

AZƏRBAYCAN MUSİQİ TARİXİ

Bakı
2012

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
Memarlıq və İncəsənət İnstitutu

AZƏRBAYCAN MUSİQİ TARİXİ

Beş cilddə

Birinci cild
(Qədim dövrdən XX əsrə qədər)

Bakı
2012

Layihənin rəhbəri və
elmi redaktoru: **Səfərova Zemfira**

Baş redaksiya şurası: **Abdulla Kamal,
Bədəlbəyli Fərhad,
Əlizadə Firəngiz,
Kərimi Siyavuş,
Məmmədəliyev Vasim,
Səfərova Zemfira (redaktor),
Tahbzadə Ülkər (redaktor müavini),
Vəlihanlı Nailə**

Rəyçilər: **Bünyadov T.
akademik
Məmmədov T.
*sənətşünaslıq doktoru, professor***

ISBN 978-9952-

Azərbaycan musiqi tarixi. Birinci cild. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2012,
592 səh.

Beş cilddən ibarət “Azərbaycanın musiqi tarixi”nin birinci cildi musiqimizin ən qədim zamanlardan XX əsrə qədərki dövrünü əhatə edir. Qədim dövrün musiqisinin icmali və təfsirindən sonra ayrıca bölmə kimi musiqimizin təməlini təşkil edən şifahi ənənəli peşəkar xalq musiqimiz – aşiq sənətimiz, muğamlarımız, musiqi folklorunuz – mahnılarımız, rəqslerimiz təhlil edilir, qədim musiqi alətlərimiz təqdim olunur. Nizami dövründə musiqimizin inkişafı (XII əsr), XIII–XV əsrlərdə musiqi elmimizin korifeyləri S.Urməvi, Ə.Marağai, F.Şirvani yaradıcılığı haqqında geniş məlumat verilir. Əsərdə orta əsrin bir sıra musiqi risalələrinin təhlili təqdim olunur. Azərbaycan muğam sənətinin inkişafında Şuşa, Şamaxı və Bakı muğam məclislərinin böyük rolu qeyd olunur. Qarabağın, Şuşanın Azərbaycan musiqisinin beşiyi, musiqi məbədi olması göstərilir. Böyük ensiklopedist-alim M.M.Nəvvabın və ustad xanəndə C.Qaryagdıcıoğluñun həyat və yaradıcılığının təhlili verilir. Azərbaycanın çoxəsrlik musiqi mədəniyyəti, XX əsrin əvvəllərində yaranan yazılı bəstəkarlıq yaradıcılığının təməli üçün, onun galəcək inkişafı üçün əsas olması vurgulanır.

© “Şərq-Qərb”, 2012

ÖN SÖZ

Qədim, çoxəsrlik tarixə malik olan Azərbaycan mədəniyyətinin dərin kökləri, zəngin ənənələri vardır. Onun ən gözəl və rəngarəng qolu isə milli musiqimizdir. Bu musiqinin köklərini araşdırmaq, ənənələrini öyrənmək, tarixini yazmaq musiqi tədqiqatçılarımızın qürur yeri və vətəndaşlıq borcudur. Ulu öndər Heydər Əliyev tamamilə haqlı olaraq qeyd edirdi ki, “xalq bir çox xüsusiyyətləri ilə tanınır, sayılır və dünya xalqları içərisində fərqlənir. Bu xüsusiyyətlərdən ən yüksəyi, ən böyükü mədəniyyətdir. Yüksək mədəniyyətə malik olan xalq həmişə irəli gələcək, həmişə yaradacaq, həmişə inkişaf edəcəkdir”. (32, 39)

Bu gün böyük iqtisadi təkamül yolu keçən Azərbaycan mədəniyyətinin bütün sahələri kimi onun musiqisi və elmi də sürətlə inkişaf edir. Ona görə də “Azərbaycan musiqi tarixi” çoxcildliyinin nəşri qarşımızda duran ən mühüm və aktual vəzifələrdəndir. Qeyd edək ki, bundan çox öncə, 1970-ci ildə “Elm” nəşriyyatında “Sovet Azərbaycanının musiqi sənətinin ocerkləri” (1920–1956-ci illər) rus dilində çap edilmişdir. Ondan da çox sonra, 1992-ci ildə “Maarif” nəşriyyatında, yenə rus dilində, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının hazırladığı “Azərbaycan musiqisinin tarixi” (dərslik, 1920–1945-ci ilə qədərki dövr) çapdan çıxmışdır. 1999-cu ildə isə “Elm” nəşriyyatı “Azərbaycanın musiqi tarixi”ni (ən qədim dövrlərdən bizim eraya qədərki dövrü) oxuculara təqdim etmişdir.

