çoxcəhətliliyi.	Bir ifaçının digəri ilə əvəz olunmasının mümkünsüzlüyü şəraitində sabit ifanın çoxcəhətliliyi.
Ötürülən bədii surətin üslub müxtəlifliyi.	Surətin birmə'nahlığı; üslub dəyişməzliyi.
III. Alıcı, dinləyici kütləsinin xüsusiyyətləri.	
Dinləyici kütləsinin iştirakı olmadan əsəri bitirməyin mümkünsüzlüyü.	Dinləyici kütləsindən bilavasitə asılı olmadan əsəri bitirməyin qanunauyğunluğu.
Dinləyici kütləsinin tamaşaya bilavasitə cəlb olunması; ondan əsərin iştirakçısı kimi istifadənin mümkünlüyü.	Dinləyici kütləsinin iştiraksızlığı; tamaşada dinləyicinin fəaliyyətsizliyi.
Dinləyici (tamaşaçı) ilə birbaşa təmasda olmaq, söhbət aparmağın mümkünlüyü; başqalarını «eşidib», öz ifasında «eşidilənlərə» uyğun dəyişmələr aparmağın mümkünlüyü.	Dinləyici (tamaşaçı) ilə birbaşa təmasın mümkünsüzlüyü; başqalarını «eşitməyin», və ifada buna uyğun dəyişiklik aparmağın mümkünsüzlüyü.
Dinləyici (tamaşaçı) kütləsinin qavrama zamanı yaradıcı fəallığının artması.	Dinləyici (tamaşaçı) kütləsinin qavrama zamanı yaradıcı fəallığının azalması.
İfaçının tam qeyri-fərdi dəyərləndirilməsi; ifaçı şəxsiyyətindən «qəhrəman»ın ayrılması.	İfaçının fərdi dəyərləndirilməsi; «qəhrəman»ın ifaçı şəxsiyyəti ilə qovuşması.

Azərbaycan dekorativ-tətbiqi incəsənəti, folklor teatrı, instrumental və aşıq sənətləri nümunələrində xalq yaradıcılığı ilə professional yaradıcılığın birgə fəaliyyət modelini ümumi şəkildə də olsa, dəyərləndirməyə çalışaq.

Maddi və mənəvi istehsalın, sənət, incəsənət və bədii yaradıcılığın xalq dolanışığının başqa tərəflərindən ayrılmazlığı, ilk növbədə, yüzillik və minilliklər boyu nəsillərin təcrübəsini təzələyən sənətkarın iş təcrübəsi ilə bağlıdır.

Burada fərdi ustalığa kollektiv surətdə, elliklə ifadə olunur, özü də birincini (yə'ni fərdi ustalığı), kollektivin fərdilik vasitəsilə ifadə olunduğu sırf professional ustalıqdan fərqli olaraq bilavasitə ikinci müəyyən edir.

Deyilənləri təsdiq etmək üçün, misallara keçək. Parça üzərində tikmə, xalçaçılıq, dulusçuluq, zərgərlik və bu kimi sənətlər ən qədim dövrlərdən xalqımıza mə'lumdur. İpəyin boyanması, ipək və pambıq parçalara boyalı naxış vurma nəsillərdən-nəsillərə keçərək yetkinləşən təcrübədən irəli gəlib.

İpək yorğan üzü, süfrə, kəlağayı, ipək xalça hazırlanması və onlara naxış vurma kimi sənət növləri sadalananlar üzrə ixtisaslaşan ailə-soy ən'ənələri dairəsinə daxildirlər.

Tədqiqatçı-etnoqraf Q.A.Quliyev yazır: «Basqal kənd sakini Həbib Abdulla oğlu Tağıyevin söylədiklərinə görə, onların nəslə ancaq boyama ilə məşğul olub. Talibovlar isə dədə-babadan ipək baş yaylıqları hazırlamışlar⁵».

Azərbaycan el-oba oyunu, xalq tamaşası (folklor teatrı) məzmunca çoxnövlüdür. Növlər arasında «Atüstü oyunlar», «Qız-gəlin», «Dərviş», «Kəndirbaz», «Zorxana oyunları», «Şəbih tamaşaları» kimilərini qeyd etmək olar⁶.

Adı çəkilənlərdən hər birinin özünəməxsus dramaturgiyası var ki, bunlar ən'ənə kimi nəsil-dən-nəslə, ustaddan şagirdə şifahi şəkildə — görmə və eşitmə yolu ilə ötürülür.

Tamaşa lap ifanın gedişində, xalq tamaşası aktyoru tərəfindən ən'ənəvi şifahi ssenari əsasında hər dəfə yenidən yaradılır.

Məzəli xalq meydan tamaşalarından biri də «Qaravəllidir». Xalq arasında yaranan «Qaravəlli» sintetik tamaşa növü kimi özündə musiqi, rəqs, mahnı və dramatik fəaliyyəti üzvi surətdə birləşdirir.

Həmin tamaşaya gözbağlıca, sinədən söz qoşma, lətifə, məzəli əhvalat, nağıl və əfsanə daxil edilə bilər.

Tamaşalarda xalq teatırının ən'ənəvi mənzum ünsürləri aydın nəzərə çarpır. Çox vaxt belə tamaşalar əsərin qəhrəmanlarını və qısaca məzmununu şərh edən aşıq çıxışları — mahnılar və çalğı ilə başlayırdı. «Kilimarası», «Çoban Tapdıq», «Səlim şah», «Qaragöz» kimi kukla teatr tamaşalarının girişini adətən aşıq hekayələri və havacatı təşkil edirdi.

Onu da qeyd etmək yerinə düşər ki, tamaşaçıların əsərin gedişinə qarışması və tə'siri də, səhnədə baş verənlərə şəxsi münasibətləri də böyük əhəmiyyət kəsb edirdi.

Bu amil yerdən söz atma, atmaca şəkildə ifadə olunurdu və tamaşanın məzmununda, iştirakçıların çıxışlarında (o cümlədən, atmacalara cavablar şəkildə) dəyişikliklərə təhrik kimi qiymətləndirilməlidir.

Musiqi çalmaq fərdi dərk olunan yaradıcılıq prosesidir və bir sıra cəhətlərinə görə folklorun başqa sahələrinə bənzəyir. Həmin bənzəyişlər arasında ən'ənəvilik, kollektivlik, dəyişməz, təmaslı şəkildə ən'ənəni ötürmə kimi cəhətlər başlıca və məhz onların sayəsində xalq çalğı (instrumental) musiqisi ancaq ifadə yaşayır və yaşadılır. Eyni zamanda o, özünəməxsus professionallığı (peşəkarlığı) ilə də seçilir.

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti xalq-professional yaradıcılığının görkəmli simaları ilə olduqca zəngindir⁷. Əldə olan materialla şəxsi müşahidələri ümumiləşdirərək, nəzərdən keçirilən mövzu baxımından aşağıdakı ümumiləşdirməyə gəlmək olar.

Xalq musiqiçisi — çalğıçı çox zaman özü üçün deyil, dinləyici üçün çalır və bu halda onun ifası «kortəbii» deyil, əksinə, şüurludur.

Çalğıçıların çoxu daxili tərtib tarazlığını saxlamaq şərti ilə, havanı ustalıqla genişləndirib-qısalda bilirlər. Bə'ziləri ifanın gedişindən, şəraitdən və dinləyici zövqündən asılı olaraq daxili nisbəti dəyişir, istənilən məqamları vurğulayır, yə'ni daha aydın nəzərə çarpdırırlar və i.a.

Bütün bunlar yaxşı təlim və sonrakı daim yetkinləşmədən irəli gələn geniş təcrübə, bilik və bacarıq sayəsində əldə olunur.

Xalq musiqiçilərinin özünəməxsus peşəkarlığı ifaçılıq məktəblərinin yaranmasında başlıca amildir. Zurnaçıların, balabançıların, nağaraçıların arasında da yerli ən'ənələrə yaxşı bələd olan və öyrədən ustadlar — müəllimlər olub və olmalıdır. Hər bir ustad qavrama tələbləri, təlim üsulları (metodikası), öz terminologiyası ilə seçilir.

Professionalizm ictimai sahədə də həyata keçirilir. Xalq musiqiçisi yaşadığı mühitdə də seçilir. Yerliləri onu musiqiçi sayır və o, özü də bunu dərk edir. Onun fəaliyyətinə uyğun olaraq şəxsiyyəti haqqında fikirlər söylənilir.

Xalq musiqiçisi musiqiyə öz adi məşğuliyyəti kimi yanaşır və bunun sayəsində öz dolanışığını tə'min edir. Nəticədə musiqiçilik onun yeganə fəaliyyət sahəsinə çevrilir.

Beləliklə, bilavasitə təmaslı ən'ənəvi sənətdə «xalq yaradıcılığı» və «professional yaradıcılıq» bölgüsü xalq-professional mədəniyyətinin dərəcələrə ayrılması sisteminin daxili cəhətlərindən biridir. Və yuxarıda söylənilən fikirlərdən aşağıdakı nəticəyə gəlmək olar:

— Azərbaycan xalq-professional (o cümlədən də, musiqi mədəniyyəti) fərdi-müəllif yaradıcılığının ictimai-folklor şəkilli təzahürü olub, xalq kütlələrinin dünyagörüşünü əks etdirən şifahi-yazılı ifadəli bədii rabitə (əlaqə) vasitəsidir.

II HISSƏ AŞIQ SƏNƏTİ

Öz şəxsiyyətində musiqiçi (çalğıçı və müğənni), dastançı (nağılçı), şair və söz ustası (aktyor və quruluşçu recissor) sənətlərini toplu halında birləşdirən Azərbaycan aşığıları ən qədim xalq-professional musiqi ən'ənələrinin öncül daşıyıcılarından sayılırlar.

Bu baxımdan onları baxşı (Türkmənistan), akın (Qırğızistan), bastakor (Özbəkistan, Tacikistan), trubadur (Fransa, XI—XIII yüzilliklər), skald (qədim və orta əsrlər Skandinaviyası), menestrel (İngiltərə), rapsod (qədim Yunanıstan) və bardlarla (İrlandiya və Şotlandiya) müqayisə etmək olar.

Azərbaycan aşığı sənəti çox dərin tarixi kökləri olan və yüzilliklər boyu keçilən inkişaf yolunun məntiqi məhsuludur. Ən qədim dövrlərdən indiyədək saz-söz sənəti daşıyıcıları ozan, uzan, varsaq, dədə, qam, ata və bir-çox başqa adlarla tanınmışlar.

Öz yaradıcılıq fəaliyyətində onlar tarixi hadisələri və gündəlik həyatı nəsil, tayfa və xalqın tarixi yaddaşına çevirməklə kifayətlənməyərək, müdrik məsləhətçi, el ağsaqqalı, əski inam biliciləri kimi çıxış etmişlər⁸.

Deyilənlərə ən parlaq misal kimi qədim oğuz igidləri və xaqanlarının mə'nəvi dayağı və öyüd verəni, ulu ozan və şaman olan, ömrü boyu üçtelli qopuzu ilə türk ellərini dolaşaraq dastanlar söyləyən, çalib-çağıran Qorqud atanın adını çəkmək kifayətdir⁹.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin əsasını qoymuş Üz.Hacıbəyov «aşığı» sözünü «eşq» (ərəbcə) ilə bağlayır¹⁰. Professor M.Təhmasib «aşığı» hazırda az işlənən və qədim türk söz kökü olan «aş»dan törədiyini qeyd edir. Əslində isə «aş» kökündən düzəldilən «aşılmaq» fe'li bu gün də işlənir.

Güman etmək olar ki, «aş» kökü «mahni» yaxud «nəğmə» mə'nasında da işlənib, çünki «aşulamaq» — «oxumaq» deməkdir. Hazırda özbək dilində «aşulaçı» «mahni oxuyan, müğənni» deməkdir.

Mə'lumdur ki, «varsaq»¹¹ sözü «aşiq şe'ri» yaxud «aşiq mahnısı (havası)» mə'nasını bildirir. Deməli, ehtimal ki, «aş-u-la» yaxud «aş-ı-la» «aş» kökündən törəyərək, Azərbaycan dili qanunlarına görə «-ıq» şəkilçisi ilə birləşib fəxri ad-ünvan şəklini almışdır¹².

Fəxri ad (ünvan) kimi «Aşiq» artıq XII əsrdən mə'lumdur və ilk dəfə bu ada türk sufiliyinin təməl daşını qoyan böyük şair və dahi şəxsiyyət Əhməd əl-Yasəvinin (1105—1166)¹³ yaradıcılığında rast gəlinir.

«Aşiq» adı ilə ümumtürk şe'rinin ən görkəmli simaları — Aşiq Paşa (XIII əsr), Aşiq Çələbi və Aşiq Əhməd (XVI—XVII əsrlər), Aşiq Abbas Tufarqanlı (XVIII əsr) və bir çox başqaları tarixdə silinməz iz qoymuşlar.

Orta əsrlərin türk-ərəb-fars tərkibli Şərq mədəniyyəti də «aşiq» anlayışının müasir mə'nalandırılmasına öz tə'sirini göstərmişdir.

Məsələn, ən qədim zamanlarda türklər — hunlar, xəzərlər, altaylılar, oğuzlar və başqaları işığı, suyu, yeri, göyü və təbiətin digər ünsürlərini ilahiləşdirər, onlara tapınarmışlar.

Qədim türklər işığın (is, iş, qor, od) suda əriməsindən dünyanın yarandığını guman edərmişlər. Türk mifoloji təsəvvürlərini araşdıran tanınmış alim F.Köprülüzadə belə nəticə çıxarır ki, «aşiq» sözü türkçə «ışiq» sözünün törəməsidir.

Məşhur şərqşünas — alim, türkoloq VI.Qordlevski də qeyd edir ki, «qələndərləri»¹⁴ «ışiq» da adlandırırdılar və bu deyim XVI əsrdə geniş yayılmışdı.

O, davam edərək yazır: «Çox ola bilər ki, burada iki sözün — «ışiq» və «aşiq» (ərəbcə, «Allah eşqi ilə odlanan») sözlərinin kontaminasiyası (iki ifadənin birləşərək yeni ifadə əmələ gətirməsi) ilə qarşılaşırıq, yə'ni «ışiq» sözü sufi anlayışının xalq etimologiyasıdır. Dünyanı gəzib-dolaşan dərvişlər¹⁵ dağ başına çıxıb ocaq yandırarmışlar. Aşağıdakı dübeyt belə yazmaya əsas verir:

Uca dağ başında yanar bir işıq,

Onu bekleyen garip bir aşik...¹⁶

«Aşiq» anlayışının sufi tərqiyyətləri ilə bağlılığı bir çox tarixi faktlarla təsdiqlənir. Sənədlərdən mə'lum olur ki, XIII əsrin sonu — XIV əsrin başlanğıcında oturaq və köçəri türk əhalisi arasında geniş yayılan «bəktaşiyə» sufi tərqiyyətində istər tərqiyyətə qəbul edilmiş aşiq-mühitlərə, istərsə də onlarla əlaqədə olan digər aşıqlara rast gəlinirdi¹⁷.

Bundan başqa, Qəznəvilər (999—1040). Səlcuqlar (XI—XII əsrlər) və Qaraxanilər (XI—XIII əsrlər) dövründə çox nüfuzlu din xadimlərini, sufi tərqiyyəti, ticarət və sənətkarlar birlikləri başçılarını, eləcə də müdrikləri və tanınmış alimləri «şeyx» («şix») adlandırırdılar.

Bu baxımdan böyük şair Nizami Gəncəvinin «Şeyx Nizami» kimi tanınması onun «axilər» tərqiyyətinə mənsub olduğu ilə izah edilə bilər. Öz növbəsində mə'lumdur ki, Sə'di Şirazi (yaxud «Şeyx Sə'di») 20 il dərviş libasında müsəlman aləmini gəzib-dolaşmış.

Bütün bunlarla bağlı belə bir fərziyyə irəli sürülə bilər ki, «şix» sözünün əvvəlinə «A» artırılması və ondan düzələn «aşix» qədim türk adlarında hörmət və ehtiram göstəricisi kimi «A» artırmasının işlənmə qaydası baxımından tam qanunauyğundur.

Götürək «Aşina» adını: burada «A» hörmət və ehtiram göstəricisi və «şino» yaxud «çino» — «bozqurd», yə'ni türklərin əfsanəvi əcdadı deməkdir¹⁸.

Tarixin yaddaşında daha bir maraqlı fakt vardır. XVI əsrdə türk aləmində hərbi himnlər geniş yayılmışdı. janr baxımından «türkü» adlanan və Şah İsmayıl Xətəini tərənnüm edən bu «türkü»-himnlərin yaradıcılarını «aşiq» adlandırırdılar.

Eyni zamanda xalq arasında həmin sənətkarları «a şıx» deyə çağırırdılar. Sonralar fəxri «aşıq» adı saz-söz sənətkarlarının adına əlavə olundu. Məsələn, Aşıq Ələsgərin ustadı Alıya «şıx Alı» da demişlər¹⁹.

«Aşıq» sözünün mənşəyi barədə mühakimələri Ə.Bədəlbəylinin «İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti»ndə verilən tərifle bitirmək olar:

«Aşıq (ərəb. aşiq — vurğun, məftun) — yaradıcılığında şairlik, nəğməkarlıq, çalğıçılıq (instrumental ifaçılığı), bədii qiraət və rəqs sənətlərini üzvi surətdə, sintetik tərzdə birləşdirən xalq sənətkarı»²⁰.

«Aşıq» sözünün belə geniş mənalı tə'yini yüksək bədii və ictimai-mədəni tutumu olan aşiq sənətinin sinkretik mahiyyətini aydın şəkildə aşkarlayır.

Aşıq yaradıcılığı sinkretizminin xüsusiyyətlərindən biri də tayfa-qəbilə quruluşunda insan tefəkkürünün ətraf mühiti hisslərlə qavramasından asılılığıdır. Yə'ni o zamanlar tefəkkür ancaq əyani-obrazlı-duygulu şəkildə mövcud idi. Bu da öz növbəsində qovuşuq şəkilli yaradıcılıqla nəticələnirdi.

Aşıq saz-söz yaradıcılığının sinkretik mahiyyəti bir daha təsdiq edir ki, onun yaranması dövrü əmək fəaliyyəti ilə incəsənətin, insanla təbiətin bölünməzliyi; mərasimlə oyunun, işin gedişi ilə yaradıcılığın ayrılmazlığı; mətnin tək oxunaqlı deyil, oynaq olması kimi cəhətlərlə səciyyələnir.

Hətta bu günkü baxımdan yanaşsaq, aşığın fəaliyyətinin tərkib hissələri başqa fəaliyyət növlərində ayrıca ixtisaslaşmış. Aşığın bədii yaradıcılığı aləmin (dünyanın, kainatın) nəzəri və praktiki mənimsənilməsinə üzvi surətdə özündə birləşdirir.

Burada şüurun sinkretik bütövlüyü (obyekt—subyekt, insan—təbiət, maddilik—mə'nəvilik, reallıq—ideallıq, rasionallıq—emosionallıq), əl-qol hərəkətləri (cest), alətin çalğısı, mimika, ifaçının paltarları, dil-üslubu ilə melodiyanın qarşılıqlı əlaqəliyində özünü ifadə edən xüsusi bir sistemdir.

Bəşəriyyətin tarixi inkişafı vaxtilə vahid mədəni-tipli sənətdə və sənətkarda təbəqələşməyə gətirib çıxartdı. Tədqiqatçıların çoxu aşiq sənətinin təbəqələşməsində 3 istiqaməti qeyd edirlər:

Ustad aşıqlar sinkretik aşiq saz-söz sənətinin ən parlaq şəxsiyyətləri kimi özündə şairlik və bəstəkarlıq istedadı, kamil müğənni, çalğıçı, aktyor və hətta rəqs (plastika) sənətkarlıqlarını və ən başlıcası, təcrübəli və müdrik ustadlığı (müəllimliyi) üzvi birləşdirirlər.

İfaçı aşıqlar qədim saz-söz ən'ənələrini yaşadan və onu xalq arasında yayan sənət ustalarıdır. Azərbaycan xalqının folklorunun qorunması və inkişafında onların böyük xidməti var²¹.

Şair-aşıqlar yaxud **el şairləri** aşiq sənətinin şe'r nümunələrini yaradan, xalq şe'rinin inkişafında misilsiz xidməti olan söz ustalarıdır. Şair-aşıqlar şe'r yaradıcılığında həmişə ən'ənəvi havacata əsaslanırlar. Bu da həmin şe'rlərin ifaçı-aşıqlar tərəfindən çalılıb və oxuma yoluyla yayılmasına imkan yaradır.

Sinkretik aşiq sənətində sazın xüsusi yeri var. Adını «sazlamaq» sözündən götürən və maddi mədəniyyətimizin məhsulu olan saz aləti aşığın musiqi tefəkkürü və qabiliyyətinin ifadəçisidir. Saz məhz yaradıcılığın üzvi, ayrılmaz hissəsi, aşiq oxumalarının müşayiətçisi və müstəqil ifa alətidir.

Saz mizrabla (təzənə, plektor) çalınan simli və qəti-müəyyən edilmiş pərdəli alət olub, çanaqlılar ailəsinə aiddir. Onun armudşəkilli çanağının «yemişi» və «qarpızı» növləri var. Alət əl əməyi ilə tut və qoz ağacından düzəldilir. Aşıq terminologiyasında sazın aşağıdakı növləri var: böyük saz (ana saz), cürə saz (qoltuq saz) və ən geniş yayılmış tavar saz.

Sazın yaranma tarixi olduqca qədimdir və çoxsaylı araşdırıcıların fikrinə görə, onun ilk sələfi qopuz adlı alət olmuşdur. Qədim türk-oğuz qəhrəmanlıq dastanı «Kitabi — Dədə Qorqud»da qopuz və onda ifa haqqında məlumatlar var. Öz yaranışından saz ictimai və mədəni səviyyəyə uyğun olaraq böyük təkamül yolu keçmişdir.

Aşıq havacatının səlis, keyfiyyətli ifası təkəcə aşığın səsi və ifaçılıq imkanlarından deyil, həm də sazın səslənmə keyfiyyətlərindən asılıdır.

Təsadüfi deyil ki, aşıqlar saz hazırlayan sənətkarlara, daha doğrusu, — sazbəndlərə böyük hörmətlə yanaşır, onlara «usta» deyirlər. Saz ustası — sazbənd hərtərəfli istedadlı olan şəxsiyyətdir.