Hal-hazırda AMEA “Memarlıq və İncəsənət” İnstitutunun “Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi” şöbəsinin hazırladığı “Azərbaycan musiqi tarixi”nin beş cildlik akademik nəşri xronoloji ardıcılıqla ilk dəfə oxuculara təqdim ediləcək. Bu nəşrdə Azərbaycan musiqisinin qədim dövrlərdən bu günə qədərki musiqisinin tarixi yer alacaq. Hal-hazırda isə təqdim olunan “Azərbaycan musiqi tarixi”nin birinci cildinə qədim dövrlərdən XX əsrə qədərki dövrün musiqi tarixi daxil edilmişdir. Bu dövr musiqimizin çox az

tədqiq olunan əsrləridir, ona görə bu cild üzərindəki iş də tədqiqatçılarımızdan, işçi qrupumuzdan çox vaxt, ciddi tədqiqat, böyük məsuliyyət tələb etdi.

Hazırda xronoloji surətdə, qədim dövrlərdə mövcud olan, səslənən musiqini bərpa etmək çətin məsələdir. İlk yazılı mənbələrdən, Azərbaycan musiqisinin elmini, onun nəzəriyyəsini tədqiq edən əsər, Şərqiñ XIII əsrinin böyük Azərbaycan alimi Səfiyəddin Urməvinin “Kitabül-ədvar” risaləsidir. Bu risalədən əvvəl isə musiqimizə aid ayrı-ayrı məlumatları biz folklorumuzdan, əmək və mərasim mahnılarımızdan, dastanlarımızdan, şairlərimizin, alımlarımızın yaradıcılığından və digər mənbələrdən alırıq.

Daha qədim dövrlərə, yəni bizim eramızdan əvvəlki paleolit, mezolit, neolit və s. aid məlumatları isə arxeoloji qazıntılar nəticəsində əldə edilən tapıntılardan məlum edirik.

Azərbaycan xalqının əccadlarının qədim musiqi izləri haqqında ilkin məlumatlar eramızdan çox-çox əvvəlki minilliklərə aiddir. Bu ilk növbədə mezolit dövrünə aid bizim eramızdan əvvəl XII–VII minilliklərdə mövcud olan Qobustan dövrünün mədəniyyətidir.

Qobustan ərazisində arxeoloji qazıntılar nəticəsində peydə olan nadir rəqsler bu ərazidə bəşəriyyətin ən qədim və mədəni xalqının yaşadığını bütün dünyaya bəyan etmişdi. Qobustan orta daş dövrü mezolitdən eramızın orta əsrlərinə qədərki dövrlərə aid açıq səma altında unikal qayaüstü təsvirləri ilə zəngin olan muzeydir. Onun mövzu müxtəlifliyi, quruluşu, döymə texnikası heyranedicidir.

Qobustanın cənub-şərqində yerləşən qaya üstündə, onun Böyük daşında rəqs edən bir sıra insan fiqurlarının maraqlı təsvirləri verilmişdir. Onların bəzilərində iki və ya bir neçə insanın heyvan ətrafında rəqs etməsi təsvir olunur. Bu təsvirlərdə rəqs edənlərin ayrı-ayrı və ya qrup halında, qaldırılmış əllərlə tullanmaqları eks edilmişdir. Bunlardan ən maraqlısı isə Azərbaycanda indiyə qədər yaşayan “Yallı” rəqsinə bənzər kollektiv rəqsi xatırladan səhnənin rəsmidir. Rəqs edənlər çox dinamik və fərdiləşdirilmiş şəkildə təsvir olunur. Şübəsiz, Qobustanın rəqs təsvirləri xalqın qədim mərasimləri ilə bağlı idi.