O, eyni zamanda həm dülgərlik ustası, həm tərtibatçı-rəssam, həm musiqi akustikasının bilicisi, həm də saz-söz sənətinə yaxşı bələd olan çalğıçıdır. Aşıqlar kimi sazbəndlər də, öz sənətini yaşatmaq üçün saz düzəltməyin sirrlərini şagirdlərinə öyrədirlər. Qeyd etmək lazımdır ki, sazı sədəflə bəzəmə işi də ən mahir sazbəndlərə tapşırılır²².

Hər bir aşıq oxşarsız olduğu kimi, onun sazı da oxşarsızdır. Alət öz-özlüyündə yaranışını ifadə edən və şifahi, yazısız ənənəli musiqini toplayıb saxlayan abidedir ki, bu abidə xalq terminologiyası vasitəsilə bədii ifadəli məlumatların (informasiyanın) qoruyucusu və ötürücüsü vəzifəsini yerinə yetirir.

Saz-söz mədəniyyətinin çoxçeşidliliyi onun yüzilliklər boyu toplanılan sənət təcrübəsi nəticəsində olduqca yetkin şəkil alan təsəvvürlər, anlayışlar və terminlər sistemində təmsil olunub.

Deyilənlərə misal olaraq alətin quruluşunun üçhissəli antropomorf modelini və aşıq havacatındakı bütöv kompozisiyada qarşılıqlı əlaqəli hissələrin zaman-məkan meylliliyini göstərə bilərik.

Saz-söz sənətində işlənən «Baş» sözünün məcazi mənası «başlanğıc», «başlıca», «əsas», «aparıcı» deməkdir və hansısa hissənin (yaxud bölmənin) meydana çıxması, başlanması anını əks edir.

Eyni zamanda burada havanın başlanıb qurtardığı mövzu rüşeyminin çoxsaylı təkrarı, bəzən isə havanın hər bir tərkib hissəsi nəzərdə tutulur. Terminin başlanğıc funksiyası (vəzifəsi) havaların adları ilə təsdiq olunur: «Baş müxəmməs», «Baş saritel», «Baş divanı» və s.

«Orta» termini havacatın orta, mərkəzi hissəsinə işarədir. Burada bütöv hava quruluşunda orta mövqe ilə yanaşı, yüksəklik baxımından «Baş» ilə «Ayaq» arasındakı ortalıq qeyd edilir.

Aşıq ifaçılığında «Orta saritel», «Orta müxəmməs», «Orta cəlili» və s. kimi havalar geniş işlədilir. «Ayaq» termininə gəldikdə isə, o sonluq və özül, bünövrə, dayaq deməkdir, yaxud bədii dillə desək, «havanın yaxud havacatın ayağıdır».

Lakin «Ayaq Cəlili», «Ayaq Divanı», «Koroğlu havaları» zildən başlansalar da, aşıqların ənənəvi «aşağı» və «yuxarı» haqqında təsəvvürlərinin heç də müasir mənada yozulduğu demək deyildir. Çünki həmin havalar «Başdan» yox, «ayaqdan», yəni kök simlərdən başlayaraq «Baş»a doğru inkişaf yolu keçirlər.

Üçhissəli yaxud üçüzvlü quruluş — Baş—Orta—Ayaq (bünövrə) aşıq havalarının yaranışının qədim dövrə aidiyyətini bir daha təsdiq edərək bədii baxımdan qədim türklərin inam yeri olan dağ surəti ilə məkan oxşayışını yada salır²³.

Hal-hazırda da Azərbaycanda müqəddəs sayılan dağ zirvələri var və əslən türk-oğuz tayfalarından çıxmış müasir azərbaycanlılar həmin zirvələri ziyarət edir, orada dua edirlər.

Onlar arasında Beşbarmaq dağını, Şahdağı və Haçaqayanı (Kiçik Qafqazda), Babadağı (Böyük Qafqaz) xüsusi qeyd etmək lazımdır.

Digər tərəfdən, sazın quruluşca insan bədəni ilə eyniləşdirilməsi də maraqlı faktdır: burada «Baş» dedikdə, qolun «başı», yə'ni simləri çəkən aşıqların («qulaqların») yerləşdiyi hissə; «Orta»—qolun ortası və «Ayaq»—qolun çanağa bərkidildiyi yer nəzərdə tutulur.

Və çox maraqlıdır ki, belə məkan təsəvvürlərində şaman mədəniyyətinin əks-sədasi aydın nəzərə çarpır. Şaman ayinlərinin icrasında (qamlamada) dünyanın üç qatına səyahət mühüm yer tutur.

Aşıq sənətinin qədim şamanlıqla bağlılığı aşıqların ustadnamələrdə özündən çox-çox öncə yaşamış ustad sənətkarları yad etməsi ilə də aşkarlanır. Burada qamlayan şamanın «şaman şəcərəsini», keçmiş və gələcəyi sadalaması yada düşür.

Bütövlükdə götürdükdə, söhbət ulu əcdadların xəyalən canlandırılmasından və fəaliyyətdə olan ifaçının tayfa-qəbilə şəcərəsində yerini göstərməkdən gedir.

Qeyd etmək lazımdır ki, şaman çağırışlarının bir xüsusiyyəti də var: əcdadları yad etməklə yanaşı öz adının çəkilməsi ilə aşıq-şaman ruhlar tərəfindən sayılıb qəbul olunduğuna işarə edir²⁴. Mənşəcə ən qədim şaman poetik dili ilə bağlı olan aşıq şe'rinə aşığın öz adı möhür bənd (məxləs bənd, tapşırma yaxud xətm) adlanan son bənddə yerləşir.

Aşıq sənətinin qədim türklərin dini inamları ilə bağlılığı şübhəsizdir, lakin məhz son bəndə öz adının əlavə olunması ən'ənəsinə gəldikdə, bunu ilk növbədə Yaxın və Orta Şərq yazılı ədəbiyyatının tə'siri ilə izah etmək olar.

Müəllifin əsil adının təxəllüslə əvəzlənməsi «şe'rin sona çatmasına işarə» kimi XII əsrdən başlayaraq qəzəl janrında mövcuddur.

Təxəllüsün sufi şairlərin yaradıcılığında xüsusilə geniş yayılması onların sənətkar birlikləri (sexləri) ilə sıx əlaqəli olduqlarını göstərir: hər bir sənətkar öz fəaliyyətinin məhsulunu öz adı ilə möhürləməli idi²⁵.

Peşəkar saz-söz sənətində təxəllüs əksər hallarda ustadın dünyaya göz açdığı yerlə bağlıdır: Abbas Tufarqanlı, Şəmkirli Aşıq Hüseyn, Göyçəli Aşıq Ələsgər, Bozalqanlı Aşıq Hüseyn və i.a.

Zahiri görünüşün (Sarı Aşıq, Sarı Zülfüqar, Çopur Ələsgər və s.), əmək fəaliyyətinin (Dəmirçi Hüseyn, Dəmirçi Abbas, Xəyyat Mirzə və s.), mə'nəvi keyfiyyətlərin poetik ifadəsinin (Xəstə Qasım, Bimar İsgəndər, Aşıq Hüseyn Mərdanə, Həsən Pərvanə və s.) də təxəllüsgötürmədə böyük yeri var.

Musiqili-poetik və şifahi ən'ənəli saz-söz sənətində görkəmli ustadların əbədiləşdirilməsi fəal yaddaşda çoxsaylı nəsillərin bədii təcrübəsinin qorunub saxlanması yolu ilə həyata keçirilir. Deyilənlərə ən sanballı misal olaraq aşıq havacatının adlarını və janrların tə'yinini göstərmək olar.

Hər bir havacat adı aşıq yaradıcılığının, aləmin, kainatı dərkətmənin bir cizgisi yaxud özəl bir izidir. Çünki hər bir yaradılan havanın əsasında orada ifadə olunanlarla dinləyici (tamaşaçı) auditoriyasına mə'lum basmaqəliblərin eyniləşdirilməsi durur.

Aşıq havalarının adları 1) şe'r quruluşları — Güllü qəfiyə, Təcnis, Təxnis, Müxəmməs, Divanı; 2) tarixi və əfsanəvi qəhrəmanlar, görkəmli ustad-aşıqlar — Koroğlu, Şah İsmayıl Xətai, Kərəm, Qaçaq Nəbi, Mənsur Həllac (Mansırı), Aşıq Bəhmən (Bəhməni), Aşıq Cəlil (Cəlili), Şah İsmayılın böyük qardaşı Sultanəli (Sultanı), Aşıq Duraxan (Duraxanı); 3) coğrafi yer adları — Naxçıvan, Göyçə, İrəvan (İrəvan çuxuru), Borçalı, Şirvan; 4) tayfa adları — Boz ox (Bozuğu), Qaraçı, Ovşar (Ovşarı), Şahsevən (Şahsevəni); 5) bədii (iririk) — poetik anlayışlarla (surətlərlə) — Turacı, Mixəyi, Süsənbəri, Bayramı, Gülabı, Saritel, Dolhicran — və, ən nəhayət, 6) igidlik mövzuları ilə (Qəhrəmanı, Cəngi, Sürütmə, Misri və s.) bağlıdır²⁶.

Azərbaycan aşıq sənətinin başlıca mahiyyəti ifaçılardan yüksək peşəkarlıq tələb edir ki, bu da yüzilliklər boyu ustaddan şagirdə, nəsildən nəsle keçən bədii ən'ənələrin canlı ifaçılıq təcrübəsi prosesində təkmilləşməsi yolu ilə əldə olunur. Təsədüfi deyil ki, aşıq adlanmaq üçün

keçmişdə ustada şagird olub, uzun müddət (hətta, 12 ilədək) ona «qulluq» etmək lazım gəlirdi.

Ustaddan aldığı bilikləri, götürdüyü vərdişləri tam mənimsədikdən sonra ustad xeyir duası, daha doğrusu, — mənim «zəhmətim sənə halal olsun!» sözləri ilə ustad silləsi «yeyən» şagird artıq şagird deyil, müstəqil və kamil aşiq-sənətkar sayılırdı²⁷. Beləliklə, ancaq yüksək ixtisaslı hazırlıq və təlim təcrübəsi nəticəsində aşiq ən'ənələrinin gələcək nəsillərə ötürülməsi və sənətin uzunömürlülüüyü tamdəyərli şəkildə təmin olunur.

Bir müəllim kimi bütün ustadların fəaliyyəti mahiyyətə eynidir, çünki son nəticədə bu fəaliyyət çox mühüm ictimai vəzifənin — ictimai-tarixi təcrübənin gələcək nəsillərə çatdırılması (ötürülməsi) vəzifəsinin gerçəkləşməsinə xidmət edir.

Şagirdlərin təlim-tərbiyəsində «ümumbəşərlik» və «şəxsiyyət» anlayışları çox mühüm yer tutur. Təlim-tərbiyədə ümumbəşərlik prinsipi saz-söz sənətinin, ümumiyyətlə, ictimai-tərbiyəvi vəzifələri ilə bağlıdır.

Mərhum Aşiq Əkbər (Cəfərov, 1933—1990) həmişə deyirdi ki, «yaxşı aşiq yetişdirmək istəyirsənsə, gərək əvvəlcə yaxşı insan təbiyələndirəsən». Şifahi hazırlıq ən'ənəsinin məğzini dərk etmək üçün, ilk növbədə onun məqsəd və xüsusiyyətləri müəyyən edilməlidir.

«Şifahi ən'ənəli təlim» anlayışı üç tərkib hissədən ibarətdir: «şifahi-bilik, təcrübə və vərdişlərin ustaddan şagirdə canlı şəkildə ötürülmə (verilmə) üsulu; «ən'ənəvi» təcrübənin varisliyinin, təlimin üsulu, qaydası və tərzinin dəyişməzliyi; «təlim» sözünün özü isə onun peşəkarlıq və tamdəyərlik, keçilən fənnin — aşiq sənətinin peşəkarlıq və ustadla şagirdin birgə fəaliyyət dərəcələrini aşkarlayır.

Lakin «şifahi» anlayışının özü saz-söz ən'ənəsinin bütöv ictimai-mədəni varlığına daha bir cizgi artırır (bax: III fəsil). Şifahi ən'ənənin təsir dairəsi tədris edilən, öyrədilən materialın mənimsənilməsi zamanı tamaşaçı amili hesabına genişlənir. Təlimin lap ilk mərhələsində aşıqlarda alətə «baxmaq, göz zilləmək» vərdişi meydana gəlir ki, bu da musiqi biliklərinin mənimsənilməsi və yadda qalması üçün başlıca şərtlərdən biridir.

Görmənin fəallığı sazın quruluşu ilə də bağlıdır: ustadın sol əlinin pərdəli qolda dəqiq mövqeyi, sağ əlinin çoxçalarlı mizrab (təzənə) vurmağı təlimin əyaniliyini təsdiqləyir.

Belə ki, şagird görmə yolu ilə ustadla canlı təmasda aldığı biliyi hissə-hissə müstəqil qavraya bilir.

Beləliklə, «şifahi ən'ənə» şagirdlərin təlimi (öyrədilməsi) gedişində «şifahi eşitmə-görmə ən'ənəsinə» çevrilir ki, müasir dildə buna «şifahi-audivizual ən'ənə» deyilir.

Ən'ənəvi aşiq məktəbləri bir neçə baxımdan, o cümlədən etnoqrafik (diyarşünaslıq), tarixi-mədəniyyətşünaslıq və yerli ən'ənə-və xüsusiyyətlər baxımlarından öyrənilməlidir.

Bir sıra tanınmış aşiq məktəbləri, — Göyçə, Tovuz, Borçalı, Gəncə-Şəmkir, Şirvan, Qarabağ, Qaradağ, Təbriz, Urmiya, Çıldır və Dərbənd saz-söz ustaları arasında istər işlədilən havacat və onun ifa üslubunda, istər yerli danışiq və söz-dastan söyləmələrində, istərsə də saz çalğısı, oxuma texnikası, səs yüksəkliyi və səslənmə xüsusiyyətlərində, tək və ansambl (birgə) hey'ətdə çıxışlarına görə biri-birindən fərqlənirlər.

Məsələn, Borçalı, Çıldır və Urmiya aşıqları ancaq təklikdə çıxışa üstünlük verdikləri halda, Tovuz, Gəncə-Şəmkir, Qaradağ sənətkarları həm təklikdə, həm cüt, həm də balabançı ilə məclis keçirirlər.

Şirvan və Təbriz aşıqlarının havacatı və ifa tərziləri ilə Göyçə və başqa Qərb aşiq məktəblərininki arasında köklü oxşarsızlıqlar var və i.a.²⁸ Yerli ən'ənələr tayfa-qəbilə birliklərinin mədəni irsini, onların tarixi keçmişini və həmin keçmişdə yaşama şəraitini əks etdirir.

Aşıq sənətini yerli üslub fərqlərinə baxmayaraq, onları zamanın süzgəcindən keçən ən'ənəvi havacat birləşdirir. Ən'ənəvi havacat istər ustad-aşıqların, istərsə də gənc ifaçıların çıxışlarında başlıca yer tutur.

Buna dəlil olaraq ayrı-ayrı aşıq məktəbləri ustadlarının (Göyçə məktəbi — Aşıq Şəmşir, Aşıq Müseyib; Borçalı məktəbi — Aşıq Hüseyn Saraclı, Aşıq Əmrah, Aşıq Kamandar; Tovuz məktəbi — Aşıq İmran, Aşıq Əkbər, Aşıq Mahmud, Aşıq M.Azafli, Aşıq Əlixan; Şirvan məktəbi — Aşıq Ağalar Mikayılov) ifasından not yazısına alınmış havaları göstərmək olar [16, s. 84—341].

Bunula yanaşı, qeyd etməliyik ki, hər bir ən'ənəvi, bədii cəhətdən bərabərhüquqlu aşıq havasının ayrı-ayrılıqda hər bir ifası sırf fərdi yaradıcılıq hadisəsidir. Havanın mətni yerli ən'ənələrdən, aşığın ifaçılıq səviyyəsindən, ifa məkanından asılı olaraq dəyişə bilər.

Ağızdan-ağıza, yaddaşdan-yaddaşa keçən havacatın saysız şəkildəyişmələri var və hansısa birini əsas götürmək, hansınasa üstünlük vermək düzgün olmazdı. Lakin müqayisə etmək üçün onların hər birindən yararlanmaq olar.

Müqayisə zamanı ifanın ən'ənəyə yaxınlıq (uyğunluq) dərəcəsi, bədii niyyətin əksinin dolğunluğu, təfsilatın işlənmə səviyyəsi əsas amillər kimi nəzərə alın bilər. Lakin bütün fərqlənmələrə baxmayaraq, hər bir ayrıca ifa havanın ümumi varlığı tarixinin bərabərhüquqlu toplananı (cəmlənəni) və tərkib hissəsidir.

Hər bir yerin tarixi və mədəni həyatı, ifaçılıq səpgisinin fərdiliyi aşıq havacatı adlarında variantlılığı (dəyişkənliyi) müəyyən edir. Məsələn, «Dübeyt» həm «Baş dübeyt», həm «Köhnə dübeyt», həm «Borçalı dübeyti»; «Vaqif gözəlləməsi» həm «Vaqifi», həm də «Pənah gözəlləməsi»; «Ayaq divanı» — «Osmanlı divanı», «Bəhri divanı» və «Meydan divanı» adlana bilərlər və i.a.²⁹

Şübhəsiz ki, oricinal, yə'ni müəllif yaradıcılığının məhsulu olan havalər da yox deyil. Onlar arasında artıq ən'ənəvi havacat sırasına daxil olmuş «Bağdad dübeyti» (Aşıq Hüseyn Saraclı), «Azafli dübeyti» (M.Azafli) və «Mirzə dübeyti» (Cilovdarlı Aşıq Mirzə Bayramov) ilə yanaşı, ancaq müəlliflər tərəfindən ifa olunan «Əkbər gəraylısı», «Əkbər laçingülü», «Əkbər gözəlləməsi» (Aşıq Əkbər Cəfərov), «İmran Koroğlusu», «Ağbulağı», «Səlminazı» (Aşıq İmran Həsənov), «Azafli dağları», «Azafli sənəti», «Azafli dünyası» (M.Azafli), «Fəxri» (Aşıq Kamandar) və s. kimiləri də vardır.

Azərbaycan saz-söz sənəti hal-hazırda da öz bədii təsir gücünü itirməyib, bu günün mədəni inkişaf prosesində onun da öz yeri var. Əgər ən'ənəvi havacat ancaq yarandığı bölgələrdə səslənirdisə və həmin bölgələr xaricində aşıq sənətini ancaq səfərə çıxmış ayrı-ayrı aşıqlar təbliğ edirdilərsə, bizim dövr artıq bu qapalılığa son qoyub.

Saz-söz sənəti müstəqil dövlət şəraitində vahid Azərbaycan milli mədəniyyətinin tamhüquqlu tərkib hissəsidir³⁰. Üz.Hacıbəyov qeyd edirdi ki, «Aşıq sənəti yaşamalıdır, çünki o xalqa daha yaxın olub, xalqın yaşantılarını xalq musiqisinin başqa növlərindən daha dolğun ifadə edir»³¹.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin bünövrəsini qoymuş bir şəxsiyyətin sözləri bu gün də dəyərini itirməyib. Saz-söz ocağı olan tarixi-etnoqrafik bölgələrə və sənəti yaşadan ustad aşıqlara diqqət və qayğı, bədii-şifahi ən'ənəli abidələri qoruyub-yaşatmaq Azərbaycan mədəniyyət xadimlərinin şərəfli borcudur.

III HİSSƏ

AŞIQ HAVALARI MUSIQİ QURULUŞUNUN ƏSASLARI MƏQAM

Məqam. Məqam baxımından havacatda ilk növbədə təbəqələşmə qeyd olunmalıdır: vokalın (aşıq oxumasının) monodik (yə'ni birsəsli) məqamı və çalğının harmonik (həmahənglik) məqamı.

Bunlar arasında fərq onunla izah olunur ki, monodik məqamda ayrıca götürülmüş ton (səs) dayaq səs (yaxud sabit məqam səsi) vəzifəsini müstəqil yerinə yetirdiyi halda, çalğıda bu vəzifəni daim səslənən həmahəng səslər toplusu — akkord daşıyır. Hər ikisini ayrıca nəzərdən keçirək.

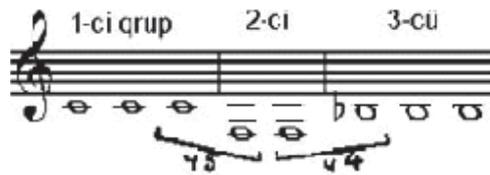
Harmonik məqam aşiq ifaçılığının musiqi aləti olan sazla ayrılmaz bağlıdır. Sazın gövdəsi armudşəkillidir, qoluna adətən 14—15 pərdə bağlanır.

8—9 simli aşiq sazında simlər müəyyən vəzifə daşıyan və müəyyən cür köklənən üç bölmə üzrə cərgələnir:

- I. Zillər (yə'ni melodik simlər)
- II. Bəmlər (kökü dəyişən simlər)
- III. Dəmlər (dəm saxlayan dəyişməz simlər)

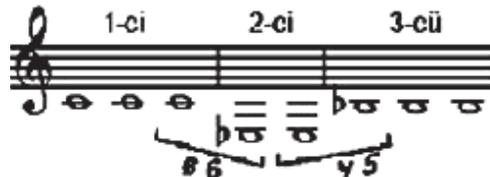
Sazın 5 ən'ənəvi kökü mə'lumdur³².

I.



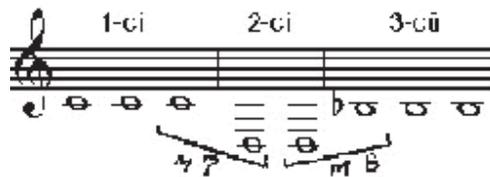
Bu kök aşiqsalar tərəfindən «Qaraçı kökü» (yaxud da «Şah pərdə kökü», «ümumi kök») adlanır və kvinta—kvarta intervallarından ibarətdir.

II.



2-ci kök «Urfanı kökü» (yaxud «orta pərdə kökü») adlanır və seksta—kvinta intervallarından ibarətdir.

III.



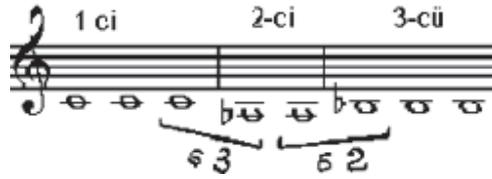
3-cü kök «Dilqəm kökü» («baş pərdə kökü») adlanır və septima—seksta intervallarından ibarətdir.