Qeyd edək ki, yallılar oyun və rəqs tipli olurdular. Oyun tipli yallılar zarafat, yarışma şəklində mövcud idi. Etnoqraf-alim A. Ələkbərov “Azərbaycanın arxeologiya və etnoqrafiya üzrə tədqiqatları” kitabında “Yallı” oyunu haqqında yazırırdı: “Yallı” dairəvi oyundur. Toy vaxtı (gündüz) bütün iştirakçılar düzəngah bir yerə çıxırlar, adətən xırmana (çörəyi üyüdən yerə), 20–30 gənc əl-ələ verib dairə əmələ gətirir. Onlardan birinin – yallıbaşının əlində çubuq olur. Aşıqlar şən havalar çalırlar və oynayan yallı-başı gözlənilmədən cibindən bıçaq, sümük və ya başqa bir əşya çıxarırlar və bütün iştirakçılar eyni şeyi təkrar etməlidirlər, çatdırımayanı çubuq ilə vururlar” (101, 174). Rəqs tipli yallılar isə minilliklərdən keçərək xalq rəqsi kimi indi də ifa edilir və yeris elementləri ilə zəngindir. Yallı rəqsinin vətəni əsasən Naxçıvan və onun Şərur rayonudur. Burada əvvəllər 100-dən çox yallı növü var idi, indi isə 20-yə yaxını ifa edilir. Onlardan “Tənzərə”, “Qazi-qazı”, “El yallısı”, “Çopu” və s. göstərmək olar.

Bu mərasimlərdə musiqinin və rəqsin olması önəmlı idi. Buna parlaq misal Qobustanın Cinqırdağının ətəyində, qayaüstü təsvirlərin yaxınlığında olan “Qaval daş” və ya “oxuyan daş” adıyla məşhur daş musiqi alətinin olmasıdır. Bu daşa müxtəlif çekili əşya ilə vuranda müxtəlif yüksəklikdə səslər alınır. Görünür, qədimlərdə “qaval daş”dan “Yallı” mərasim rəqsleri və başqa musiqi ifa edilərkən, zərb aləti kimi istifadə edilirdi. Bizim dövrümüzdə görkəmli zərb alətcisi mərhum Çingiz Mehdiyev bu qaval daşında məharətlə çalışıb improvisasiyalar etmişdir və bu ifa lentə də yazılmışdı.

Böyük Norveç alimi Tur Heyerdalı Qobustanda gördükлəri təəccübələndirib heyran etmişdir. Tur Heyerdalın fərziyyəsinə görə ola bilər ki, elə Şumerlilər Qobustandan çıxmışlar. Onun bu fərziyyəsinə səbəb həm də ucunda günəş şəkli olan gəmi rəsmlərinin qədimliyi idi. Şərqdə ən qədim gəmi rəsmlərinin Qobustanda olması sübut edilmişdir. Əlbəttə, açıq havada bu cür qiymətli muzeyin aşkar edilməsində böyük alımlarımız İshaq Cəfərzadənin, onun həyat yoldaşı Səfiyyə xanımın və onların işini davam etdirən Cəfərqulu Rüstəmovun rolü misilsizdir.

Kitabın qədim dövrlər bölməsində eneolit dövründə cənubi Azərbaycanın ərazisində üzərində simli, nəfəslı və zərb alətlərindən ibarət çalğıçı dəstəsi təsvir olunan qızıl camdan, (eramızdan əvvəl VI minilliyyə aid) və eramızdan əvvəl müxtəlif minilliklərə aid Manna, Midiya, Albaniya və başqa dövlətlər və dövrlərdə tapılan və artıq o dövrlərdə inkişaf etmiş musiqi mədəniyyətinin olmasına dəlalət edən əşyalardan, alətlərdən söhbət gedir. Arxeoloji qazıntılar nəticəsində qədim Mingəçevirin ərazisində zinqirovlu tunc qadın boyunbağları tapılmışdı. Bunlar eramızdan əvvəl ikinci minilliyyin sonuna birinci minilliyyin əvvəlinə aiddir. Onlardan həm qadın bəzəyi, həm də musiqi aləti kimi istifadə olunurdu. Xocalı və Gədəbəy rayonlarında aparılan qazıntılar vaxtı da belə zinqirovlar tapılmışdı. Mingəçevirdəki qazıntılar vaxtı isə fleytaya bənzər musiqi aləti tapılmışdı. Ola bilər ki, onlar qədim ney nəfəslı musiqi alətinin prototipidir. Azərbaycanın digər ərazisində isə “Lira” musiqi alətinə bənzər boyunbağalar məlum edilmişdir. Azərbaycanın qədim mədəniyyət mərkəzi Bərdə şəhərinin yaxınlığında aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı üzərində çəng çalan qadın təsvir edilmiş saxsı qab aşkar edilmişdir (eramızdan əvvəl IV-III əsrlərə aiddir). Bu cür müxtəlif musiqi alətlərinin tapılması barədə və bu tapıntıların həmin yerlərdə musiqi həyatının mövcudluğu barədə kitabın qədim dövrlərə aid bölməsində məlumat verilir. Bu dövrə aid araşdırmaşalar və şəhərlər kitabın giriş hissəsini təşkil edir.