IV.



4-cü kök «Ayaq divanı kökü» («divanı kökü») adlanır və kvarta—tersiya intervallarından ibarətdir.

V.



5-ci kök «Bayatı kökü» adlanır və tersiya—sekunda intervallarından ibarətdir.

Sazın çoxköklülüyü üzvi olaraq məqam, melodik, harmonik və çalğı ifadə vasitələri ilə bağlıdır. «Zillər» aparıcı səs — melodiyanın daşıyıcısı kimi barmaqların pərdələrdə gəzdiyi simlər, bəmlər və dəmlər isə açıq səslənən simlər olub, müxtəlif interval birləşmələri səsləndirirlər.

Havacatın ifası gedişində həmin interval birləşmələri melodik səsle birləşərək çox geniş akkord səsləşmələri toplusu yaradırlar.
Məsələn: I kök — «Güllü qafiyə» havası (16, №38, x. 5—10)



II kök — «Urfanı havası» (16, №9, x. 191—196)



III kök — «Baş müxəmməs» havası (16, №53, x. 40—47)



IV kök — «Ayaq divanı» havası (16, №12, x. 1—10)



V kök — «Çoban bayatı» havası (16, №42, x. 40—48)



Yuxarıdakı nümunələrdən görünür ki, səs toplularının yaranması səs hərəkəti ilə («qolosovedenie») bağlıdır. Onun vasitəsilə səslənmədə qatılma və seyrəkləşmələr, polifonik inkişaf əldə olunur.

Bu da Şərq çalğı və oxuma improvizasiyası haqqında təsəvvürlərlə bir araya sığmır. Əlbəttə, Avropasayağı polifoniyadan söhbət gedə bilməz, sadəcə olaraq göstərilənlər aşıq çalğı və oxumasının birgə səslənməsinə xas olan sırf özünəməxsus cəhətlərdir.

Polifonik üsullardan ən geniş yayılmışı burdon («orqanliy punkt») — yə'ni, «dəm saxlama»dır. Aşıq havalarının çalğısında birsəslilik də tez-tez rast gəlinir («Heydəri» havası; 16, №41, x. 1—14):



Həm səs, həm çalğıda da birgə «dəmkeşlik» nümunələri az deyil («Atüstü Kərəmi»; 16, №52, x. 89—95):



Çox zaman ən'ənəvi ikili dəm — «bəmlərin» və «dəmlərin» birgə səslənməsindən istifadə olunur («Qaytarma» havası; 16, №13, x. 124—128):



«Gilənar» havası nümunəsində (16, №57, x. 34—36) kvarta intervalının dəmi ikiləşir və onun üstündə havanın başlıca melodiyası səslənir:



Bə'zən aşıqlar dəmin mahiyyətini dəyişərək, ondan bədii vasitə kimi istifadə edirlər («Quba Kərəmi»; 16, №28, x. 85—88):



Ən'ənəvi aşiq ifaçılığında polifonik üsullardan biri də imitasiya, yə'ni oxşatma, bənzətmə şəklində özünü bürüzə verir ki, bu da «sual—cavab» prinsipini xatırladır. Lakin belə hallarda «cavab» əvvəlcə səslənən «sualın» davamı tə'siri bağışlayır («Mina gəraylı» havası, (16, №17, x. 158—165):



Yuxarıda göstərilən nümunədə imitasiya ikinci səsin («cavabın») inversiyası, yə'ni çevrilməsi şəklindədir. Lakin bə'zən kifayət qədər dəqiq imitasiyalardan da istifadə olunur («Kürdü gəraylı» havası; 16, №32, x. 85—89):



Polifonikliyi ən çox nəzərə çarpdıran çalğı ilə oxumanın səs-səsə verən bənzətmələridir³³ («Bəhməni» havası; (16, №21, x. 16—26):

[De-dim ey] U-ca-u-ca[ey] Dağ ba-şın-da,
dağ ba-şı dan] [i, ya, ən
dan].

Ət-rim-əl-rim [ey] qar gö-rü-nür
qar gö-rü- nür

Bütün sadalanan polifonik ifa üsulları bədii mə'nə daşıyıcıları olub, musiqili-poetik bədii surət yaradıcılığının ayrılmaz «canlandırıcı» ifadə vasitələridirlər.

Yuxarıda nəzərdən keçirilən aşıq havalarının harmonik məqamı təksəsli (monodik) məqam anlayışından ayrılmazdır. Hər ikisi bir-biri ilə üzvi bağlı olub, bir-birini üzvi tamamlayır.

Öz növbəsində təksəsli (monodik) məqam sazın «dil» (melodik) simləri və onların üzərindəki pərdələrlə sıx bağlıdır. Azərbaycan aşıqları tərəfindən bədii tutumlu adlarla adlandırılan pərdələrin açıq sim üzərində yaratdığı səsdüzümünü nəzərdən keçirsek, monodik məqamın bir sıra cəhətləri aydınlaşacaq:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

- 0— sazın açıq simi (boş pərdə);
- 1 — əlavə pərdə (xaric pərdə);
- 2— baş pərdə («baş divanı», «dilqəm», «kərəm» pərdəsi də adlandırılır);
- 3— orta pərdə («urfanı», «təcnis» pərdə də adlandırılır);
- 4— əlavə pərdə;
- 5— şah pərdə;
- 6— əlavə pərdə;
- 7— ayaq pərdə.
- 8— çobanbayatı pərdəsi;
- 9— əlavə pərdə;
- 10 — kök pərdə (dəmlərin zili);
- 11 — beçə pərdə (zillərin zili);
- 12 — baş pərdənin zili;

- 13 — orta pərdənin zili;
 14 — şah pərdənin zili;
 15 — ayaq pərdənin zili (qurtaracaq pərdə).

Göründüyü kimi, əsas pərdələrdən (2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11 və ilk dördünün zilləri) savayı, səsdüzümün qurulmasında «yarımpərdə», «kor pərdə», «gül pərdə», «rəndələyən pərdələr», «lal pərdə» adlanan əlavələr də iştirak edir.

Burada məşhur musiqişünas, Şərq xalqlarının çalğı musiqisi ən'ənələrinin bilicisi V.M.Belyayevin dediklərini sitat gətirmək yerinə düşərdi: «Diatonik səsdüzümün başlanğıc oktavasını xromatik pərdələrlə doldurma adı bir haldır. Mahiyyəti isə ondadır ki, zil oktava alətin tarixi inkişafının başlanğıc mərhələsini, bəm oktava isə son mərhələni əks etdirir»³⁴.

Əlbəttə, diatonik səsdüzümü pərdələrinin əlavələrlə belə sıx dövrələnməsi (doldurma) əks fikrə əsas verir, bu da sazın səsdüzümünün diatonik deyil, xromatik olmasından ibarətdir. Lakin Y.N.Tülinin qeyd etdiyi kimi, «xalq (milli) məqamları və macor-minor sistemində bütün şəkildəyişmələrdə alterasiya artırımlarının növlərindən asılı olmayaraq, məqam təfəkkürünün tarixi əsasında yeddi pilləli diatonika dayanır». Daha sonra o yazır ki, «məqama səs artırımlarına əslində 7 pilləli özülün üstqurumu kimi baxılmalıdır ki, bu da əsas pillələrin artımı deyil, daha yüksək qəbildə (qaydada) məqam yaranışı deməkdir»³⁵.

Diatonik səsdüzümün əlavə pərdələrlə (yaxud yarımpərdələrlə) genişlənməsi səbəbini aşiq oxumalarındakı geniş melodik bəzəmələrlə bağlamaq daha düzgün olardı. Azərbaycan xalq musiqisində çoxsəsli oxuma ən'ənəsinin yoxluğu üzündən melodik bəzəmə ən əlverişli bədii-üslub yolu olmuş, aşiq ifaçılığında başlıca bədii təsir vasitəsinə çevrilmişdir. Bəzəmə üsullarını (yollarını) üç qismə ayıra bilərik: texniki, vibrasiya (titrəyiş) və qlissandolu növlər.

Texniki bəzəklərə sadə və mürəkkəb mordentlərin, forşlaq və trellərin bütün növləri, vibrasiyalılara isə bütün titrəyişli növlər aid edilə bilər. Qlissandolu üsul öz mahiyyətinə görə melodiyanın intonasiya çalarındır:

- a) «Baş sarıtel» (16, №22, x. 45—48):



- b) «Ağır şərili» (16, №26, x. 24—26):



- v) «Kərəm gözəlləməsi» (16, №27, x. 26—28):



- q) «Yanıq Kərəmi» (16, №31, x. 139—142):



d) «Çoban bayatı» (16, №42, x. 91—95):



Ən'ənəvi havacatda elə nümunələrə rast gəlinir ki, sinusoid ilə işarə olunan müntəzəm səs titrəyişi hamar şəkildə trelə keçir ki, bu da «vibratonun, mahiyyətə, daha təkmilləşmiş və daha qaba şəklidir» (E.Kurt) («Kürdü gəraylı», 16, №32, x. 110—112):



Qeyd edək ki, texniki üsullar, vibrato və qlissando zamanı diatonik səsdüzümün pillələrinin yüksəklik dəyişkənliyi eyni zamanda, ardıcıl baş verirsə də, iki oliqoton sıra yaxud tetraxordun qarşılıqlı yayımı (bir-birinə keçmə) zamanı belə dəyişkənlik «dağınacaq (seyrəlmiş) halda cərəyan edir» (A.Kastalski) («Borçalı gözəlləməsi» havası, 16, №7, x. 26—30):



Diatonik məqamın şifahi mətnin uzada-uzada oxunması əsasında yaranması, avazın (vokalın) çalğıya nisbətən birinciliyi, ilkinliyi fikri bir çox musiqişünasların əsərlərində öz əksini tapıb.

Havacatda melodik inkişafın mahiyyəti bir mərkəz ətrafında dayanıqlı və dayanıqsız məqam pillələrinin qarşılıqlı fəaliyyətindədir. Adətən belə «cəzətmə mərkəzi» (Y.N.Tülin) aşığın oxumağı bitirdiyi ən bəm səsə düşür. Bəzi havalarda oxumanın başlıca cəzətmə mərkəzindən bəmdə səslərə rast gəlinir, lakin bu səslərin də məqam mərkəzindən asılılığı danılmazdır.

Monodiya (təksəslilik) kimi məzmunca tutumlu və bütöv mənalı bir mədəniyyətin tədqiqatçılarından çoxu iddia edirlər ki, tonal dayaq səsi böyük fasilədə (sezurada) — havanın bəndinin sonunda yerləşir. Lakin aşıq havacatında melodiyanın son səsi fiziki-akustik mə'nada

dayanıqlı səs kimi dərk olunmur. Çünki Azərbaycan aşıqları istənilən havanı çalğı girişi ilə başlayır və ayaq çalğı (sonluq) yaxud açıq simlərə ardıcıl mizrab vurmaqla bitirirlər.

Bundan başqa, oxuma sazın pərdələrindən birində — havanın «mayesində» bitərsə, çalğı sonluğu açıq simlərin səsleşməsinə «keçid» edəcək. Bir qayda olaraq, saz müqəddiməsinin mövzuyaradıcı başlanğıc müddəası ancaq oxumanın təsdiq edəcəyi melodik və vəzni düstura gətirib çıxarır.

Lakin burada havacatın «mayesi» təsdiqlənir. Əslində havacatı iki cazibə mərkəzi dairəsində — oxumanın monodik mayesi və harmonik çalğının əsas məqam dayaq mərkəzi dairəsində təsəvvür etmək daha düzgün olardı.

Bu cəhət «Məmmədbağırı» (№ 34), «Təcnis» (№ 56) və bir sıra başqa havalarda nəzərə çarpır ki, burada oxuma melodiyasının mayesində, sonluq çalğı ayağı (sonluğu) ilə (açıq simlərə doğru) tamamlanmadığından, havanın natamamlığı tə'siri bağışlayır.

Aşiq havacatından monodik məqamların tərtibində, maye ilə yanaşı, ikinci dərəcəli məqam dayaqlarının, müvəqqəti və daimi monodiya səs pərdələrinin həmin maye ilə ayrı-ayrılıqda əlaqələndirilməsi də böyük əhəmiyyət kəsb edir. Əsas məqam mərkəzi kimi harmonik səs toplusunun sabitliyi danılmazdır.

Lakin monodiyanın məqam əsası öz vəzifədəşiyıcı səmtini və əhəmiyyətini dəyişə bilər. Havacatda məqam dayaqlarının çoxcəhətli «işləmə recimi» dəyişkən məqamdaxili əlaqələrdən bilavasitə asılıdır. B.V.Asafyev buna oxşar halları «səs pərdələrinin (məqamdaxili) dəyişkənliyi qanunu» adlandırır ki, burada «öz ətrafındakı pillələri (pərdələri) birləşdirən cəzbedici pərdənin özü yeni sistemə cəlb olunur»³⁶.

Oktava diapazonlu məqamlar ən'ənəvi havacat üçün səciyyəvi deyil. Havacatın əsasını sekondalı, tersiyalı, kvartal bölmələr — motivlər təşkil edir.

Səs pərdələrinin ambitusu adətən 3—4 trixorddan ibarət olur. Bə'zən iki müxtəlif trixord da birləşə bilər, və ambitus, hətta, beş və daha artıq səs melodik inkişaf məntiqinə uyğun müxtəlif birləşmələrdən təşkil oluna da bilər.

Trixord və tetraxordlardan ibarət olan və monodik məqam səsdüzümünü təşkil edən tərkib hissəciklər interval tərkibinə görə bir-birindən fərqlənirlər. Tonların say göstəriciləri aşağıdakı kimidir.

Trixord	Tetraxord
1. $1, 1\frac{1}{2}$	1. $1, 1\frac{1}{2}$
2. $\frac{1}{2}, 1$	2. $1, \frac{1}{2}, 1$
3. $1, 1$	3. $\frac{1}{2}, 1, 1$
4. $\frac{1}{2}, 1\frac{1}{2}$	4. $\frac{1}{2}, 1, \frac{1}{2}$
5. $1\frac{1}{2}, 2$	

Belə quruluşda trixordun 1) kənar səsləri (pərdələri) sabit, ortadakı qeyri-sabit və yaxud 2) kənar bəm səs sabit, daha zil səslər qeyri-sabit ola bilərlər. Tetraxordda adətən bəm səs sabit, zil səs nisbətən qeyri-sabit (az sabit), orta səslər isə qeyri-sabit olurlar.

Havacatın səsdüzümü eyni və fərqlənən məqam hissəciklərinin (trixord və tetraxordların) bir-biri ilə birləşməsi yolu ilə düzəlir. Belə birləşmələrə 1) birincinin zil pərdəsi ilə ikincini bəm pərdəsi üst-üstə düşərkən bitişik (ayrılmaz) birləşmə; 2) hər ikisini aralıq bir ton (1t) ayırırsa — aralanmış (təkbətək) birləşmə; 3) hər ikisinin bir deyil, daha artıq ümumi səsi varsa — çarpazlaşma deyilir³⁷.

Havacatın səs tutumu olduqca genişdir: kvarta və undesima arasında.

Azərbaycan xalq musiqisinin məqam əsası yüzilliklər boyu yetkinləşərək, çoxmərhələli inkişaf yolu keçmişdir. Məqam sisteminin başlıca müddəaları Azərbaycan peşəkar bəstəkarlıq məktəbinin yaradıcısı Üzeyir Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları»¹ adlı

5) «dəm» simin səsdüzümdə iştirakı baxımından oxşarlıqlara baxmayaraq, hər bir havanın məqam xüsusiyyətləri fərvidir.

1. «Mansırı» havasının kvarta diatonikasının kəşişmə nöqtəsində — oxumada müstəqil kiçildilmiş (əskildilmiş) məqam əmələ gəlir ki, onun mühüm nişanələrindən əskildilmiş kvarta, məqamın yüksək dərəcədə mərkəzləşməsi və son bəm səs pərdəsinin tək-tək intonasiya ilə oxunması kimilər qeyd edilməlidir. 2-ci növ əskildilmiş məqam quruluşca Azərbaycan məqamı «Şüştər» tetraxordunun eynidir (1/2T, T, 1/2T). Burada «Şüştər» məqamı və 2-ci növ əskildilmiş məqam intonasiyalarının meydana çıxması haqda danışmaq olar⁴⁰.

2. «Ovşarı» havası məqam baxımından iki istiqamətə meyllidir: başlanğıc və sonluqda «Şur» məqamı və «şura» xas olan son xanədəki «ayaq» və eyni zamanda ortada (xüsusilə II melodik bəndin başlanğıcında), çalğıda «Rast» məqamının «hazırlanması»⁴¹.

3. «Səməndəri» havasında V—VI pillələrin səs dəyişmələri iki əhval-ruhiyyəyə uyğun iki məqam dairəsi yaradır: birincisi — hər üç bəndin çalğı müqəddiməsi və I bənddə lirik, şövlü «Şur» və ikincisi — II və III melodik bənddə «dərin kədər ruhlı» (Üz.Hacıbəyov) «Şüştər».

Hər iki səsdüzümü üst-üstə tutuşduraq:



Əslində səsdüzümdə məqam dayaqlarının çoxvəzifəliyi havanın melodik inkişafına səbəb olur və o, «Şura ayaqla» bitir (176—186 x.)

4. «Vaqif gözəlləməsi»nin səsdüzümü «Rast» məqamına xas olan pillələr üzrə xalis kvarta cərgələrindən ibarətdir.

5. «Kürdü gəraylı» havası sabit dayaqların dinamik əlaqələnməsi və ondan irəli gələn mövzudaxili inkişafı ilə seçilir. Dayaqların genişlənən hərəkəti «Rast» məqamının iki tetraxordu vasitəsilə qəlibə salınsa da, dayaq səsin mi-bemol—do yerdəyişməsi, o cümlədən uzadılmış «ayaq» «çökməsi» «Şur» məqamı cizgilərinin yaranması ilə bitir. Havanın səsdüzümünə diqqət yetirək:



Əlbəttə, «Rast» məqam səsdüzümünün daxilində «Şur»un mövcudluğu qanunauyğundur və cəmləndirici səs pərdəsi olan mi-bemol havanın monodik inkişaf enerjisini özündə toplamışdır.

Birincisi, mi-bemol «Rast»ın mayesidir, ikincisi — «Şur» səsdüzümünün əsas səs pərdəsidir, üçüncü isə III və VI pillələrin (re-bemol, sol-bemol) alterasiyası-əskildilməsi daha bir «Şur» məqamını (onun səs pərdələri çevrələnib) üzə çıxarır ki, onun da «mayesi» həmin mi-bemol səsidir.

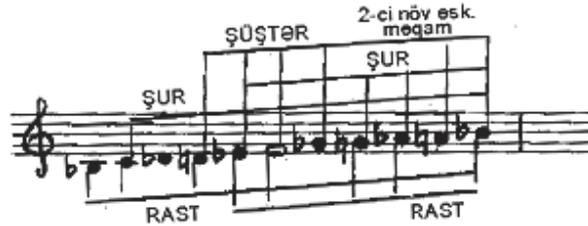
Az nəzərə çarpan Iya-dubl-bemol (xaç ilə işarələnib) səsi bitərəf səs pərdələrindən istifadə kimi izah oluna bilər ki, onlar «Avropa temperasiyasına da, Pifaqor natural kökünə də uyğun gəlmir»⁴². Belə səs pərdələri Şərq monodiya mədəniyyətinin xüsusiyyətlərindən biridir.

Bitərəf (neytral) səs pərdələri həm daimi, həm müvəqqəti ola bilərlər. Aşığın ifa ustalığı, onun səsinin gücü və səlisliyi, səs yüksəkliyinə bələdliyi və i.a. kimi keyfiyyətlərdən çox şey asılıdır. Bitərəf səs pərdələrinə VI pillədə («Kürdü gəraylı» havası), bəzən III—VII pərdələrdə rast gəlirik. Səslənmə yüksəkliyinə görə III bitərəf pərdə III və əskildilmiş IV pillələr arasında yerləşir. «İran qaraçısı» (37—38, 68, 81 xanələr), «Mina gəraylı» (x. 35, 146—148), «Ağır

şərili» (x. 5, 31 —32, 88—89), «Bayramı» (x. 41, 44—47) havalarında bu daha aydın nəzərə çarpır.

Bütövlükdə götürsək, I bölmə havalarında dayaq səs pərdələrinin təşkili tam nizamlanıb və tarixən təsdiq olunmuş stereomeyllilik qanunu («zakon stereoorientaüii») ilə bağlıdır. Və bu havaların sabit kvarta—kvinta özülünə əsaslandığını yaxşı bilən aşığılar, həm də fiziki-akustik qanunlardan, həm də özlərinin səs imkanlarından irəli gedərək, havacatın səs yüksəklik xəttini müəyyən edirlər. Bütün bunlar müəyyən səs yüksəkliyi olan sahələrdə baş verir.

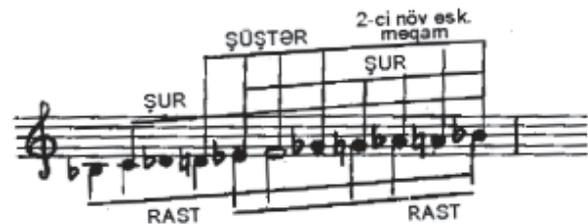
I bölmədə açıq simin pərdələrində baş maye dayağın — IV pillənin əhəmiyyəti olduqca maraqlıdır:



Burada «fa» səsi:

- «Rast» məqamında si-bemol mayesinin kvintası;
- «Rast» məqamında mi-bemol mayesinin üst aparıcı tonu;
- «Şur» məqamının mayesi («do» pərdəsi əsas mi-bemol pərdəsinin mediantasıdır);
- «Şur» məqamı səsdüzümünün mi-bemol mayesinə giriş səs pərdəsi;
- si-bemol mayeli «Şüştər» məqam səsdüzümündə mayenin bəm kvartası;
- 2-ci növ əskildilmiş (kiçildilmiş) məqamın aralıq dayaq pərdəsi.

Havaların II bölməsi aşağıdakılardır: «Dastanı», «Bağdad dübeyti», «Orta müxəmməs», «Quba kərəmi», «Orta saritel», «İncəgülü», «Laçını», «Paşaköçdü», «Duraxanı», «Zarıncı»⁴³. Onların hamısının məqam səsdüzümü «Rast»dır, istisna olanlar isə «Urfanı» (16, №9) və «Naxçıvanı» (16, №25) havalarıdır. Birincisi «Rast» ilə başlayıb «Şura» keçir və onunla bitir, ikincisində eyni məqam başlanğıcı «Şüştər»lə tamamlanır. «Rast»ın inhisarı sabit kvinta «dəmi» ilə bağlıdır. Bütün bölmənin kvinta-seksta köklü ümumi səsdüzümü aşağıdakı kimi ifadə oluna bilər:



III bölmə — «Baş saritel», «Azafılı dübeyti», «Yanığ Kərəmi», «Mixəyi», «Şərəbanı», «Baş müxəmməs», «Şəşəngi» havaları da «Rast» məqamındadır⁴⁴. Ancaq «Borçalı gözəlləməsi» (16, №7), «Kərəm gözəlləməsi» (16, №27), «Baş divanı» (16, №36) havalarında «Rast» — «Şüştər» şəkildəyişməsi baş verir:



IV bölməyə ancaq «Şur» əsaslı «Ayaq divanı» (16, №12) aid edilir:



Nəhayət, V bölmənin «Çoban bayatı» (16, №42) və «Atüstü Kərəmi»si (16, №52) də «Rast» əsasdadırlar:



Beləliklə, ən'ənəvi aşiq havacatı geniş inkişafda olan melodik-məqam və ritmik qurmalar olub, müəyyən səsyüksəklilikli sahələr ardıcılığından ibarətdir.

Bütün melodik hissələr öz varlığı ilə qanunauyğundurlar və nizamlanmış fəaliyyətdədirlər. Çünki havacatın monodik məqamının quruluşu kvarta diatonikasından ibarət səsdüzümə əsaslanır.

Aşağıdakı misallar kvarta diatonikasının havanın quruluşundakı əhəmiyyətini göstərmək üçündür:



Kvarta üzərində qurulan səsdüzümü səs pərdələrinin birindən o birinə hamar keçməyə imkan verir. Bu baxımda havacatın monodik məqamı öz melodik məqam bloklarının daxili dəyişmələri ilə («Rast», «Şur», «Şüştər», 1-ci və 2-ci növ kiçildilmiş məqam) daimi fəaliyyətdə olan sistem tə'siri bağışlayır⁴⁵.

Aşağıda verilən açıq saz siminin səsdüzümü (dəm sim səsi ilə birlikdə) kvarta diatonikalı melodik blokların əlaqəliliyini əyani şəkildə göstərir:



Qeyd olunmalıdır ki, diatonik səsdüzümün zilləşmiş (artırılmış) və bəmləşmiş (əskildilmiş) pillələri bir-biri ilə qarşılıqlı kvartal nisbətlər yaradırlar. Məsələn, V bəmləşmiş pillə II bəmləşmiş pillə ilə kvarta nisbətindədir, yaxud III pillənin zilləşməsi VI pillənin də zilləşməsinə səbəb ola bilər. Bununla yanaşı, ikilənmiş pillələr daşdığı vəzifəcə bir-birindən asılı olmayıb, tam müstəqildirlər.

Məsələn, «Mansırı» havasında eyni zamanda səslənən III natural və bəmləşmiş pillələr (dalbadal xromatizm) əks vəzifə daşıyıcılarıdır. Bəmləşmiş pillə II pilləyə, natural pillə isə açıq simin maye dayaq pilləsinə — IV-ə istiqamətlənib, eyni zamanda «Şüştər»in mayesinin bəm sekstası və 2-ci növ kiçildilmiş məqamın başlıca dayaq pərdəsi olaraq qalır.

Qeyri-oktavalı səsdüzümün pillələrinin — məqam vəzifə daşıyıcılarının sıx bağlılığı kvartal diatonikanın bir cəhətini də görməyə imkan verir. Məqam ostinatoluğu nəzəriyyəsinin əsasını qoymuş S.Skrebkov həmin cəhətin mahiyyətini belə izah edir: «Bu səsdüzümdə kvinta aralığı olan pillələr müxtəlif vəzifə daşıyıcılarıdır.

Məsələn, kvarta intervalı üzrə səsləri, kiçik oktavanın «sol» səsindən başlayaraq, maye hesab etsək (I oktavadada do, fa, si-bemol), I oktavanın «re» səsi subdominantaya («do» mayesindən sonra bəmə həll olunan 2-ci pillə), kvinta zildə yerləşən «lya» səsi isə (si-bemola həll edilən) dominantaya aid olacaq.

Beləliklə, hətta konsonans üçsəslilər və onların tərkibindəki kvinta və tersiyalar belə vəzifəcə müxtəlifdirlər və hətta hər oktavanın öz yeri görünür. Son nəticədə isə dəyişkən kvarta nizamlı səsdüzüm, başlıca olaraq, təksəslı yaxud geterofon melodik üslub üçün daha

məqsədəuyğundur, çünki (belə səsdüzümdə) şaquli harmoniya fəal linearlıqla (melodik xətlərlə) zəngindir»⁴⁶.

MELODİYA

Havacatda «məqam melodik inkişafın vasitəsilə dərk olunur» (B.Asafyev). Müstəqil və sabit dayaq səs pərdələri məqamın quruluşunda təkçə vəznə və dinamik imkanları ilə deyil, melodik xətlə də təsdiq olunur ki, həmin xətti hərəkətin ən geniş yayılmışlarından dayaq pərdələrə hamar eniş və zil kvarta intervallı sıçrayışın səslərlə «doldurulmasıdır»⁴⁷:



Çox zaman qısa məsafəyə pillə-pillə qalxma və enmə də baş verir⁴⁸:



Havacatda məqam dayaq nöqtələri yaxınlıqdakı qeyri-sabit səslərlə «ətraflanır». Sekundalı «toxunmalar» (zilə yaxud bəmə) və sonrakı qayıdışlar, peyklərin öz mərkəz oxu ətrafında fırlanmasına oxşar hərəkətlər havacatın melodik ifadəliliyini artırır və zənginləşdirir⁴⁹:



Bəzən ən sadə enmə yaradan səs birləşmələri (ardıcılıqları) nümunəvi məzmun modelləri şəklini alır ki, bu da mahiyyətə tamamlayıcı «ayaq» dairəsində «qabaqlama» (predjem) prinsipinə uyğundur:

men öl-lem, men öl-lem [ay
ba- da bu gün
oxa- la me- ni
cey- ra- nım]

Havacatda bedii musiqi dilinin bütövlüyünü tə'min edən ən əhəmiyyətli amillərdən biri də sekvensiyaların (o cümlədən, dəqiq və qeyri-dəqiq, qalxan və enən) çoxluğu⁵⁰:

Söyləmələrin üstünlük təşkil etdiyi havacatda «sıfır dərəcəli» yaxud «yerində sayan interval addımları» (Y.Kats) adlanan üfqi hərəkət aydın nəzərə çarpır⁵¹:

[De-dim ey], Kürd oğ-lu-yam [ey, ağ-rın a-lım ey],
dər-ya-la-ra da-la- ram [e-ey]

Melodik inkişafın gərgin yerlərində qalxan və enən sıçrayışlara da rast gəlmək olar. Lakin onların yaranması kvarta, kvinta, septima və oktava ölçülü fəal interval addımlarının enmələri kimi izah olunmalıdır⁵²:

[A ba-la], is- ken-der-e

De-dim: sə-fa- lı-dı

ca-nım həm-ze, gö-züm həm-ze

Bundan savayı, sıçrayışlar çox zaman melodiyanın dayaq nöqtəsinə istiqamətlənmiş kvinta yaxud seksta intervallı yüksəlişlər üçün istifadə olunur⁵³:

qa- la- ram

Havacatda melodiyanın rəvan axarı, səsyüksəklikli dalğaların dönə-dönə təkrarı (sabit təkrarlar və «şəbəkəli, hörgülü» təkrarlar şəklində) melodik hərəkətin sıxlığı, dolğunluğu — yəni melodik inkişafın gərginliyi və səmərəliliyi təsəvvürü yaradır⁵⁴.

Bir çox havacatda ən yüksək səsdən başlanğıc hərəkət əsas şərtlərdən biridir⁵⁵:

[Ey, ey] ay]

Verilən nümunədə uzadılan başlanğıc səslə onun davamı olan gəzişmə arasındakı fərq böyük məna kəsb eləyir. Buradakı təzad nəfəsdən bacarıqla istifadə edə bilmə sayəsində başa gəlir. Aşıq nəfəsi opera müğənnisinə xas olan çox çətin ibarələri düzgün, səhsiz, səsi yatımlı ifa etməyə imkan verir.

Hətta gücləndirilmiş, «ey!» nidasına oxunan yüksək, hərəkətsiz səs vəzn bölgülərinə ayrılı bilər (bərabər və qeyri-bərabər) və «kulminasiya hərəkətin lap başlanğıcı da ola bilər»⁵⁶ fikrini əsas götürsək, oxumanın baş kulminasiyası, gərginliyin yüksək nöqtəsi kimi qəbul edilə bilər.

Adi kulminasiyalardan fərqli, aşıq havacatında özbək «aucu» və türkmən «şirvanını» xatırladan şıdırğı çalğı bölmələri yaranır. Onlar əsasən II və III melobəndlərə çalğı müqəddimələrində yerləşir.

Misal olaraq «Mina gəraylı», «Keşişoğlu», «Baş sarıtel», «Orta müxəmməs», «Cəlili», «Quba Kərəmi», «Orta Sarıtel», «Yanıq Kərəmi», «Kürdü gəraylı», «Misri Koroğlu» havalarını göstərmək olar⁵⁷. Mərkəzi çalğı kulminasiyaları adətən havacatın «qızıl bölgü nöqtə»si ilə üst-üstə düşürlər.

HAVACATIN VƏ ŞE'RİN VƏZNI

Azərbaycan xalq şe'ri heca («barmaqhesabı») vəzni əsasında qurulur. Bu cəhətdən Azərbaycan xalq şe'ri tonik, sillabotonik, əruz və başqa vəznli şe'r sistemlərindən fərqlənir. Heca vəznli şe'r in yaranması türk dillərində aqqlütinasiyalı sözdüzəltmədən irəli gəlir⁵⁸.

Aşiq şe'rində ən geniş yayılmış quruluşlar 7 hecalı bayatı, 8 hecalı gəraylı və 11 hecalı qoşmadır. Azərbaycan şe'ri dilində hecaların nizamlanması misraların bərabərhecalılığı ilə bağlıdır. Misradakı hecaların sayı, bölmələrə ayrılmalarda şe'r in vəznini müəyyən edir.

Belə təşkilətmədə sezura yaxud sözlərarası fasilənin (ara) böyük əhəmiyyəti var. Sezuranın (durğunun) şe'r misrasında yeri müxtəlifdir və sözün (sözlərin) yerləşməsi və mə'nə yükündən asılıdır. Məsələn:

Yerindən, yurdundan ayrılan könül,

Arabir vaxt tapıb ağlasın gərək.

Əzizi, əzbəri qırılmış kimi

Yas tutub qaralar bağlasın gərək.

Şe'r in quruluşu 11 hecalı qoşmadır. Heca bölmələrini belə ayırmaq olar:

3 + 3 + 5 = 11

6 + 5 = 11

3 + 3 + 5 = 11

6 + 5 = 11

Beləliklə, Azərbaycan xalq şe'ri fasilələr yolu ilə yarımmisralara ayrılır. Belə bölünmədə ağırlıq mərkəzi daha uzun fasilə (xarici sezura) ilə bitən ikinci yarımmisraya düşür.

Mətnin heca bölmələrinə (birləşmələrinə) ayrılması həm də şe'r in musiqili ifa ən'ənələrindən asılıdır. Yarımmisraların arasındakı fasilə anları, görünür ki, vaxtı ilə ayağın yerə vurulması ilə müşayiət olunurdu. Bu cür və oxşar hərəkətlər şe'r-nəğməyə vəzni müəyyənlik gətirirdi.

Türkoqlar həmişə xalq şe'r inin ahəngdarlığına diqqət yetirirlər. Ahəngdarlıq isə qafiyələrin bolluğundan irəli gəlir və şe'r in vəznini möhkəmləndirən başlıca vasitədir. Qafiyə misranın hüdudlarını göstərir, misranı tamamlayan sözlər məhz qafiyə sayəsində aydın səslənir.

Qafiyə şe'r in vəzni bütövlüyünü nəzərə çarpdırır və sonuncu fasilənin dərkəi ayrı-ayrı misraların bir bənddə birləşərək bütöv qavranmasına imkan yaradır.

Qafiyə mətnin müxtəlif bölmələrində — misranın (yaxud şe'r in) başlanğıcında (anforik), içəridə (üfq) və sonunda (tamamlayıcı) ola bilər. Adi, tautoloci, amonimik qafiyə növləri də mövcuddur. Onlar arasında ikinci sözün təkrarı, birincinin qafiyələnməsindən ibarət və «rədif» adlanan xüsusi növ daha çox seçilir.

Azərbaycan aşiq şe'r inin özünəməxsus cəhətlərindən biri də şe'r quruluşlarının çoxnövlüydür ki, öz-özlüyündə bu müəyyən şe'r bəndləri (yaxud beyt) sistemini, qafiyələnən söz basmaqəliblərini, şe'r yaradıcılığının vəzni, leksik (təcnis), fonetik (dodaqdəyməz və dildönməz), yeni quruluş düzəldici (cığalı təcnis, qoşma-bayatı, ayaqlı qoşma və s.) xüsusiyyətlərini özündə birləşdirir⁵⁹.

Azərbaycan aşiq şe'rində klassik Şərq kvantitativ şe'r sistemi olan əruzun nümunələrinə də rast gəlinir ki, bu sistem uzun və qısa hecaların müəyyən, nizamlanmış ardıcılığına əsaslanır.

Uzun heca dedikdə, uzadılmış saitli açıq yaxud qısa saitli qapalı hecalar nəzərdə tutulur. Əlbəttə, əruz vəzninin başlıca müddəələrindən burada ətraflı söhbət gedə bilməz, lakin bir sıra cəhətlərə diqqət yetirilməlidir.

Ərəb qrammatikası və şe'r vəznlərinin təməlini əl-Xəlil (təxminən 718—791-ci illər arasında yaşayıb) qoysa da, onun əsərləri bizə gəlib çatmamışdır. Lakin şagirdi Sibavayhinin öz ustadının mühazirələri əsasında yazdığı kitabda əruz vəzninin əsasları şərh olunur.

Türk aləmində əruzun yayılması Yusif Balasaqunlunun adı ilə bağlıdır. XI yüzillikdə yaşamış görkəmli türk şairi, ensiklopediyaçı-alim, filosof, ərəb-fars şe'rinin və türk folklorunun bilicisi kimi tanınmış Y.Balasaqunlu özünün məsnəvi quruluşunda yazılmış şah əsəri olan «Kutadqu bilik»də türk şe'rində ilk dəfə olaraq əruz vəznindən istifadə etmişdir.

Türk əruzunu onun davamçıları Nəsrəddin Tusi, Əbdürrəhman Cami, Əlişir Nəvai, Vahid Təbrizi və başqalarının yaradıcılığında cilalanaraq bitkin sistem şəklini almışdır.

Əruz vəznində təkrarlanan vəzn bölgüləri qeyd etmək (işarələmək) üçün əl-Xəlil F'L kökündən sün'i şəkildə alınmış və 8 sözdən ibarət paradigmlər⁶⁰ düzəltmişdir. «Şe'rin hissələri» adlanan bu vəzn vahidlərini qısa (—) və uzun (—) hecalara uyğun xüsusi prosodik⁶¹ işarələrlə əvəzləmək olar.

Əruzun bölgülərini hecalara ayırma halında belə təsvir etmək olar:

F̄a 'u l̄ün, f̄a 'i l̄ün, mə f̄a 'i l̄ün,
 mus taf 'i l̄ün, f̄a 'i l̄a tun,
 mu f̄a 'a la tun, mu t̄e f̄a 'i l̄ün, maf'ū l̄a tu

Əruzun 19 mümkün vəzn ölçüsündən — bəhrlərindən aşıq şe'rində yalnız «həzəc» və «rəməl» bəhrləri işlənir. Bənd quruluşlarına gəldikdə isə, «qəzəl», «mürəbbə», «müxəmməs», «müsəddəs», «təxnis» kimilərinin adlarını çəkmək olar⁶².

Havacat və şe'rin üzvi bağlılığı Azərbaycan aşıq sənətinin bütün səviyyə və mərhələlərində aydın nəzərə çarpır.

Şe'r və havanın qarşılıqlı nisbətindəki sinxronluq və qeyri-sinxronluq etnomusişünasların daim diqqət mərkəzində olub. Melodiya ilə misranın belə əlaqəliliyi, qarşılıqlı nisbəti söz qatırı — misranın — melodik misra; şe'r beytinin (ikimisralığın) — melodik dövrə; ən ali qəbilli bütövlüyün — şe'r bəndinin melodik bəndlə üst-üstə düşməsi ilə təsdiqlənir.

Şe'r və havacatın sinxron əsaslı qarşılıqlı nisbətində ən parlaq nümunə kimi Aşıq Mahmudun ifasında «Koroğlu gözəlləməsini» göstərə bilərik (15, s. 100—107). Maraqlıdır ki, oxumada «əruzun» bir sıra xüsusiyyətləri, daha doğrusu, «xəzəci-mürəpbeqi-salim» bəhri əks olunub (paradigması: mə f̄a' i l̄ün, mə f̄a' i l̄ün):

Ala⁴ gözlü / Nigar⁴ xanım,
 Üzün⁴ məndən / niyə⁴ döndü?
 Sənə⁴ qurban / şirin⁴ canım,
 Üzün⁴ məndən / niyə⁴ döndü?

Lakin buna oxşar tam uyğunluqlara havacatda nadir hallarda rast gəlinir. Heca vəznini daha geniş yayımlı və məqsədəuyğundur ki, bunun da bir sıra səbəbləri var. Yuxarıda göstərdiyimiz kimi «barmaqhesablı» misranın quruluşu heca birləşmələrinin yeri ilə şərtlənir. Mətnin taraz və qeyri-taraz hissələrə bölünməsi uyğun (eyniqüvvəli) nisbət yaradır.

Belə əsasda sabit vəzn kəmiyyətlər iki vəzifə yerinə yetirə bilər — yəni həm vəzn sırasını oxşar bölmələrə ayıra, həm də vəzn vahidlərinin şəkildəyişən nisbətlerini qura bilər. Heca birləşmələrində çoxsaylı dəyişkənlik bir misra çərçivəsində belə tərkib bölmələrin çoxsaylı nisbətlərinə səbəb olur.

Məsələn, yeddihecalılıqda heca birləşmələrini 4+3 nisbəti 3+4 nisbətinə; səkkizhecalılıqda 4+4 nisbəti 5+3-ə və tərsinə; onbirhecalılıqda 6(3+3)+5 nisbəti 5+6(3+3)-ya, 4+4+3 isə 3+4+4, 4+3+4, 4+7 və s. nisbətlərə keçə bilər.

Başlanğıc vəzn qəlibinin bu cür dəyişkənliyi nəticəsində vəzni nizamın (qaydanın) pozulmasına şərait yaradır, bu da əlavə vəzni qurmalar törədir. Bu baxımdan «Bağdad dübeyti» havasında (16, №18) misraların tərkibindəki heca birləşmələrinə diqqət yetirək:

Səfərdəyəm, səfərimi 4+4=8

Vurmamışam başa hələ 4+4=8

Arzularım, əməllərim 4+4=8

Toxunmayıb daşa hələ 4+4=8

Gəraylı şe'rinin hər bir misrası fasilə ilə 4+4 nisbətlə yarımmisraya bölünüb. İlk nəzərdən, bu cür bölünmə havacatın ifasında (oxunmasında) da əks olunmalıdır:

Ümumilikdə götürsək, şe'rlə havacatın tam sinxronluğu baş verib, çünki hər bir şe'r bölgüsü musiqili vəzni bölgüyə uyğundur və son, yekunlaşdırıcı səslər də olduqca uzadılıb.

Lakin 2-ci melodik misra «ağrın alım» sözləri və «başə hələ» yarımmisrasının təkrarı sayəsində, gözə çarpacaq dərəcədə genişləniib. İkinci melodik dövrdə 4-cü melodik misra — «Toxunmayıb daşa hələ» təkrarlanır və melodik bəndin sonunda «dərdin alım» artırması ilə birgə sinxron nizamı pozur.

Beləliklə, dövrilik pozulur və qeyri-dövri quruluşu olan melodik bənd meydana çıxır. Melodik inkişaf sinxron hecalı vəzn bölmələrini qeyri-bərabər vəzni uzunluqda melodik misralara çevirir.

Burada sazın iki xaneli çalğısı (dəramədi) (I dövrə), bir xaneli çalğı fasiləsi (3-cü və 4-cü melodik misralar arası) ümumi melodik axarda «kəsilmələr» yaxud «yarıqlar» yaradır. II bəndin misralarında da «nisbətlərin dəyişməsi» nəzərə çarpır:

Dolandım kəndi, şəhəri 5+3=8

Dağlarda açdım səhəri 5+3=8

Fikrim gəzir üfüqləri 4+4=8

Dönüb qızıl quşa hələ 4+4=8

Belə dəyişikliklər, əlbəttə, iki ilk melodik misrada yeni keyfiyyət dəyişiklikləri törədir. Sonrakı yarımbənddə melodik-mətn sıralarının qurulması I bənddəki ilə eynidir:

Do-lan-dım kən-di, şə-hə-ri,
Do-lan-dım kən-di, şə-hə-ri,
Dağ-lar-da aç-dım sə-hə-ri, [dər-dən a-lım]

Əgər I melodik bənddə hər vəzn vahidi bir musiqi xanəsinə uyğundursa, burada artıq başqa nisbətlərlə qarşılaşırıq.

«Ayaq divanı» (16, №12) havasının mətni «divanı» şe'r quruluşudur (qafiyələnmə qaydası: a—a—b—a; s—s—s—a; d—d—d—a). Burada 15 hecalı şe'r misrası əruzun «rəmeli—müsəmmani—məxzuf» bəhri kimi oxunur ki, onun paradiqması $\bar{f}a' \bar{i} \bar{l}a \bar{t}un \bar{f}a' \bar{i} \bar{l}a \bar{t}un \bar{f}a' \bar{i} \bar{l}a \bar{t}un \bar{f}a' \bar{i} \bar{l}un$ şəklində ifadə olunur. Şe'r bəndi və melodik bənd aşağıdakı kimidir⁶³.