Qədim dövrün musiqisinin yiğcam icmali və təfsirindən sonra ayrıca bölmə kimi şifahi ənənəli peşəkar xalq musiqisi, musiqi folkloru, musiqi alətləri təqdim olunur, çünki onların rüşeymləri, kökləri məhz qədim dövrlərə aiddir, inkişafı isə sonrakı əsrlərə təsadüf edir. Kitabın bu ilk bölməsində Azərbaycan musiqisinin çox qədim və önemli sahəsi olan aşiq sənəti haqqında söhbət gedir və bu hissə “Kitabi-Dədə Qorqud”un musiqi dünyası” adlı yazı ilə başlayır. Burada “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında qopuz alətinə müqəddəslik rəmzi kimi baxılması qeyd olunur və dastanın musiqi aləminin digər xüsusiyyətlərindən bəhs edilir.

Onun ardınca “Aşıq sənəti” bölməsində çoxəsrlilik inkişaf yolu keçmiş ozan-aşıq sənətinin tarixindən, yaradıcılığında ədəbiyyatı,

musiqini, teatrı və rəqs ünsürlərini birləşdirən, türk xalqlarının ən qədim sənət ənənələrinin daşıyıcıları olan aşıqlardan danışılır. Bu hissədə aşiq sənətinin təşəkkülü və inkişaf mərhələləri, saz alətinin morfologiyası, aşiq musiqisinin özəllikləri, aşiq şeirinin formaları və onların musiqi ilə əlaqəsi, dastançılıq mədəniyyəti, aşiq mühitləri, aşiq musiqisinin digər janrlara təsiri, aşiq musiqisinin tədqiqi və tədrisi araşdırılır.

Qədim Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin mühüm tərkib hissələrindən biri onun folklorudur. Birinci cilddə Azərbaycan xalq mahniları, mərasim mahniları, lirik mahnilar, tarixi-qəhrəmani mahnilar, uşaq musiqi folkloru, Azərbaycanın rəqs musiqisi və s. tədqiq və təqdim olunur.

Azərbaycanın şifahi ənənəli peşəkar musiqisinin qədim və yüksək sənət nümunəsi muğamlarıdır. Onların mənşəyi, muğam janrinin təşəkkülü və muğam istilahı, dəstgahlar – təsniflər, rənglər, diringilər, kiçik həcmli muğamlar, muğamın instrumental növləri, zərbə-muğamlar, muğam ifaçılığı və tədrisi, poeziya ilə əlaqə, muğamların yazılması, muğam Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında, muğam beynəlxalq meydanda və digər mühüm məsələlər haqqında kitabın “Muğam” bölməsində geniş məlumat verilir.

Xüsusi qeyd edək ki, Azərbaycanda müasir dövrdə muğam sənətinin dirçəlişi və inkişafi dövrü XXI əsrin ilk 10–15 illiyinə təsadüf edir. Heydər Əliyev Fonduunun və Azərbaycan Mədəniyyət Fonduunun prezidenti YUNESKO və İSESKO-nun xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyevanın rəhbərliyi ilə möhtəşəm muğam layihələri həyata keçirilmişdir. Muğamın tədqiqi və təbliği üçün Beynəlxalq mərkəzin yaradılması, “Muğam dünyası” adlı Birinci və İkinci beynəlxalq festivalların və simpoziumların keçirilməsi, “Muğam – internet”, “Muğam ensiklopediyası”, “Qarabağ xanəndələri albomu”, “Muğam jurnalı”, “Muğam dəstgahı”, “Muğam ırs” layihəsi çərçivəsində muğam haqda orta əsr risalələrinin və böyük muğam ustası Cabbar Qaryagdiov haqda “Şərq musiqisinin peyğəmbəri” adlı kitabın nəşri (Azərbaycan və rus dillərində) və sair layihələr muğamın inkişafına, ona marağın və məhəbbətin artmasına səbəb olmuşdur.