Ay na-zə-nin, xoş gə-lib-siz/qo-şa bay-ram/gün-ləri.
Qay-da-dır-mı/vəs-mə çək-mək/qo-şa bay-ram/gün-ləri.
Tə-zəl-əndi/qəm-li kön-lüm, ru-hum pər-vez/ey-lə-di.
O vax-tı ki, [ey] sə-sin gəl-di, qo-şa bay-ram/gün-ləri.

Ay na-ze-nin xoş -ge-lib-siz qo-şa bay-ram
gün-le-ri qay-da-dir-mı vəs-mə çək-mək qa-şa bay-ram
gün-le-ri [Oy! bə-la] ha-va-lan-di [ey] də-li kön-lüm
[ay ba-la] Ru-hum pər-vez ey-lə-di
o vax-tı ki [ey] sə-sin gəl-di, qo-şa bay-ram
gün-ləri
[ey]

Şe'r-in hər bir bölgüsü havanın bir xanəsinə, şe'r sətri — melodik misraya, bənd — melodik bəndə (4-cü melodik misranın təkrarını nəzərə almasaq) uyğundur. I melodik dövredə tam sinxronluq və II dövredə «oy!» nidası və «bələ», «ay bala», «ey» əlavələri, «i» saitinin uzadılması sayəsində melodik bəndin genişlənməsi daxili tarazlığı pozur.

Göründüyü kimi, havacatın musiqi əsası şe'r əsasına tə'sir etmək, quruluşun təşkilində aparıcı yer tutmaq iqtidarına malikdir.

Havacatın qeyri-sinxron biçimlənməsinin daha bir səbəbi var, bu da eyni mətnin bir neçə hava ilə və yaxud eyni havanın bir neçə mətnlə ifasından ibarətdir.

Aşiq havacatında səs fasilələri yaradan aşağıdakı sözlərdən və söz tərkiblərindən istifadə olunur: «oy», «ay», «ey», «hay», «of», «bay», «a», «i», «bala ay», «leyli», «ağrı alım», «ceyranı», «yar», «qadan alım», «tərlan», «ceyran», «deyir», «dedim», «aman», «bəri bax», «yandım ay» və s.

Havacatda işlənmə yerinə görə onları başlanğıc (nida), daxili və xarici əlavələrə ayırmaq olar. Başlanğıclar öz növbəsində qısa və uzadılmış (müxtəlif dərəcələrdə) başlanğıclara bölünə bilər.

Ən qısa başlanğıclara misal olaraq «Şahsevəni» (16, №4, x. 34, 53), «Borçalı gözəlləməsi» (16, №7, x. 12, 45), «Dastanı» (16, №8, x. 35), «Urfanı» (16, №9, x. 35, 48, 55, 115, 201), «Sultanı» (16, №10, x. 29, 43, 100, 105, 105, 177, 182), «Mina gəraylı» (16, №17, x. 28, 107, 184), «Keşişoğlu» (16, №20, x. 8, 82) və s. havaları göstərmək olar.

Bir neçə xanə ərzində bir ya bir neçə səsbirləşməsi və sözdən ibarət başlanğıclara da rast gəlinir. Məsələn, «Səməndəri» (16, №3, x. 31—32, 147—150), «Vaqif gözəlləməsi» (16, №6, x. 17—19), «Ayaq divanı (16, №12, x. 19—24, 84—85, 149—152, 154—158), «Ağır şərili» (16, №26, x. 15—17, 58—62, 103—105), «Naxçıvanı» (16, №25, x. 22—23), «Azafli dübeyti» (16, №30, x. 15—17), «Çoban bayatı» (16, №42, x. 35—37, 53—57) havalarında.

Bə'zən belə başlanğıclar «Mansırı» (16, №1, x. 21—29), «Şahsevəni» (16, №4, x. 248—256), «Kürdü gəraylı» (16, №32, x. 110—118) havalarında olduğu kimi, bir neçə xanə uzana bilər. «Vaqif gözəlləməsində» (16, №6, x. 123—138) on altı xanəlik başlanğıcı misal çəkə bilərik:



Başlanğıclar bir neçə vəzifə yerinə yetirir: onlar a) tə'sirləndirici psixoloji fasilə; b) tamaşaçının diqqətini cəlb edən; v) özlərindən sonra gələn sözlərin (şe'rin) mənasını gücləndirən amillər kimi çıxış edirlər. Ümumiyyətlə, çağırış nidaları ən qədim ən'ənələrin yadigarıdır.

Məsələn, aşiqlərin «Koroğlu» havalarının (15, səh. 94, 96, 100, 102, 104, 107, 109, 111) və «Qəhrəmanı» (16, №35, x. 111—112) havasının ifası zamanı «hay!—hay!» başlanğıcı döyüşçüləri ruhlandırmaq və düşməne hər bə-zorba gəlmək məqsədi güdüb. Qeyd edək ki, ərəb dilinin Məğrib ləhcələrində hədə və xəbərdarlıq ifadə etmək üçün «ha~» nidası işlənir⁶⁴.

Xarici əlavələrə misra və bənd ardınca gələn və «koda» bölmələrindəkiləri aid etmək olar. Bu əlavələr mətnin ayrı-ayrı sözləri və misraları təkrarından, yeni sözdüzəlmələrdən, dodaq və qeyri-dodaq saitlərinin uzadılmasından (melodik parçaların təkrarı zamanı) və,

nəhayət, yeni musiqi materialı əsasında geniş əlavə bölmələrdən ibarət ola bilər. Dediklərimizi şərh edək:

1. Əsas mətn sözlərinin təkrarı. «Mixəyi havası (16, №33):

Musical score for «Mixəyi havası (16, №33)» in G major, 3/8 time. The score consists of four staves. The lyrics are: a-na, mən qe-ri-bəm, mən qe-ri-bəm, mən qe-ri-bəm, mən qe-ri-bəm, bəm, ba-cı, mən qe-ri-bəm, mən qe-ri-bəm, bəm.

2. Şe'r misralarının təkrarı. «Şeşəngi» havası (16, №59):

Musical score for «Şeşəngi» havası (16, №59) in E-flat major, 3/8 time. The score consists of three staves. The lyrics are: Ü-rə-yi-miz, çi-çək-lə-nir, ü-rə-yi-miz çi-çək-lə-nir. E-lin ə-cəb cə-la-lı var, e-lin ə-cəb cə-la-lı var.

3. Aşığın əhvalını ifadə edən yeni sözdüzəltmələr. «İncəgülü» havası (16, №37):

Musical score for «İncəgülü» havası (16, №37) in E-flat major, 3/8 time. The score consists of two staves. The lyrics are: [El qa-dan a-lım, yar qa-dan a-lım, dost, qa-dan a-lım, yar qa-dan a-lım]

4. Qeyri-dodaq saitlərinin («a», «e») uzadılaraq oxunması. «Quba Kərəmi» havası (16, №28):

Musical score for «Quba Kərəmi» havası (16, №28) in G major, 3/8 time. The score consists of two staves. The lyrics are: [Ay, ey] and [Ay, ey].

Hər bir havada yuxarıda göstərilən üsullardan istifadə olunur. Onlardan biri üzərində ətraflı dayanmağı lazım bilir.

Havacatın quruluşunda Azərbaycan aşıqlarının «yedək» adlandırdığı xarici əlavənin ünsiyyət vasitəsi kimi çəkisi olduqca böyükdür. «Yedək» tipli nəqarat aid olduğu melodik bəndi sonra gələnlərdən bir növ ayırır. «Yedək» aid olduğu bəndin mənə gücləndiricisi vəzifəsini yerinə yetirir. Kodada — sonluqda yerləşən «yedək» «bayatı» yaxud «gəraylı» quruluşunda olur. «Aşiq Qərib» dastanında «Sultanı» (16, №10) havasına müraciət edək:



«Yedəyin» mətnini göstərək⁶⁵:

Mən aşiq oydu mənə	3+4=7
Nar kimi soydu mənə	3+4=7
Nə kölgəndə saxladın	4+3=7
Nə günə qoydu mənə	3+4=7

Beləliklə, bənd bütövlükdə iki şe'r quruluşunu birləşdirir: 11 hecalı qoşma + 7 hecalı bayatı.

Havacatın və şe'rın vəznı quruluşunda ən əhəmiyyətli amillərdən biri də vəznin «nəbz döyüntüləridir». Çalğıdakı vəzn «hüceyrələri», yə'ni ən kiçik ritm-intonasiya hissəcikləri bütöv quruluşu təşkil edən dəyişməz (invariant) vahidlərdir.

Hər bir havanın müntəzəm, mütəşəkkil vəznli girişlə — çalğı müqəddiməsi başlayır ki, bu mütəşəkkillik bütöv quruluşu bütün səviyyələrdə əhatə edərək, bütün inkişaf prosesində öz sabitliyi ilə seçilir. Qeyd edək ki, oxumada vəznı müntəzəmliyin vurğulu ifadəsi o qədər zəruri olmadığı halda, çalğıdakı (müşayiətdəki) təzənə vurmaq vasitəsilə xanələrə ayırma aşiq ifaçılığının mühüm cəhətlərindən biridir.

Aşıqların ayrı-ayrı havaları ifa edərkən vəznölçüsü və vurğu sistemini dəyişməsi eyni şe'rın misra quruluşuna tə'sir göstərməyə bilməz. Verilən misalların mahiyyəti ondadır ki, eyni bir aşiq (Aşiq Əkbər) eyni bir şe'r mətnini «Bəhri divanı» (16, №48) və «Ayaq divanı» (16, №12) havaları ilə oxuyur.

Birincisi izometrik, ikincisi müntəzəm-vurğulu vəzn ölçüsü əsasdır. Əgər «Ayaq divanı» divanı şe'r quruluşu ərüzün «rəməl» bəhrinə uyğun gəlirsə, «Bəhri divanı» həmin mətn sırf heca vəznindədir. Bunun üçün hər iki havanın 1-ci melodik misralarının notlu ifadəsinə misal gətirək:

Ay na-zə-nin, xoş ge-lib-siz
qo-şa bay-ram gün-lə-ri
Ey ə-zi-zim xoş gel-mi-sən
bi-zə bay-ram gün-lə-ri

Sonra isə hər iki melodik misranın vəzni quruluş cizgilərini tutuşduraq:

Ayaq $\frac{2}{4}$ Divanı $\frac{4}{4}$ Ay na-zə-nin, xoş ge-lib-siz qo-şa bay-ram gün-lə-ri
Bəhri $\frac{6}{8}$ Divanı $\frac{8}{8}$ Ey ə-zi-zim xoş gel-mi-sən bi-zə bay-ram gün-lə-ri

«Ayaq divanı» hərəkətin vəzni müəyyən qaydalara tabe olduğu halda, «Bəhri divanı» musiqili nitq axınının qeyri-müntəzəmliyi göz qabağındadır. Bununla yanaşı, bir çox fərqlərə baxmayaraq, misraların sonunda $\bar{f}a'$ $\bar{l}ün$ paradiqması saxlanılır.

Havacatın bir sıra nümunələrində, məsələn «Şəşəngi» (16, №59), «Koroğlu gözəlləməsi» və «Cəngi Koroğlu» havalarında (15, s.17—18, 22—24, 96—97, 100—101) vəzn ölçüsü, demək olar ki, dəyişmir. Lakin bir sıra havalarda vəzni dəyişkənlik havacatı təşkil edən amil kimi çıxış edir. Məsələn, «İran qaraçısında» (16, №11) müntəzəm və qeyri-müntəzəm vəzni dəyişkənlik, simmetrik və qeyri-simmetrik düsturların (formulaların) bir-birini əvəzlənməsi aydın nəzərə çarpır.

Havacatda istifadə olunan vəzn ölçüləri: 1) ikibölgülü sadə və düzəltmə ($\frac{2}{4}$ və $\frac{4}{4}$)⁶⁶; 2) üçbölgülü sadə və düzəltmə ($\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ və $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$)⁶⁷; nəhayət, 3) qarışıq tərkibli ($\frac{5}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{11}{8}$)⁶⁸ olanlara ayrılır.

Aşıq sənətinin yığma sənət təbiəti, musiqi-şə'r-plastikanın üzvi birliyi vəzn dəyişkənliyinin mənşəyini tə'yin etməyə imkan verir. Qafqaz, Türkünstan, Yaxın və Orta Şərq xalqlarının yaşayışında atın xüsusi yeri və təsərrüfatda xüsusi çəkisi danılmaz həqiqətdir.

Qədim türklərdə at hətta ilahiləşdirilmişdi və türk-monqol qəhrəmanlıq eposlarında (dastanlarında) yorğa yerişli atlar ilhamla tərənnüm olunur. «Dədə Qorqud» dastanında baş qəhrəmanlardan biri atı at deyil, qardaş deyil, özünə qardaşdan da yaxın bilir.

Qədim insanın əyani şəkildə at yerişlərinin vəzni nümunələrini seyr etməsi əl-qol-nitq hərəkətlərinin yetkinləşməsində xüsusi əhəmiyyət kəsb edirdi. Yüzlilliklər ərzində aşıqlıq, aşıq söyləmə və oxuma təcrübəsi, dərk olunmayan, lakin daxildən gələn və atın yerişindən ilhamlanan duyğuları ifadə edib. At yerişlərinin hamar keçidli dəyişkənliyi şüuraltı olaraq hecalı şe'r-in vəzn dəyişkənliyini uyğun qurmağa sövq edən başlıca amildir.

Əruzun yaranmağını isə bir sıra ədəbiyyatşünaslar bədəvilərdə dəvənin yerişini şüursuz yamsılamaq meyindən irəli gəlidiyi ilə izah edirlər⁶⁹. Məhz ona görə əruz şe'ri bəhrlərinin adları, uzaqdan-uzağa olsa da, yerişin növlərini xatırladır.

Belə vəzn dəyişkənliyi şəraitində mətndənkənar hissəciklərdən təşkil olunan daxili əlavələrin özünəməxsus və fəal yeri də qeyd olunmalıdır. Bu sistemdənkənar ünsürlər hecalı şe'r-in tertibatı ilə bilavasitə bağlı olmasalar da, vəzn dəyişkənliyinə tə'sir edir, heca tərkiblərini genişləndirirlər.

Quruluşca belə əlavələr nizamlanmış düsturşəkili olub, lüğəttərkiibliyi və müəyyənleşmiş işlənmə sahəsi (yeri) ilə seçilirler. Mətdənəkənar daxili əlavələrin köməyi ilə havacatın söz ehtiyatı genişlənir, fasilələr hamarlanır («Quba Kərəmi», 16, №28, «ey, neylim ey»)



Daxili əlavələrə saitlər üzərində oxuma «məşqlərini» də aid etmək olar («Orta saritel», 16, №29):



Bu kimi əlavə başlıca bədii ifadə vasitələrindən biri olan melodik «bəzəkləmə» vəzifəsini yerinə yetirir.

Yuxarıda göstərilən xüsusiyyətlər, bütövlükdə götürsək, Azərbaycanın bütün yerli aşıq ən'ənələri üçün eynidir.

Aşıq sənəti yığma sənət olduğu üçün, iki başlıca əsasın, — şe'r və musiqinin havacatda çoxsəviyyəli qarşılıqlı bağlılığı qanunauyğundur. Hər iki əsasın ifadə vasitələri, onların ifaçılıqda yeri və istifadə yolları aşıq havacatının milli çalarlarını əks etdirir və təsdiqləyir.

QURULUŞ

Aşıq sənətinin sinkretik sənət göstəricilərindən biri musiqi ilə sözün (şe'rin) qarşılıqlı əlaqəliliyinin quruluş xüsusiyyətləri ilə müəyyənleşir. Bu da havacatın quruluşlaşmasını şərtləndirir.

Poetik mətn—şe'r havanın quruluşunda bilavasitə öz əksini tapır. Yə'ni şe'rin mə'nadaşıyıcı bölgüləri müvafiq musiqili bölgülərə, məsələn, şe'r misrası — melodik misraya, daha mürəkkəb düzümlü şe'r bəndi isə melodik bəndə uyğundur.

Bədii-mə'na daşıyan hər bir melodik bənd havanın quruluşunun biçimlənməsində öz iştirakı ilə yanaşı, havacatdakı başqa melo-bəndlərdən özünü, bir növ, məhdudlaşdırır (ayırır). Bitkin quruluşlu melobəndlər ən'ənəvi havacatda tipik mahnı bəndlərini (kupletlərini) xatırladır ki, belələrinin quruluşu tərkiblərində melodik misraların sayı və düzülüşü ilə şərtlənir.

Geniş miqyaslılığı və bitkin quruluşu ilə fərqlənən mahnı bəndi-kuplet vokal musiqisi baxımından ən geniş yayılmış musiqi quruluşu olan perioda — dövrə uyğun ola bilər. Belə period-dövrələr adətən melodik misraların cütlərini (poetik dövrə, yarım-bənd) birləşdirən iki cümlədən ibarət olur.

Məlumdur ki, kuplet (bənd) quruluşu varlığının başlıca şərti onun məzmununun daimi yeniləşməsindədir. Şe'rin bədii-məzmun dəyişkənliyi musiqi bəndlərinin quruluşunda şəkildəyişmələrə (variantlığa) səbəb olur. Beləliklə, dəyişkən mətn «quruluş düzəldən amilə» (Y.Xolopov) çevrilir.

Bundan savayı, ən'ənəvi aşiq havalarının quruluşu tam şifahilik şəraitində təşəkkül tapıb (yetkinləşib). Ən'ənəvi havaların müxtəlif təfsirləri (yaradıcı, özümlü ifaları) eyni havaların ayrı-ayrı variantlarının yaranmasına səbəb olur. Lakin, eyni zamanda aşiq yaradıcılığına xas olan havacatın tanınma dərəcəsi daim saxlanılır.

Bu halda kupletin (bəndin) sabitliyi çərçivəsində havanın müəyyən quruluş ünsürləri yeniləşir, şəkildəyişmələrə uğrayaraq melodik məzmunu zənginləşdirirlər.

Məsələn, aşıqlar havacatın bədii tə'sir gücünü artırmaq üçün kuplet (bənd) daxilində birünsürlü və çoxünsürlü-təzadlı musiqili ibarələrin şəkildəyişmələrindən və tərkibdəyişmələrindən tez-tez faydalanırlar.

İfa zamanı aşıqların bir qayda olaraq işlətdikləri çoxnövlü, ən'ənəvi başlanğıclar («zaçin»), vokal bağlama-ələvələr («svəzki-dopolneniə»), əlavə-nəqarat və əlavə-kodalar kuplet (bənd) quruluşuna birbaşa cərəyanətmə (birbaşa, aramsız inkişaf) xüsusiyyətləri verir. Beləliklə, ardıcıl yeniləşmə və zənginləşmə ən'ənəvi havaların quruluşca variantlı kuplet (yaxud şəkildəyişən bənd) adlandırmağa imkan verir.

Qeyd edək ki, bir melodiya daxilində şəkildəyişən törəmələrin təhlili zamanı çalğı müşayiətinin nəzərə alınmaması ən'ənəvi havacatın tam bədii varlıq kimi dəyərləndirməyə imkan vermir. Çünki, ilk növbədə, öz başlıca vəzifəsi (səsin təkrarlanması, araçalğıları, meqam çalarlarının və melodiyanın harmonik təsdiqi) ilə yanaşı, çalğı musiqi ifaçılığı bənd şəkildəyişmələrinin (variantlı kupletlərin) cəmlənməsində, yekunlaşdırılmasında iştirak edir.

Digər tərəfdən, saz çalğısı ümumi havacat biçimlənməsində bir sıra aşağıdakı gərəklili vəzifələri yerinə yetirir: 1) çalğılı müqəddimələr (giriş) və koda-sonluqlar; 2) vokal bölmələrdən sonra gələn imitasyon çalğı yolları (yamsılamalar); bağlama-ələvələr və, nəhayət, ayrı-ayrı kupletlər arasında kulminasiyalı bölmələr⁷⁰.

Ən'ənəvi havacatda variantlı kuplet (bənd) quruluşunun növlərini nəzərdən keçirək.

Variantlı kuplet quruluşunun ən sadə növü təkünsürlü (tək elementli, təkhissəli) melodik ibarələrin çoxsaylı şəkildəyişməli təkrarlamalarından ibarətdir. «Paşaköçdü» havasının (№15) quruluşunun planı məhz bu xüsusiyyətləri sezdirir⁷¹:

$$EM + \frac{I \text{ bənd (kuplet)}}{\underline{A} + \underline{A}_1 + (\text{ÇB}) + A + \underline{A}_2} + EM \frac{II \text{ bənd (kuplet)}}{\underline{A}_2 + A_3 + (\text{ÇB}) + A_2 + A_3} + \\ EM \frac{III \text{ bənd (kuplet)}}{\underline{A}_2 + \underline{A}_4 + (\text{ÇB}) + A_2 + A_5} + \text{Ayaq (s)}$$

Göründüyü kimi, bəndlərin tərkibində çalğı bağlantıları ilə mütənasib bölünən təkünsürlü bölmələr təkrar zamanı şəkildəyişmələrə uğrayırlar. Bu zaman cütləşmiş melodik misralar (məsələn, III bənddə) melodik inkişafın başlıca amili kimi əhəmiyyət kəsb edir.

Bu növ quruluşu aid havalar qısa ifadəliliyi, adətən hər biri bir şe'r misrasına uyğun gələn musiqi ibarələrinin məntiqi və quruluş baxımdan bitkinliyi ilə fərqlənirlər. Deyilənlər epik çeşidli havacatda özünü daha qabarıq göstərir ki, burada söyləmə səpgili ibarələr şe'r mətni bitənədək təkrarlanır.

Ən'ənəvi havacat arasında mətni ancaq bir şe'r bəndi ilə ölçülən havalara da rast gəlirik. «Çoban bayatı» belələrindəndir. Bayatı şe'r quruluşu ilə ifa olunan hava (№42) təkünsürlü bölmələrin dəyişkən nisbətini üzə çıxarır.

$$\frac{EM}{34x} + \frac{\text{Bənd}}{\frac{(B\Theta) + A_1 + (\zeta B) + A_1 + (O\Theta B) + (\zeta B) + A_2 + (\zeta B)}{3x \cdot 3x \cdot 9x \cdot 4x \cdot 4x \cdot 6x \cdot 6x \cdot 1x} + \frac{(O\Theta B) + (\zeta B) + (O\Theta B) + (\zeta B) + (B\Theta) + A_2 B + (\zeta B) + N\Theta}{3x \cdot 2x \cdot 4x \cdot 11x \cdot 2x \cdot 3x \cdot 1x \cdot 11x} + \text{Ayaq}(s)}$$

Cəmi: 107 xanə.

Havanın başlıca xüsusiyyətləri aşağıdakılardır:

a) «Çobanbayatıda» yekcins yeddihecalı vəzn dəyişkən vəznlə əvəz olunub: 2/4, 5/4, 4/4, 3/4, 4/4, 5/4, 3/4, 5/4 və s.;

b) musiqili-mətni ibarələrin (xüsusilə oxunan əlavə bağlamaların qoşulduğu anlarda) şəklidəyişmələrinə çox geniş yer verilir;

v) məqam çalarlarının saxlanması şərti ilə başlanğıc A ünsürü ÇB və BƏ-nin köməyi yeni müvəqqəti səs dayağı («si») tapır.

Qeyd edək ki, bu havada quruluşun başlıca inkişaf amili mətn deyil, musiqi materialıdır. Daha doğrusu, musiqi (çalğı və oxuma) şe'rdən asılı deyil. 107 xanədən cəmi 16-sı dörd melodik misranın payına, qalanları isə çalğı və oxuma əlavələrinin payına düşür. Belə uyğunsuzluq variantlı (şəklidəyişən) — kuplet (bənd) quruluşunun **birbaşa cərəyan edən növünü müəyyən edir**.

Həmin quruluşun üç bənddən ibarət digər növünü **dəyişkən növ** adlandırmaq olar. Adətən o sual-cavab məzmunlu iki təzadlı bölmədən ibarətdir — (№ 29):

$$\frac{EM + \frac{\text{I bənd}}{A + (\zeta B) + B + (O\Theta B) + (\zeta B) + A_1 + (\zeta B) + B_1 + (\Theta N)}}{\text{I b}} + \frac{EM + \frac{\text{II bənd}}{A_2 + (\zeta B) + B_1 + (O\Theta B) + (\zeta B) + A_3 + (\zeta B) + B_2 + (\Theta N)}}{\text{II b}} + \frac{EM + \frac{\text{III bənd}}{A_4 + (\zeta B) + B_3 + (O\Theta B) + (\zeta B) + A_5 + (\zeta B) + B_1 + (\Theta N)}}{\text{III b}} + \text{Ayaq}(s)$$

Söyləməyəoxşar birinci ibarə «sıfır intervallı» (yerindəsayan) addımlardan sonra üçpilləli «ayaq» (kadensiya) gedişi ilə «mayeyə» çatır. İkinci ibarəni fərqləndirən onun «kvadratlılığı» və OƏB ilə motiv (ən xırda melodik hissəcik) səviyyəsində qarşılıqlı bağlılığıdır. Hər yeni təkrar yeni melodik zənginləşmələrə və şəklidəyişmələrə gətirib çıxarır.

Bə'zən müxtəlif ünsürlərdən ibarət ibarələrin nisbətine şe'rin quruluşu da tə'sir edə bilər. Məsələn, mətni qoşma olan «Mixəyi» (№33) havasının I bəndi ABAB quruluşunda, qalan iki bəndi isə şəklidəyişən AAAB quruluşundadır. Bu da qoşmanın qafiyələnmə xüsusiyyəti ilə bağlıdır: abab; vvvb; qqqb.

Əyanilik üçün quruluş sxemini verək:

$$EM + \frac{\text{I bənd}}{\underbrace{A + B + (\zeta B)} + \underbrace{A + B_1}} + \text{Ayaq}(s) +$$

$$EM + \frac{\text{II bənd}}{A_1 + A_2 + (\zeta B) + A_3 + \underbrace{B_2}} + \text{Ayaq}(s) +$$

$$EM + \frac{\text{III bənd}}{A_4 + A_5 + (\zeta B) + A_6 + B_3} + \text{Ayaq}(s)$$

«Atüstü Kərəmi» (№52) havasının quruluşu da özünəməxsusluğu ilə fərqlənir: .

$$EM + \frac{\text{I bənd}}{(B\Theta) + A + (\zeta B) + A_1 + (\zeta B) + A_2 + A_3 + (\Theta N)} +$$

$$EM + \frac{\text{II bənd}}{(B\Theta) + A_4 + A_5 + (\zeta B) + A_6 + (\zeta B) + A_7} +$$

$$\text{kulminasiya} \frac{EM + \text{III bənd}}{B(\zeta B)B_1 + B_2 + (\zeta B) + B_3 + (\zeta B) + B_4(\Theta N)} + \text{Ayaq(s)}$$

Havanın mətni qoşmadır və dörd melodik misra çoxsaylı şəkildəyişmələr yolu ilə oxunur. Bu da «nəinki müxtəlifliyə, eyni zamanda mahnının (havanın) bütövlüyünə, birbaşa cərəyan edən melodik inkişafa səbəb olur»⁷².

Bununla yanaşı qeyd edək ki, V ünsüründə kulminasiya (gərginliyin son həddi) göstərilən havanın musiqi quruluşunun ən'ənəvi ifadə yolları ilə zənginləşməsi baxımından ən parlaq nümunə kimi səciyyələndirməyə əsas verir.

Melodik qurumların birləşmə ardıcılığından asılı olaraq aşiq havalarında «**üç ünsürlü təzadlı qurma (tərkib)**» (V.V.Protopopov) adlanan quruluş növünə də təsadüf edilir — ABC. «Bayramı» havası quruluşunun şərti cizgisini deyilənlərə misal gətirmək olar (№15):

$$EM + \frac{\text{I bənd}}{A + A_1 + A_2 + A_3(\zeta B) + B(O\Theta B) + (\zeta B) + C} +$$

$$EM + \frac{\text{II bənd}}{A_2 + A_1 + A + A_3 + (\zeta B) + B_1(O\Theta B) + (\zeta B) + C_1} +$$

$$\text{kulminasiya} \frac{EM + \text{III bənd}}{A_2 + A_3 + A_1 + A_3 + (\zeta B) + (O\Theta B) + B_2 + (O\Theta B) + (\zeta B) + C_2} + \text{Ayaq(s)}$$

Havanın mövzu ünsürləri «ayaq» (sonluq, kadensiya) dönmələrinin vasitəsilə əhəmiyyətli dərəcədə yeniləşməyə, məqam çalarları isə dəyişmələrə uğrayırlar. Birinci ünsür «Şur» («es» mayeli), ikinci ünsür «Rast» («des» mayesi), üçüncü ünsür isə «Şüştər» («as» mayeli) məqamlarına aid edilə bilər.

Ümumiyyətlə, çox üçünsürlülüyün meydana gəlməsini aşağıdakı kimi izah etmək olar:



Dörd melodik-şe'ri ibarə tərkibli quruluş başlanğıc mərhələdə qapalı quruluş növü — AAVA kimi fəaliyyət göstərir. Lakin üçüncü ünsürün gəlişi iki bölməli quruluşu konsentrik növə çevirir: AVSVA.

Məsələn, «Laçını» (№44) havasında birinci ünsürün təkrarlanan şəkildəyişmələri yeni melodik ünsürlə əvəzlənir ki, bu düzəltmə ünsürün özü birincinin genişləndirilmiş şəkildəyişməsidir. Üçüncü ünsürün qoşulması isə havanın tərkibini tamamilə dəyişir:

$$EM + \frac{\text{I bənd}}{\underline{A} + \underline{A_1} + (\zeta B) + \underline{A} + \underline{A_2} + (\zeta B) + \underline{B} + \underline{A_3} + \underline{A_2}} +$$

$$EM + \frac{\text{II bənd}}{\underline{A_4} + \underline{A_2}(\zeta B) + \underline{A_4} + \underline{A_2} + (\zeta B) + \underline{B_1} + \underline{A_4} + \underline{A_2}} +$$

$$\text{kulminasiya} \frac{EM + \text{III bənd}}{\underline{C} + \underline{B_2} + \underline{B_1} + \underline{A_4} + \underline{A_2}} + \text{Ayaq(s)}$$

«Bəhri divanı» havasında (№48) üçüncü ünsür 5-ci və 6-cı ibarələrdə səslənir. Həmin ünsürün III bənddə, «qızıl bölgü nöqtəsində» qoşulması və ikinci ünsürə qayıdış bu növ quruluşa «birhissəli təzad-tərkibli» quruluş kimi baxmağa imkan verir:

$$EM + \frac{\text{bənd}}{\underbrace{A+A_1+B+B_1}_{\text{I bənd}} + \underbrace{(\text{ÇB})+C}_{\text{II bənd}} + \underbrace{(\text{ÇB})+C_1}_{\text{III bənd}} + \underbrace{B_2+B_3}_{\text{IV bənd}}} + \text{Ayaq(s)}$$

Ən'ənəvi havacatda əsas quruluşdan xaric nəqaratların geniş yayılması havacatın başlanğıcı ilə, istər ümumi cəhətdən, istər vəzn cəhətdən təzad yaradır. Sonluğun digər ünsürlərlə qarşı-qarşıya qoyulması təzadlı quruluşun ümumi mütənasibliyini pozur.

Digər tərəfdən, müstəqil bölmə (nəqarat-koda) mahiyyətə əsas bölmələrin ümumiləşdirilmiş qısa təkrarı yaxud inkişafı deməkdir. Daha doğrusu, xaric nəqaratlar özünəməxsus tərzdə «refren» adlandırılı bilər.

Əyanilik üçün bir neçə misal gətirək:

1) «Vanağzı» (№50). Birbaşa cərəyan edən iki bölməli quruluşun refreni 1-ci ünsürün (A) materialı üzərində qurulub:

$$EM + \frac{\text{I bənd}}{\underbrace{A+(\text{ÇB})+A_1+A_2}_{\text{I bənd}} + \underbrace{(\text{ÇB})+A+(\text{ÇB})+A_1+A_2}_{\text{II bənd}} + (\text{NK} = A)} +$$

$$+ EM + \frac{\text{II bənd}}{\underbrace{A+(\text{ÇB})+A_1+A_2}_{\text{I bənd}} + \underbrace{(\text{ÇB})+A+(\text{ÇB})+A_1+A_2}_{\text{II bənd}} + (\text{NK} = A)} +$$

$$+ EM + \frac{\text{III bənd}}{\underbrace{(\text{BƏ})+B+B_1}_{\text{I bənd}} + \underbrace{(\text{OƏB})+(\text{ÇB})+A+(\text{ÇB})+A_4+A_5}_{\text{II bənd}} + (\text{NK} = A)}$$

2) «Şərəbanı» (№49). Sadə birbölməli şəkildəyişən bənd quruluşunun refreni V ünsürü üzərində qurulub:

$$EM + \frac{\text{III bənd}}{\underbrace{A+(\text{ÇB})+A_1+(\text{ÇB})+A_2+(\text{ÇB})+A_3}_{\text{I bənd}} + (\text{NK} = B)} + \text{Ayaq(s)}$$

3) «Bəhməni» (№21). İkiünsürlü qurma növün refreni də 2-ci V ünsürü əsasında:

$$EM + \frac{\text{I bənd}}{\underbrace{A+(\text{ÇB})+A_1+(\text{ÇB})+B_1}_{\text{I bənd}} + \underbrace{(\text{ÇB})+(NK = B)}_{\text{II bənd}}} + \text{Ayaq(s)} +$$

$$+ EM + \frac{\text{II bənd}}{\underbrace{A_2+(\text{ÇB})+A_3+(\text{ÇB})+B_1}_{\text{I bənd}} + \underbrace{(\text{ÇB})+(NK = B)}_{\text{II bənd}}} + \text{Ayaq(s)} +$$

$$+ EM + \frac{\text{III bənd}}{\underbrace{A_4+(\text{ÇB})+A_5+B_2}_{\text{I bənd}} + \underbrace{(\text{ÇB})+(NK = B)}_{\text{II bənd}}} + \text{Ayaq(s)}$$

4) «Azaflı dübeyti» (№30). Konsentrik (ümumi mərkəzli) üçtərkibli şəkildəyişən bənd quruluşunun refreni A və V (1-2-ci ünsürlər) əsasında:

$$EM + \frac{\text{I bənd}}{\underbrace{(\text{BƏ})+(\text{ÇB})+A+B}_{\text{I bənd}} + \underbrace{(\text{OƏB})+(\text{ÇB})+A+(\text{ÇB})+B_1}_{\text{II bənd}} + \underbrace{(\text{OƏB})+(\text{ÇB})+(NK = AB)}_{\text{III bənd}}} + \text{Ayaq(s)} +$$

$$EM + \frac{\text{II bənd}}{\underbrace{C_1+(\text{ÇB})+A_1+B_2}_{\text{I bənd}} + \underbrace{(\text{OƏB})+(\text{ÇB})+(NK = AB)}_{\text{II bənd}}} +$$

$$EM + \frac{\text{III bənd}}{\underbrace{C_2+(\text{OƏB})+(\text{ÇB})+C_3}_{\text{I bənd}} + \underbrace{(\text{OƏB})+(\text{ÇB})+B_3+(\text{ÇB})+B_4}_{\text{II bənd}} + \underbrace{(\text{OƏB})+(\text{ÇB})+(NK = AB)}_{\text{III bənd}}} + \text{Ayaq(s)}$$

Yuxarıda sadalanan şəkildəyişən bənd quruluşunun növləri havacat tərtibatının yaxud yaradıcılığının quruluş baxımından müxtəlifliyini, cürbəcürlüyünü, çoxcəhətliliyini əks etdirə bilməz. Deyilənlər aşıq havacatının biçimlənməsini ancaq ümumi şəkildə əks etdirir.

İfa zamanı aşıkların işlətdiyi ən'ənəvi bədii ifadə vasitələri (quruluşun genişləndirilməsi, əlavələr, xırdalanmalar, təkrarlamalar və s.) eyni bir havanın hər yeni ifa zamanı yeniləşməsinə səbəb olur. Bu baxımdan B.Asafyevin sözlərini yada salmaq yerinə düşər: «Sonata allegrosunun quruluş sxemi həmişə eynidir, lakin hər bir sonatada həmin sxem tam başqa cür ifadə olunur».

IV HİSSƏ DASTAN YARADICILIĞI

Dastan bədii formasında ifadə olunan xalq epik yaradıcılığı həqiqəti bədii ən'ənə çərçivələrində özünəməxsus şəkildə modelləşdirir, tarixi keçmişi istədiyi şəkildə elə tərzdə təşkil edir ki, burada çoxəsrlik təcrübə xalqın idealları, iradəsi və baxışları ilə birləşir.

Aşıq yaradıcılığının bütün xüsusiyyətlərini özündə təcəssüm etdirən dastanın adının özü də müəyyən əlaqə, rabitə yaradır, çünki əsasən türk xalqlarının əksər epik dastanlarının adları onların qəhrəmanlarının və ya qəhrəmanların atalarının adları ilə bağlıdır.

Azərbaycan xalqına belə dastanlardan tanış olanları çoxdur. Məsələn, «Dədə Qorqud», «Koroğlu», «Qara Məlik», «Qaçaq Nəbi», «Qatır Məmməd» və s.

Qədim tarixi dövrlərdə epik yaradıcılıq sənəti «oğuznamə», «hekayət», «xəbər», «qissə», «nağıl» və s. kimi adlar daşıyıb.

Bədii məzmun baxımından Azərbaycan dastanlarını üç növə ayırmaq olar: qəhrəmanlıq («Dəli Alı», «Qaçaq Kərəm», «Səttarxan»), sevgi «Tahir və Zöhrə», «Aşıq Qərib», «Leyli və Məcnun») və öyüd-nəsihətverici («Alıxan—Pəri», «Səlim şah») dastanları¹.

Bir qayda olaraq, dastan ifası giriş — «ustadnamə» ilə başlanır və «duvaqqapma» ilə tamamlanır. Sonuncunun son bəndində aşıq öz adını yaxud dastan yaradıcısının adını (ləqəbini) bildirir. Adətən «duvaqqapma» «Baş müxəmməs» havası ilə oxunur.

Dastanın girişində üç ustadnamə isə, öz növbəsində «Divanı», «Təcnis» və «Qaraçı» kimi havalara oxunur və məzmunca ifaçının öz sələfləri — böyük ustaları yad edib şöhrətləndirməsi və dinləyicilər üçün nəzərdə tutulan nəsihətlərindən ibarətdir.

Dastan yaradıcılığında aşıklar müxtəlif şe'r quruluşu və janrlarından — Gözəlləmə (tərifnamə), Şikayətnamə, Deyişmə (hərbə-zorba, qılıbənd, bağlama), Oxşatma, Vücutnamə və s.2 istifadə edirlər.

Deyişmənin ən parlaq nümunələrindən «Koroğlunun Dərbənd Səfəri» qolundakı herbə-zorbanı misal gətirmək olar. Burada ustad Aşıq Hüseyn Saraclının və onun şagirdi Aşıq Sədi Ulaçlının ifasında altı bəndlik «Misri» havasında qədim herbə-zorbanın dinamik inkişaf imkanları əyani şəkildə nümayiş etdirilir⁷³.

Aşıq saz çala-çala dastanı reçitativ-ariya formasında nəql edir. Belə oxu tərzində dastanın bədii forması ilə izah olunur: nəql olunan əhvalat qəhrəmanın və dastanın digər iştirakçılarının dilindən oxunan nəsihətamiz döyüş nəğmələri ilə müşayiət edilir.

Tarixi dastanlarda mətnin dəqiq mə'lumatlarını mühafizə edib saxlamaq zərurəti başqa janrlara nisbətən daha güclü surətdə özünü göstərir.

Təbiidir ki, istə'dadlı aşıklar dastanın üzərində yenidən işləyərkən obrazı yaxşılaşdırmağa, onu hazırkı dövrlə sıx əlaqələndirməyə, aktualaşdırmağa, onun sosial istiqamətini kəskinləşdirməyə, konfliktini modernləşdirməyə çalışır, lakin hər halda onun həqiqi, dəqiq məzmununu qoruyub saxlamaq zərurətinə xeyli əməl edirlər.

Qədimdə bunu dastan biliciləri tələb edirdilər: təsvir olunan hadisələr onlara yaxşı mə'lum idi, çünki kollektiv və onun üzvlərinin hamısı bütün tarixi informasiyanın daşıyıcıları idilər.

Mə'lumdur ki, aşiq dinləyicilərin tələblərinə və zövqlərinə uyğun olaraq dastanın mətnini dəyişdirir. O, öz nağılını qısaldı və uzada bilər, dastana yeni epizodlar əlavə edə bilər və yaxud ayrı-ayrı epizodları inkişaf etdirə bilər.

Aşiq dastanı yaxşı bilən qocalar qarşısında məzmunu bir cür, gənc dinləyicilər qarşısında isə tamamilə başqa cür təfsir edə bilər. O, dastanın mətnini əzbərləyib oxumur, müəyyən ssenari üzrə improvizə edir; burada variasiya momentləri ilə yanaşı, ənənəvi ümumi yerlər («epik klişelər») də olur.

Məsələn: döyüş səhnələri, bahadırlıq yarışları, atın tərifləri və s. Aşiq şübhəsiz ki, mövcud poetik ənənə ilə bağlı olan improvizə şərhlərindən, üslub formalarından, təşbeh, müqayisə, mübaligə və sairədən köməkçi vasitələr kimi daim istifadə edir.

İdeya-mövzulu və obrazlı — kompozisiyalı fenomen olan dastan carçı, tribun olub, xalqın tarixi taleyini, onun keçmişinin xalq-poetik konsepsiyasını dinləyicilərə çatdırmalıdır.

Qəhrəmanlıq eposu janrı müəyyən poetik formada toplanmış konkret sosial — tarixi-mədəni şəraitdən doğulur. Epik formada birləşən və hadisələrdən xəbər verən xalq mahnıları əhvalatların sadəcə qeydiyyatçısı olmamışdır.

Onlar kütlələrin ideologiyasının ifadəçisi olan müğənnilərin müəyyən əhval-ruhiyyəsini əks etdirir. Qəhrəmanlıq eposunda, həm də ümumiyyətlə folklorda təsvir olunan tarixi hadisələr onların özü və onların obrazları haqqında xatirədir.

Bu hadisələr dinləyicilərin şüuruna təsir edir, onları vətənpərvərlik ruhunda tərbiyə edir, qəhrəmanlara oxşamağa sövq edir.

Azərbaycan xalqının dünya epik inciləri xəzinəsinə daxil olmuş ən geniş yayılan və dildən-dilə düşən nümunələrindən biri «Koroğlu» dastanıdır.

Koroğlu haqqındakı xalq qəhrəmanlıq dastanı XVI əsrin axırları və XVII əsrin əvvəllərində Azərbaycan ərazisində baş vermiş real tarixi hadisələri özündə əks etdirir.

Bu dastan üsyan etmiş xalqın başçısı, cəsur döyüşçü Koroğlunun adı ilə bağlıdır; Koroğlu özünün bütün qüvvə və bacarığını xalqın xidmətinə və onu xarici və daxili düşmənlərdən müdafiə işinə vermişdir.

Bu qəhrəman təkəcə qılıncı ilə deyil, həm də sazı-sözü ilə qalib gəlir. Onun nəğmələri düşməne qarşı qəzəb və kin oyadır, ədalət naminə mübarizəyə, mərdlik və qəhrəmanlığa çağırış kimi səslənir.

Müdrək və qorxmaz igidlər sərkərdəsinin şan-şöhrəti çox-çox uzaqlara yayılmışdır. Onun şə'ninə qoşulan nəğmələr, rəvayətlər və dastanlar dillər əzbəri olmuş, ölkələr dolaşmışdır.

Koroğlu haqqındakı dastanlar əsrlər boyu Orta Asiya və Qazaxıstan, Qafqaz, Yaxın Şərq və Balkan ölkələrinin bir sıra türkdilli və digər xalqları arasında geniş yayılmışdır⁷⁴.

Yuxarıda deyilənlər görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, illi professional yazılı musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəyovun aşağıdakı sözləri ilə obrazlı surətdə təsdiq olunur: «Yaxın Şərq ölkələrində Koroğlu haqqında bir neçə epik dastan yaranmışdır.

Yüzlərcə nənə öz nəvələrinə Koroğlu haqqında nağıllar danışır, yüzlərcə aşiq el şənliklərində onun şə'ninə mahnılar oxuyur. İndi Koroğlunun adı xalqın dilində qəhrəmanlıq rəmzinə çevrilmişdir»⁷⁵.

Koroğlunun adına biz ilk dəfə İran hökmdarı I Şah Abbasın (1587—1629) dövründəki hadisələrdən bəhs edən tarixçi alimlərin əsərlərində rast gəlirik; I Şah Abbasın Azərbaycana dair siyasəti, bir tərəfdən, onun mərkəzləşdirilmiş İran hakimiyyətinə tabe etdirilməsi ilə, digər tərəfdən isə farsların Azərbaycanın sərvətlərindən və münbit torpaqlarından öz tamahları üçün maksimum istifadə etmək cəhdi ilə səciyyələnir.

Alimlər cəsur Koroğlunun da adı çəkilən qiyamlara çox diqqət yetirirlər: təsvir edilən hadisələrdə Koroğlu qiyamın bilavasitə başçısı kimi göstərilir.

Azərbaycan, İran, Türkiyə ərazilərini bürüyən «cəlalilər hərəkatı» o toranlıq dövrdə parlaq bir alov kimi şö'lələndi. Bu hərəkat «Koroğlu» dastanının motivləri və sücət xəttinin inkişafı ilə səsleşir.

«Cəlalilər» əvvəlcə 1519-cu ildə Tokat ətraflarında Şeyx Cəlalın rəhbərliyi ilə baş vermiş üsyanın iştirakçılarna deyirdilər. Sonralar «cəlali» sözü «qiyamçı», «iğtişaşçı», «quldur» sözlərinin sinoniminə çevrilmişdir.

Cəlalilər hərəkatının ən böyük üsyanları Qara Yazıcı — Dəli Həsən (1599—1603), Qələndər oğlu (1606) və Canqolada oğlu (1607) üsyanları idi.

Artıq 1608—1610-cu illərdə Cənubi və Şimali Azərbaycan ərazisində, xüsusilə Naxçıvan diyarında cəlalilər hərəkatı «xalis kəndli hərəkatı xarakteri almışdı». Üsyançı dəstələr azərbaycanlılardan, Türkiyə və İranın içərilərindən olan qaçqınlardan ibarət idi. Bu hərəkatın özü antifeodal xarakter daşıyır və dini motivlərə əsaslanmırdı.

XVII əsr hadisələrinin bilavasitə iştirakçılarna üsyan etmiş cəlalilərin 23 başçısının adını çəkir. Bunların arasında Koroğlunun (bu, indi aşıqlar tərəfindən dönə-dönə oxunan çoxlu mahnılar qoşmuş həmin Koroğludur), min nəfərə başçılıq edən Gizir oğlu Mustafa bəyin (bu, Koroğlunun öz mahnılarında dəfələrlə yad etdiyi yoldaşdır) adını xüsusilə qeyd edir.

Tarixçinin göstərdiyi 23 başçı arasında Kosa Səfər və Tanrı-Tanimazın adlarına da rast gəlik; bunlar da dastanda Koroğlunun dostları və silahdaşları kimi təsvir olunurlar.

Bu günə qədər gəlib çatmış sənədlərə əsaslanarkən güman etmək olar ki, həqiqətən XVI əsrin axırları — XVII əsrin əvvəllərində Koroğlu ləqəbində Rövşən adlı bir şəxs yaşamışdır ki, bu da onun konkret bir tayfaya mənsub olduğuna dələlət edir.

Belə ki, 1579—1581-ci illərə aid sənədlərdə deyilir ki, hökmdar Bolu müəyyən muzzd alaraq Koroğlunu azad etmişdir. 1585-ci ildə bir fərman verilmişdir; həmin fərmanda Koroğludan və onun tutduğu əməllərdən bəhs edilir və göstərilir ki, onu hökmən tə'cili surətdə tutmaq və zərərsizləşdirmək lazımdır.

1581-ci il tarixli bir sənəddə qarətçilər dəstəsinin başçısı olan Koroğlu (Rövşən) adlı bir adamdan söhbət gedir. Bütün göstərilən sənədlərdə Koroğlunun silahdaşlarından Həsən bəy (dastanda qəhrəmanın oğludur), Gizir oğlu Mustafa, Dəmirçioğlu, Bəzircan və Eyvazın adı çəkilir; bu adlara və başqa bir neçə ada dastanda daim rast gəlmək olur⁷⁶.

XIX əsrin bir sıra tədqiqatçılarna Koroğlunun tarixi şəxsiyyət olduğunu göstərir və bununla əlaqədar maraqlı mülahizələr söyləyirlər.

Azərbaycanın böyük alim və mütəfəkkirlərindən biri, Koroğlunun nəğmələrinə və onun haqqındakı rəvayətlərə yaxşı bələd olan Abbasqulu ağa Bakıxanov 1837-ci ildə yazırdı ki, Koroğlu Türkiyə ilə İran sərhədləri arasında yaşayıb, onun igidliyi hələ də xalq dastan və rəvayətlərində mədh edilir.

Na mə'lum bir müəllif «Qafqazın qədim sakininin qeydlərindən» adlı məqaləsində böyük ehtiramla qeyd edir ki, Koroğlu misilsiz şücaət göstərmiş xalq sərkərdəsi, əsl saz və söz ustası olmuşdur.

Azərbaycan nağılçı müğənnilərinin (aşıqlarının) ifasını yazıb və 1842-ci ildə «Koroğlu» dastanını ingilis dilində nəşr etdirmiş Gilandakı rus səfiri A.Xodzko isə xüsusi olaraq qeyd edir: «Koroğlu poeziyası özündə Koroğlunu xalqın-həmvətənlərinin yaddaşında əbədi olaraq yaşatmaq üçün zəruri olan şərtləri birləşdirmişdir».

«Koroğlu» dastanına 1856-cı ildə yazılan və N.Q.Çernışevskiyyə aid edilən resenziyyə çox maraqlıdır. Həmin resenziyyada Çernışevski Koroğlunu milli qəhrəman və şair hesab edir.

Resenziyyada dastanın necə yarandığından, Koroğlu haqqındakı nəğmələrin dildən-dilə keçərək müğənni və aşıqlar tərəfindən indiyədək oxunduğundan, xüsusən Koroğlunun döyüşqabağı oxuduğu mahnıların geniş yayıldığından bəhs olunur.

Aşıqlar «bu mahnıları təkrar edərkən onların nə vaxt, nə münasibətlə yarandığını izah edirlər və beləliklə bu qəhrəman haqqında bütöv epik dastanlar silsiləsi yaradılır».

Çernişevski göstərir ki, Azərbaycanda Koroğlunun adı ilə bağlı yerlər vardır və bu da xalq kütlələri arasında onun çox məşhur olduğunu sübut edir. Çernişevskinin oxuculara aşladığı başlıca fikir dastanın tarixiliyini və onun qəhrəmanının konkret tarixi şəxs olduğunu təsdiq edir.

«Koroğlu» dastanı real tarixi həqiqətlə əlaqədardır. Dastanda təsvir olunan hadisələr o dövrün ictimai-siyasi mənzərəsini əks etdirir⁷⁷.

«Koroğlu» dastanındakı nəsr hissələri musiqi ilə ifa olunan nəzmi hissələrlə mürəkkəb surətdə birləşir. Bu iki sistem birlikdə fəaliyyət göstərir və dastan formasındakı əsərin bədii dili ilə sıx surətdə bağlıdır.

Nağil hissəsindən havalara keçərkən aşiq həmişə aşağıdakı ən'ənəvi, hazır sözlərdən istifadə edir: «Dedi», «Sizə kimdən deyim», «Aldı sazı, görək nə dedi», «Sazı sinəsinə basıb, dedi» və s.

Belə bir fakt da aydın olur ki, dastanın nəsr ilə nağil olunan hissəsi üstünlük təşkil edir, çünki dastanın nəsr ilə olan hissəsi başlıca əhvalatlardan xəbər verir: bu hissədə əsas hadisələr şərh olunur, qəhrəmanın və dastandakı digər şəxslərin real və əfsanəvi igidlikləri təsvir edilir.

Lakin bütün bunlara baxmayaraq dastandakı hadisələrin şərhində epik havalar az mühüm rol oynamır; bu havalar dastanda iştirak edən şəxslərin emosional vəziyyətini səciyyələndirir.

Dinləyicilərin diqqətini nağilın ən mühüm yerlərinə cəlb edir. Dastandakı musiqili poetik əlavələr, bir tərəfdən baş verən hadisələrə qəhrəmanın münasibətini bildirməli, digər tərəfdən isə nağil olunan hadisəyə emosional cəhətdən bəzək vurmaldır.

«Koroğlu» dastanında da, başqa dastanlarda olduğu kimi, epik havalar ümumiləşdirilmiş mə'nə daşıyır: qəhrəmanlıq, əzəmət, təntənə ifadə edir. Ona görə də epik havaların bu ümumiləşdirilmiş xarakteri onları poetik mətnədən ayırır, yeni sözlərlə də oxumaq imkanını verir.

«Koroğlu» dastanında həm qəhrəmanın xarakteristikası ilə əlaqədar əsas havalardan («Cəngi Koroğlu», «Misri Koroğlu», «Bozuğu Koroğlu», «Döşəmə Koroğlu», «Dübeyti Koroğlu», «Dəli Koroğlu» və «Qanlı Koroğlu»), həm də başqa havalardan («İrəvan çuxuru», «Qaraçı», «Bəhməni» və s.) istifadə olunur.

Dastanın strukturunda epik havaların meydana çıxması onun bədii formasında ən gərgin hissələrdəndir. Yuxarıda adları çəkilən havalardan hər biri prozaik mətnlə birlikdə vahid bir qəhrəman Koroğlu obrazının yaranmasında iştirak edir, bütövlükdə dastanın dinamik inkişafına kömək göstərir⁷⁸.

«Koroğlu» dastanı aşıqlar tərəfindən Koroğlu haqqında ayrıca dastan kimi ifa olunan bir çox qollardan ibarətdir: bu qolların hər biri qoç Koroğlunun və onun sadıq yoldaşlarının qəhrəmanlığı haqqında bir nağıldır.

Dastanın strukturunda sücət inkişafının sərbəst xarakter daşması, görünür, belə bir şərtədən irəli gəlir ki, «Koroğlu» dastanının yaranmasının iştirakçıları dastanda təsvir olunan hadisələrin fasiləsiz xronologiyasından istifadə etməmişlər.

Azərbaycan xalqının sosial yaddaşı siyasi-iqtisadi həyat hadisələrini bütövlükdə deyil, mühüm əhəmiyyət kəsb edən ayrı-ayrı epizodlar şəklində qavramışdır.

Nəsrli mətn (söyləmə) və musiqili şe'r tərtibli dastan quruluşu, — o cümlədən də, «Koroğlu» dastanının kompozisiya quruluşu — onun nəsr və nəzm hissələri ilə yanaşı, aşığın oxuduğu havacatın imkan daxilində yazıya alınmasını tələb edir.

Aşığın ifa etdiyi havacatın ən azı üç bənddən (üç şe'r bəndinə uyğun) ibarət olduğunu nəzərə alaraq, hər dəfə oxuma və çalğını nota salmağı lazım bilmirik. Əyanilik üçün havanın bir bəndini yazıya almaq kifayətdir, lakin nəzərə alınmalıdır ki, hər yeni ifa aşığın yaradıcılıq fəhmi sayəsində yeni şəkildəyişmələrin (variantların) yaranması deməkdir.

Nümunə üçün «Koroğlu» qollarından biri olan «Durna telinin» bir parçasını göstərə bilərik.

DURNA TELİ DASTANI

Bəli, mənim əzizlərim!

Qərəz, Koroğlu bildi ki, uşaqları bu gün asacaqlar. Dəlilərə hay vurdu, hamı atlandı. Yavaş-yavaş şəhərə tərəf sürməyə başladılar.

Bir az da getmişdilər, gördülər bir qoca kişi biçin biçir. Amma elə ağlayır, elə ağlayır ki, yaş gözündən dolu kimi tökülür.

Koroğlu yaxın gəlib soruşdu:

— Ay əmi, niyə ağlayırsan?

Qoca heç başını da qaldırmayıb dedi:

— Neynirsən? Səndən ki, mənim dərdimə dərman olmayacaq, çıx yolunla get!

Qoca sözü nə qədər yayındırmaq istədisə, Koroğlu əl çəkmədi. Kişi gördü olmayacaq, axırda dedi:

— İndi ki əl çəkmirsən, qabaqca mənə de görüm sən kimsən? Bu başındakı dəstə-tifaq nədi?

Koroğlu dedi:

— Mən Muradbəyli tərəflərdənəm. Buradan mal almağa gəlmişik. Yollar şuluqdu deyən belə yaraqlı-yasaqlı gəlmişik.

— Qoca Muradbəyli sözünü eşidəndə bir fikrə cumdu. Dedi:

— — Yaxşı, deyirsən ki, Muradbəyli tərəfdənsən. De görüm, Koroğlunu tanıyırsan, ya yox?

— Koroğlu gördü qocada söz var. Dedi:

— — Tanıyıram. Niyə tanımıram!

Qoca dedi:

— İndi ki, tanıyırsan, mənə de görüm Koroğluya dost adamsan, ya düşmən?

— Koroğlu dedi:

— — Dost olarıq. Nə var ki? Bu şeyləri məndən niyə soruşursan?

— Qoca dedi:

— — Bala, düzdü, mən nə Rüstəm zal olmuşam, nə Giziroğlu Mustafabəy deyiləm, nə də Koroğluya tay olan deyiləm. Amma cavanlığımda mən də özümə görə bir kişi olmuşam. Sözümü başa düş ey!.. Belə mərd olmuşam. Düşməne arxa çevirməmişəm.

Kişi bir az dayandı. Yengi ilə gözünü silib dedi:

— Bizim bu Bağdadda bir paşa var. Adına Aslan paşa deyirlər. Çox namərd, çox müxənnət, çox da hiyləgər adamdı. İndi üç gündü ki, Koroğlunun üç dəlisini tutub zindana salıb. Dünən car çəkib xəbər verib ki, bu gün onları asdıracaq.

Bala, doğrusu ki, mən elə mərd oğulların belə namərd əlində ölməyini qəbul eləyə bilmirəm. Əgər mərdi-mərdana meydan açsaydı, təkbətək vuruşub öldürsəydi, mənə yer eləməzdi... Neynim, qocalığın üzü qara olsun. İndi mənim yüzdən artıq yaşım var. Əlimdən bir iş gəlmir.

Atalar deyiblər, adam əli ilə iş görə bilmədi, güc verər dilinə. Dil də ki, oldu bağlı, ixtiyarı oldu bəylər, paşalar əlində, onda əlac qalır gözə. adam dəm verir gözünün yaşına.

Qoca sözünü qurtaran kimi Koroğlu dəlilərə hökm elədi ki, qocaya kömək eləsinlər. Dəlilər tutuquşu kimi doluşdular zəmiyə. Bir suiçim saatda qocanın bütün taxılını biçib-dərzləyib, yığdılar bir tərəfə. Qoca mat-mat baxırdı ki, yox, bu, düşmənciliyə oxşamır.

Elə ki, dəlilər qurtardılar, Koroğlu qocaya dedi:

— Qoca, bil və agah ol! Dediyn Koroğlu mənəm. İndi bu saat sən o Aslan paşanın üreyinə bir od qoyacağam ki, məhşərəcən yansın. Biz bu saat şəhərə girəcəyik. Sən də bir böyük xurcunla Aslan paşanın xəzinəsinin qabağında məni gözlərsən.

Koroğlu bunu deyib dəlilərə hay vurmaq istəyirdi ki, yola düşsünlər, qoca dedi:

— Koroğlu, ayaq saxla, görürəm ki, Aslan paşa səni yaman qəzəbləndirib. Odu ki, gözlərin qızıb. Ancaq şəhərə belə girmək olmaz. Səni tanıyrlar. Sən özün şəhərə tək gir. Adamların da qoy beş-beş, on-on olub camaata qarışsınlar, elə girsinlər.

Kosa Səfər dedi:

- Koroğlu, qocanın sözü ağıllı sözdü. Nə deyirsən?
- Koroğlu üzünü dəlilərə tutub dedi, görək nə dedi («Koroğlu gözəlləməsi»):

The image shows a musical score for a piece titled 'Koroğlu gözəlləməsi'. The score is written in a single system with a treble clef and a tempo marking of 152. The music is in a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The score consists of several lines of music, with the lyrics: 'Hay u-ca-u-ca ey, dağ başın-da, U-ca-u-ca ey, dağ başın-da, Yaz bir ya-na, qış bir ya-na, Tit-rə-sir ağ zim i-çin-da, dil bir ya-na, diş bir ya-na, dər-di-nə, dər-din a-lım dil bir ya-na, diş bir ya-na'.



Uca-uca dağ başında,
 Yaz bir yana, qış bir yana.
 Titrəşir ağzım içində,
 Dil bir yana, diş bir yana.

Koroğlu sözünü qurtardı. Sonra paltarlarının üstündən bir aşiq paltarı geyindi, çiyinə də bir saz salıb yola düşdü.

Bəli, Koroğlu aşiq paltarında meydana tərəf getməkdə olsun, qoca xurcun üçün eve getməkdə olsun, sənə kimdən deyim, Aslan paşadan.

Aslan paşa car çəkdirib bütün camaatı meydana yığmışdı. Meydan bir bəzənmişdi, bir bəzənmişdi ki, elə bil toy-bayramdı. Cəlladlar dəliləri qolu bağlı gətirib dar ağacının yanında saxlamışdılar. Aslan paşa bir kef-damaqda idi ki, gəl görəsən. Meydanın başında taxt qurdurub əyləşmişdi. Elə hey üzünü sədrə'zəmə tutub deyirdi:

— Dayan, gör xotkar bizə nə ən'amlar göndərəcək... Zarafat deyil ha... hələ indiyə kimi bir paşa Koroğlunun bir dəlisinin gözünü pilyəyə bilməyib. Mənə Aslan paşa deyərlər.

Bəli, cəlladlar tənabları yağlayıb hazırladılar. Təbil vuruldu. Sədrə'zəm irəli gəlib camaata deməlisin dedi, tapşırılmasın tapşırıldı, ondan bir dəstə yaraqlı əsgər gətirib camaatın qabağında bir cərgə düzdülər ki, işdi, bəlkə birdən qarışıqlıq-zad oldu. Elə ki hər iş qurtardı, cəllad Eyvazı dar ağacına gətirdi.

Dəmirçioğlunun qan başına vurdu. Bir güc vurdu, iki güc vurdu ki, qollarının ipini qıra bilsin, amma hər dəfə güc vurduqca ip onun ətinə kəsib içəriyə girirdi. Dəmirçioğlu başa düşdü ki, onun qollarını mumlu kirişlə bağlayıblar. İşi belə görəndə ümidi üzüldü üreyi kövrəkləndi, aldı görək nə dedi («Döşəmə Koroğlu»):



Ge-le gi-re bu mey-da-na
 ley-li, ley-li, ley-li ley-li, ley-li ley-li
 der-din a-lim
 Çe-kən-de mi-sir qı-lın-çı
 Çe-kən-de mis-ri qı-lın-çı
 Qəb-zə-si qa boy-ya-na ley-li, ley-li
 ley-li, ley-li ley-li, ley-li der-din a-lim, hay
 hay a Qəb-zə-si qa-na boy
 ya-na ya-nı-na, a-lim ay

Hanı mənim qoç Koroğlum,
 Gələ girə bu meydana!
 Çəkəndə misri qılıncı
 Qəbzəsi qana boyana!

Qırat bir burdan atıla,
 Muxənnət ölkən çapıla!
 Koroğlu burda tapıla,
 Hərənz qaça bir yana!

Ondan üzünü Aslan paşaya tutub dedi:

Dəmirçioğlunu dindir,

Suçunu boynuna mindir,
Bizi ki, dəlini öldür,
Paşam, qıyma Eyvaz xana!

Elə bu dəmdə Koroğlu özünü saldı meydana. Aslan paşa gördü ki, budu, bir aşıq çiyində saz girdi ortalığa.

Dedi:— Ayə, yanşaqsanmı?

Koroğlu dedi:

— Bəli, paşam, yanşağam.

— Aslan paşa dedi:

— — Ayə, heç Koroğlunun sözlərindən bilirsənmi?

— Koroğlu dedi:

— — Ay paşa, izin ver, sənə söz oxuyum, söz olsun. Koroğlu nə adamdı ki, onun sözü belə məclisdə oxuna?!

Paşa dedi:

— — Yox, sən bilmirsən! Mən Koroğlunun üç dəlisini tutmuşam. Bu şadyanalıq da onun şadyanalığıdır. İndi sən bir az Koroğlunun sözlərindən de ki, onların ürəkləri açılsın.

Koroğlu dönüb dar ayağındakı dəlilərə baxdı. Gördü onlar üçü də Koroğlunu tanıyıblar. Dəmirçioğlu gözünü zilləyib bir dar ağacına, Bəlli Əhməd də bir dar ağacına.

Bildi ki, onlar qollarının açılmağına bənddilər ki, ağacları dibindən çıxarıb işə başlasınlar. Dönüb Eyvaza baxdı. Gördü yox, Eyvaz özgə haldadı. Dar ağacının dibində dayanıb gözlerini zilləyib Koroğluya. Özü də sevindiyyindən gözləri dolub. Koroğlu onu belə görəndə ürəyi tab gətirmədi. Dedi («Cəngi Koroğlu»):

Canım paşa, gözüm paşa,
Paşa, qoy gəlsin Eyvazi!
Budu sənə sözüm paşa,
Paşa, qoy gəlsin Eyvazi!

Koroğlu sözünü tamam elədi. Dönüb dəlilərə baxdı, gördü hamısı hazır dayanıb işarə gözləyir. Özləri də elədilər, elədilər ki, acıqlarından dodaqlarını gəmirib bıqlarını çeynəyirlər. Bir dəfə meydanı fırlandı. Dəlilər hərəkətə gəldilər. Koroğlu bir dəli nə'rə çəkib dedi («Bozuğu Koroğlu»):

Hoydu, dəlilərim, hoydu,
Yeriyin meydan üstünə!
Havadakı şahin in kimi,
Tökülün al qan üstünə!

Koroğlu oxuya-oxuya əlini bığına çəkdi. Dəlilər töküldülər. Ara qızıışdı. Koroğlu bir həmlədə özünü Aslan paşaya çatdırdı. Misri qılıncın çəkilməyi ilə Aslan paşanın başının yerə düşməyi bir oldu. Dəlilər tənabları qılıncladılar. Eyvazi, Dəmirçioğlunu, Bəlli Əhmədi azad elədilər.

Bundan sonra Koroğlunun əmriylə hamı atlanıb sağ-salamat Çənlibelə tərəf yol başladılar. Siz də sağ olun, xoşbəxt olun!

Qeydlər

1. Bax: R.Zöhrabov. Şifahi ən'ənəli Azərbaycan professional musiqisi. B., 1996.
2. Б. Асафьев. Путеводитель по концертам. 2-е изд. М., 1978, с.88.
3. Bir məsələyə diqqət yetirməyi lazım bilirik. Tədris vəsaitindən istifadə zamanı sitatların mənbələri, biblioqrafik mə'lumatlar səhifələrin aşağısında haşiyələrdə verildiyi halda, ayrı-ayrı not misalları və adları çəkilən aşıq havaları haqqında kitabın sonundakı məsləhət görülməli ədəbiyyata müraciət olunmalıdır. 1-ci rəqəm biblioqrafik ədəbiyyatın nömrəsini, 2-ci rəqəm isə həmin ədəbiyyatın (mənbənin) not əlavəsində verilən nota salınmış havanın nömrəsini bildirir. Daha sonra gələn səhifə və not misallarının xanə nömrələridir.
4. «Bədii mədəniyyət» yaxud «mədəniyyət» anlayışı «incəsənət» anlayışından daha genişdir, çünki onun dairəsinə bədii dəyərlərlə (yaradıcılıq — əsərlər və onların ifası) yanaşı, həmin dəyərlərin istehsal, istehlak, mübadilə ilə qorunub saxlanması vasitələri də daxildir. O cümlədən, ən'ənənin yaşama mühiti və məktəbləri də ona aiddir.
5. Bax: Г.А.Гулиев. Об азербайджанской набойке. «Сов. этнография», 2, 1964, с. 136.
6. Bax: E.Aslanov. El-oba oyunu xalq tamaşası. B., 1984.
7. Bax: B.Quseynli, T.Kerimova. Ali Kerimov. M., 1984; F.Şuşinski. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B., 1985.
8. Bax: H.Araslı. Aşıq yaradıcılığı. B., 1960, s. 17.
9. Bax: «Kitabi-Dədə-Qorqud». B., 1962.
10. Bax: Уз.Гаджибеков. О музыкальном искусстве Азербайджана. Б., 1968, с.31.
11. Bax: M.Seyidov. «Varsaq» sözü haqqında. «Az. EA Ədəbiyyat və dil institutunun əsərləri», VII c., B., 1954.
12. М.Г.Тахмасиб. Азерб. нар. дастаны (средние века). Рукопись. докт. дисс. Б., 1964, с.62.
13. Bax: Q.Namazov. Azərbaycan aşıq sənəti. B., 1984, s.33—34.
14. «Qələndəriyyə» — mistik-tərki-dünya sufi təriqətlərindən biridir və XI əsrdən gec olmayaraq Xorasan və Türküstanda geniş yayılmış. Ev və ailə nə olduğunu bilməyən qələndərləri camaat «Allah adamı» hesab edərmiş.
15. XVI əsrin başlanğıcından qələndərləri «dərviş» adlandırılırdılar.
16. Вл.Гордлевский. Государство Сельджукидов Малой азии. М.—Л., 1941, с. 175.
17. Bax: Дж.Тримингэм. Суфийские ордена в Исламе. М., 1989, с. 139—159.
18. Bax: С.Ш.Чагдуров. Происхождение Гэсэриады. Новосибирск, 1980, с. 251.
19. Bax: Q.Namazov. Azərbaycan aşıq sənəti. B., 1984, s. 36.
20. Bax: Ə.Bədəlbəyli. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B., 1969, s. 28.
21. İfaçı aşıqları Qədim Romanın gistrionları, erkən orta əsrlərdə Fransadakı jonqlyorlar və Almaniyaadakı şpilmanlarla müqayisə etmək olar.
22. Bax: M.Həkimov. Azərbaycan aşıq ədəbiyyatı. B., 1981, s. 205.
23. Bax: Н.А.Алексеев. Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1980.
24. Bax: Е.С.Новик. Обряд и фольклор в Сибирском шаманизме. М., 1984, с. 78—79.
25. Е.Э.Бертельс. Изб. тр. «История, литература и культура Ирана. М., 1988, с. 129.
26. Bax: Э.М.Эльдарова. Музыкально-поэтический словарь азербайджанских ашыгов. — В сб.: Искусство Азербайджана. XII. Б., 1968, с. 94—110.
27. Bax: Э.М. Эльдарова. Искусство ашыгов Азербайджана. Б., 1984, с. 17—20; М.Щякимов. Азырбайжан ашыг ядыбиййаты. Б., 1983, с. 199—239.
28. Bax: А.Керимов (Азад Озан Керимли). Таузская школа ашыгов Азербайджана. Канд. дисс. Б., 1995; Azad Ozan (Kerimli). Çildir aşıq məktəbi haqqında bilgiler. «Azərbaycan musiqisi» məcmuəsi. B., 1994, s.129—131; M.Qasımlı. Aşıq sənəti. B., 1996, s. 157—215;

К.Г.Дадаш-заде. О семиотических принципах анализа эпических напевов азербайджанских ашыгов. Канд. дисс. Б., 1998.

29. «Koroğlu havaları»nın variantlığı haqqında bax: 15, s. 54—83.

30. Audiovizual əlaqə vasitələri, bədii baxış-müsabiqələr, folklor konsertləri, festivallar, aşıqların iştirakı ilə kütləvi tədbirlər və, nəhayət, aşiq qurultayları, görkəmli saz-söz sənətkarları və onların yaradıcılığı haqqında kitab və başqa nəşrlər və s. müasir Azərbaycan mədəniyyətinin təşəkkülü və inkişafına geniş imkanlar açır. Bax: Q.Namazov. Azərbaycan aşiq sənəti. B., 1984, s. 149—189.

31. Уз.Гаджибеков. Искусство ашыгов. В сб.: «О музыкальном искусстве Азербайджана». Б., «АГИ», 1966, с. 33.

32. Э.Эльдарова. 1) Саз — музыкальный инструмент азербайджанских ашыгов. В сб.: «Музыка народов Азии и Африки», М., 1969, с. 75—88; 2) Искусство ашыгов Азербайджана. Б., 1984, с. 41—59 Azad Kərimov (Azad Ozan Kərimli). Saz köklərinin bugünkü baxımdan araşdırılması. «Mədəni-maarif işi» jurnalı, 1990, №2, s.6—8.

33. Н.Алиева. К вопросу об элементах многоголосия в азербайджанской народной музыке. — В кн.: Искусство Азербайджана. Баку, 1968, вып. XII, с. 60.

34. П.Аравин. Степные созвездия. Алма-Ата, 1979, с. 82.

35. Ю.Н.Тюлин. Натуральные и альтерационные лады. — М., 1971.

36. Э.Алексеев. Проблемы формирования лада. М., 1976, с. 58.

37. Уз.Гаджибеков. Основы азербайджанской народной музыки. — Б., 1985, изд. 3, с. 22.

38. I bölmədəki havalar: «Ovşarı», «Köhnə dübeyt», «Sultanı», «İran qaraçısı», «Qaytarma», «Göyçəgülü», «Bayramı», «Mirzəcanı», «Mina gəraylı», «Qanlı Koroğlu», «Keşişoğlu», «Bəhməni», «Ağır şərili», «Məmmədbağırı», «Qəhrəmanı», «Güllü qafiyə», «Dərbəndi», «Yurd yeri», «Aşiq Arazbarısı», «Heydəri», «Təhnis», «Bəhri divanı», «Vanaqzı», «Gödəkdonu», «İrəvan çuxuru», «Gilənar», «Dolhicranı», «Təcnis», «cəngi Koroğlu», «Misri Koroğlu», «Dəli Koroğlu», «Meydan Koroğlu», «Təbli-cəngi Koroğlu».

39. 1) «Mansırı»; 2) «Ovşarı»; 3) «Səməndəri»; 4) «Vaqif gözəlləməsi»; 5) «Kürdü gəraylı» havalarının səsdüzümləri.

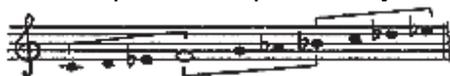
40. «Şüştər» məqamının səsdüzümü $1/2T - 1T - 1/2T$ düsturlu iki eyni tetraxordun ayrılmış (razdelǵnie) birləşməsi yolu ilə alınır (bəm tetraxordun IV və zil tetraxordun I pillələri arasında artırılmış sekunda intervalı əmələ gəlir).



Zil tetraxordun II pilləsi məqamın mayesidir. Havacatda «Şüştər» səsdüzümünün 2 növünə rast gəlmək olar. VII pillənin maye olduğu mə'lumdur, lakin «dəm» simin I pilləsini başlanğıc hesab etsək, VI pilləsi mayeli səsdüzüm alınır.



41. «Rast» məqamının səsdüzümü $1T - 1T - T$ düsturlu üç eyni tetraxordun qovuşuq birləşmə yolu ilə alınır. Orta tetraxordun I pilləsi məqamın mayesidir.



$1T - 1/2T - 1T$ düsturlu üç tetraxordun qovuşuq birləşməsi isə «Şur» məqamı səsdüzümünü verir ki, burada da orta tetraxordun I pilləsi məqamın mayesidir:

42. Ш.Гуллыев. Искусство туркменских бахши. Ашхабад, 1985.

43. Bax: 16 — №№8, 18, 23, 24, 28, 29, 37, 44, 45, 58, 60.

44. Bax: oradaca — №№22, 27, 30, 31, 33, 46, 49, 53, 59.
45. «Rübai Koroğlu» bütün havalardan kənar qalır, çünki onun melodik-məqam əsası «Segah»dır. Lakin buradakı «Segah» uzaq (aralı) xromatizmlə (kiçildilmiş oktava) və 1-ci növ kiçildilmiş məqam tərkiblidir.
46. С.Скребков. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
47. «Borçalı gözəlləməsi» (16, №7) və «Baş saritel» (16, №2) havalarından parçalar. Məqam dayaqları çalğının harmonik səsbirləşmələri ilə də təsdiqlənir ki, bu da saza ara vermədən təzənə (mizrab) vurmağın gərəkliyi ilə də izah olunur.
48. «Aşiq Arazbarısı» (16, №43) havasından bir parça.
49. «Dübeyt» (16, №5), «İran qaraçısı» (16, №11), «İncəgülü» (16, №37), «Heydəri» (16, №41) havalarından parçalar.
50. «Urfanı» və «Göyçəgülü» havalarından parçalar (16, №№9 və 14).
51. «Misri Koroğlu» havasından bir parça (15, s. 9). Həmçinin bax: 16, №№9, 10, 28, 34.
52. «Dərbəndi» (16, №38), «Güllü qafiyə» (16, №39), «Aşiq Arazbarısı» (16, №43) havalarından parçalar. Həmçinin bax: 15, s.22,96.
53. «Qanlı Koroğlu» (16, №19) və «Ovşarı» (16, №2) havalarından parçalar.
54. Л.А.Мазель. Строение музыкальных произведений. М., 1979, изд. 2, с. 80.
55. «Şahsevəni» havasından bir parça (16, №4).
56. İ.В.Способин. Музыкальная форма. М., 1980, с. 14.
57. Bax: 16, №№17, 20, 22, 23, 28, 29, 31, 32; 15, s.90.
58. Aqqlütinasiya — sözün kökünü dəyişdirmədən şəkilçilər artırmaqla yeni sözlər (quruluşlar) düzəltməyə deyilir.
59. Bax: А.Эльдарова. Искусство ашыгов Азербайджана. Б., 1984, с. 24—36.
60. Paradiqma — eyni sözün sözdəyişmə formalarının məcmu (toplumu); bir ləxemin bütün söz-formaları. Bax: M.Adilov, Z.Verdiyeva, F.Ağayeva. İzahlı dilçilik terminləri. B., 1989.
61. 1) Ə.Cəfər. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu. B., 1977; 2) R.Zoxrəbov. Azerbaydçanskie tğsnifi. М., 1983; 3) R.Zoxrəbov. Aruznie metri v azerbaydçanskix tğsnifax. V kn.: «Problemi muzikalğnoy nauki». Vıp. 3, М., 1975, s. 455—466; E.Babayev. Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritmointonasiya problemləri. B., 1996.
62. Bax: Ə.Eldarova. Azərbaycan aşiq sənəti. B., 1984, s.24—36.
63. Barmaqhesabı şe'rdə heca sayının bərabərliyi (izosillabizm) əsas prinsip olsa da, musiqi ifasında bə'zən meydana gələn uzunluq nisbətləri əruz vəzninə uyğunlaşa bilər.
64. Ю.Н.Завадский. Внесистемная семиотика жеста и звука в арабских диалектах Магриба. Труды по знаковым системам. Тарту, 1969, т. IV, с. 419—420.
65. Əgər 3-cü misranı (boş misra) nəzərə almasaq, «yedəyin» vəznini əruzun 7 hecalı «həzəci—müsəmməni—əhrəbi—məxzuf» bəhrinə aid etmək olar (paradiqması: \underline{fu} , \underline{li} / \underline{me} \underline{fa} $\underline{lün}$).
66. «Mansırı», «Urfanı», «Sultanı», «Ayaq Divanı», «Mina gəraylı», «Qanlı Koroğlu», «Azafılı dübeyti», «Kürdü gəraylı», «Məmmədbağırı», «Heydəri», «Dilqəmi».
67. «Şahsevəni», «Köhnə dübeyt», «Dastanı», «Qaytarma», «Bayramı», «Bağdad dübeyti», «Naxçıvanı», «Güllü qafiyə», «Çobanbayatı», «Aşiq Arazbarısı», «Laçını», «Təxnis».
68. «Səməndəri», «Vaqif gözəlləməsi», «Borçalı gözəlləməsi», «Göyçəgülü», «Mirzəcanı», «Bəhməni», «Baş saritel», «Orta müxəmməs», «cəlili», «Ağır şərili», «Kərəm gözəlləməsi», «Orta saritel», «Yanıq Kərəmi», «Mixəyi», «Qəhrəmanı», «İncəgülü», «Dərbəndi», «Yurdyeri», «Paşaköçdü», «Bəhri divanı», «Şəşəngi».
69. И.М.Фильштинский. История арабской литературы. М., 1985, с. 52.
70. Ekspozisiya çalğı müqəddiməsi musiqi quruluşunun istisna təşkil edən xüsusiyyəti kimi qəbul oluna bilər. Qeyd edək ki, öz daxili ünsürlərinin (vəzni, məqam, miqyası) geniş

inkişaf imkanlarını nümayiş etdirməklə yanaşı, giriş bölməsi başlıca bölmə, yə'ni havanın özü ilə rəqabətə girə biləcək əhəmiyyət kəsb edə bilər.

71. Quruluşun bölmələrini latın hərfləri (A,B,C) ilə işarələnməsindən savayı, müəllif qısaldılmış rəmzlərdən (simvollardan) istifadə edir:

EM bəndlərin ekspozisiya çalğı müqəddiməsi (giriş);

Ayaq (s)— çalğı sonluğu — «ayaq» (postlüdiya);

ÇB—çalğılı bağlama;

BƏ—bəndə (havaya) başlanğıc-əlavə (oxuma);

NƏ—nəqarat-əlavə;

NK—nəqarat-koda;

OƏB—oxunan əlavə bağlama;

K—kulminasiya; — melodik misraların cütləşmə işarəsi.

72. Л.А.Мазель. Структура музыкальных произведений. М., 1979, изд. 2, с. 240.

73. Bax: a) Azərbaycan dastanları. 5 cildə. B., I c., 1965; II c., 1966; III c., 1967; IV c., 1969; V c., 1972; b) Koroğlu (tərt. M.Təhmasib). B., 1949; v) Kitabı-Dədə Qorqud, B., 1962; q) Azərbaycan məhəbbət dastanları, B., 1979. Bax: Q.Namazov. Azərbaycan aşıq sənəti, B., 1984, s.44-61.

74. Т.Мамедов «Песни Кёроглу», Б., 1984, с.30-37, 84-92.

75. Bax: Б.А.Каррыев. Эпические сказания о Кёроглу у тюркоязычных народов. М., 1968.

76. : З.Сафарова. Музыкально-эстетические взгляды Уз.Гаджибекова. М., 1973, с.85.

77. Ətraflı bax: X.G.Kəroglu. Туркменский эпос «Кёроглы» и особенности его историзма. — В кн.: Специфика фолклорных жанров. М., 1973, с. 143—144.

78. Ətraflı bax: T.A.Mamedov. Организация эпических напевов дастана «Кёроглу». Канд. диссертация, М., 1982, с.13—23.

MƏSLƏNƏT GÖRÜLƏN ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan aşıqları və el şairləri. B., Elm, 1983, I c.; 1984, II c.
2. Araslı H. Aşıq yaradıcılığı. B., Birləşmiş nəşriyyat, 1960.
- 2a. Babayev E.Ə. Şifahi ən'ənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri. Bakı, 1998.
3. Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 2. М., Музыка, 1963, с. 5-81.
4. Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности., М., Сов. комп., 1971, с. 140-147.
5. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B., Elm, 1969.
6. Гаджибеков Уз. О музыкальном искусстве Азербайджана (муз.-теор. статьи). Б., Азернешр, 1966.
7. Гаджибеков Уз. Основы азербайджанской народной музыки. Б., Язычы, 1985., 3-е изд.
8. Qasımlı M. Aşıq sənəti (qaynaqları, tarixi yaranışı və mühitləri). B., Ozan, 1996.

9. Дадаш-заде К.Н. О семиотических принципах анализа эпических напевов азербайджанских ашыгов. Канд. дисс. Б., 1998.
10. İmamverdiyev İ.C. Azərbaycan aşıq ifaçılığı sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri. Namizədlik diss. B., 1994.
11. Каррыев Б.А. Эпические сказания о Кёроглу у тюркоязычных народов. М., Наука, 1968.
12. Керимов А.К. (Азад Озан Керимли). Таузская школа ашыгов Азербайджана. Канд. дисс. Б., 1995.
13. Кёроглы. Х.Г. Взаимосвязи эпоса народов Средней Азии, Ирана и Азербайджана. М., Наука, 1983.
14. Кривоносов В. Ашуги Азербайджана. Сов. музыка, №4, 1938, с. 25-30. 15. Мамедов Т.А. Песни Кёроглу. Б., Гянджлик, 1984.
16. Мамедов Т.А. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. Б., Ишыг, 1988.
17. Namazov Q. Azərbaycan aşıq sənəti. B., Yazıçı, 1984.
18. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). B., Elm, 1972.
19. Həkimov M. Azərbaycan aşıq ədəbiyyatı. B., Yazıçı, 1984.
20. Eldarova Ə.M. Azərbaycan aşıq sənəti. B., Elm, 1996.

NOTOQRAFİYA

21. Азербайджанские ашыгские песни (записи С.Рустамова). Б., Азернешр, 1938, вып. 1,2,3,4.
22. Азербайджанские народные песни (запись С.Рустамова, Ф.Амирова, Т.Кулиева; сост. Бюль-Бюль Мамедов). Изд. 2-е, т. I. Б., Ишыг, 1981; т. II. Б., Ишыг, 1982.
23. Kəram havaları. Вах: приложение к канд. дисс. Дадаш-заде К.Г. "О семиотических принципах анализа эпических напевов азербайджанских ашыгов". Б., 1998, с. 160-224.
24. Koroğlu havaları. Вах: приложение к канд. дисс. Мамедова Т.А. "Организация эпических напевов дастана "Кёроглу". М., 1983, с. 152-220; кн.: "Песни Кёроглу". Б., Гянджлик, 1984, с.84-116.
25. Tovuz aşıqlarının havacat yaradıcılığı. Вах: приложение к канд. дисс. Керимова А.К. (Азад Озан Керимли) "Таузская школа ашыгов Азербайджана". Б., 1995, с. 377-579.
26. Ən'ənəvi aşıq havacatı. Вах: приложение к кн. Мамедова Т.А. "Традиционные напевы азербайджанских ашыгов". Б., 1988, с. 84-341.

DİSKOQRAFİYA

27. Azərbaycan aşıq havaları. Aşıq Nəsrəddin İsmayilov. M., ВПТО "Фирма Мелодия", 1991, S 30.31135 002 (I hissə).

28. Azərbaycan aşıq havaları. Aşıq İmran Həsənov. M., ВПТО "Фирма Мелодия", 1991, S 30.31137 007 (II hissə).
29. Azərbaycan aşıq havaları. Aşıq Murad Niyazlı. M., ВПТО "Фирма Мелодия", 1991, S 30.31139 001 (III hissə).
30. Azərbaycan aşıq havaları. Aşıq Nurəddin Qasımlı və Aşıq Əhməd Sadaxlı. M., ВПТО "Фирма Мелодия", 1991, S 30.31144 003 (IV hissə).
31. Azərbaycan aşıq havaları. Aşıq Aydın Çobanoğlu. M., ВПТО "Фирма Мелодия", 1991, S 30.31143 004 (V hissə).
32. Azərbaycan aşıq havaları. Aşıq Ələsgər Tağıyev. M., ВПТО "Фирма Мелодия", 1991, S 30.31145 009 (VI hissə).
33. Azərbaycan aşıq havaları. Deyişmələr. M., ВПТО "Фирма Мелодия", 1991, S 30.31147 003.
34. Дастан "Встреча Кёроглу с сыном" («Koroğlunun «Dərbənd səfəri»). Ашыг Гусейн Сараджлы и Ашыг Сади Улачлы. Л., Мелодия, 1977. 33Д.034513-14.
35. Дастан "Кёроглу" (комплект из 4-х пластинок). М., ВПТО "Фирма Мелодия", 1989. См.: Буклет на азербайджанском, русском и английском языках, составленным Мамедовым Т.А. Б., Ишыг, 1987.
 - 1) «Koroğlunun Dərbənd səfəri». Aşıq Mikayıl Azafılı və balabançı Abbas İsmayılov. S.30.25071.008.
 - 2) «Koroğlunun Durna teli». Aşıq Əkbər Cəfərov. S.30.25073.002.
 - 3) «Koroğlunun Toqat səfəri». Aşıq Mahmud Məmmədov. S.30.25075.007.
 - 4) «Koroğlu ilə Bolu bəy». Aşıq Əlixan Niftalıyev və balabançı Abbas İsmayılov. S.30.25077.001.
36. Охууurlar Aşıq Umbay və Ədalət Axundovlar. M., ВПТО "Фирма Мелодия", 1990. S 30.30299 000.