Növbəti hissədə “Azərbaycanın musiqi alətləri” haqqında izahatlar və şərhlər təqdim olunur. Burada zərb alətlərindən – qoltuq nağara, cürə nağara, böyük nağara, qoşa nağara, qaval, dəf, laqutı, dümbək; nəfəs musiqi alətlərindən – qarmon, balaban, zurna, tulum, tütək; simli musiqi alətlərindən – saz, tar, kamança, qanun, ud, qopuz, çoğur, çəqanə, rübab, nüzhə, bərbət, Şirvan tənburu, çəng, rud, səntur kimi alətlər barədə oxuculara ətraflı məlumat verilir. Sadaladığımız bütün bu hissələr maraqlı musiqi nümunələri, nadir şəkillər ilə təqdim olunmuşdur.

Bu hissələr kitabın birinci bölməsini təşkil edir.

Gələcəkdə Azərbaycan musiqisi bu zəngin, çoxçəsidli, çoxjanrlı zəmin əsasında inkişaf etmişdir. Şübhəsiz, xalq musiqisini, onun zəngin ənənələrini mənimsəməklə xalqın daxili aləminə nüfuz edib, milli təfakkürünü, milli xüsusiyyətlərini, estetik ideallarını daha dərindən dərk etmək olar. Azərbaycanda XX əsrin əvvəllərində yaranan bəstəkarlıq yaradıcılığı məhz bu zəngin mənbə üzərində doğulub inkişaf etmişdir. Azərbaycan bəstəkarlıq yaradıcılığı tək bizim musiqimiz, mədəniyyətimiz üçün deyil, bütün Şərqi aləmi üçün yeni, böyük hadisə idi.

Eramızın VII əsrinin ortalarından XI əsrinin ortalarına qədər Azərbaycan ərəb xilafətinin hökmranlığı altında olmuşdu. Sasanilər imperiyası kimi qüdrətli bir dövləti işgal etmiş ərəblər onun hakimiyyəti altında olan ölkələri, o cümlədən Azərbaycanı tutaraq Ərəb xilafəti adlanan yeni geniş imperiya yaratdı. Xilafətin ideoloji əsasını yeni dini təlim olan islam təşkil edirdi. Rəsmi dövlət dili müsəlmanların müqəddəs kitabı Quranın yazılılığı ərəb dili idi. O dövrdə islam tərəfindən iki oxuma üsulu təsdiqlənmişdi. Bu ən əvvəl məscidin minarəsindən azançının verdiyi azan idi. Azan gündə beş dəfə səslənirdi və camaati namaza dəvət edirdi. İslamın ilk azançısı şair və musiqiçi Həsən bin Təbit idi. İslam tərəfindən icazə verilən ikinci oxuma üsulu, ibadət vaxtı quranın surələrinin avazla oxunması olmuşdu.

İslamın qadağalarına, mənfi münasibətinə baxmayaraq, o dövrdə sarayda, peşəkar kübar musiqi mədəniyyəti geniş inkişaf etmişdi. Qeyd etmək lazımdır ki, mövcud olan janrlardan təksəslə

musiqi – monodiya işlənib inkişaf edirdi. Çoxsəslilikdən fərqli olaraq monodiyada məqamın funksional qayda-qanunları geniş surətdə açıllaraq, ritmli, zəngin tembr çalarları ilə zəngin bir melodiya şəklini almışdı. Xilafət dövrünün monodiya üsulları şifahi ənənələr vasitəsilə inkişaf etmişdi. Azərbaycanda monodiyanın ən yüksək nailiyyəti müğam janrıdır ki, onun cilalanması, kristallaşması dövrü XII əsrə aiddir.

Xilafət vaxtinin vokal janrları, öz dövrünün poeziya formaları olan qəzəl və qəsidiə ilə bağlı idi. Onlar bütün Yaxın və Orta Şərqdə geniş inkişaf tapmışdır. Qəzəl lirik və fəlsəfi məzmuna malik idi. Qəsidiələr isə dini mərasimləri, mərsiyələri müşayiət edirdi.

Xilafət dövründə musiqi alətləri öz müxtəlifliyi və rəngarəngliyi ilə seçilirdi. Bu dövrdə musiqi elmi, musiqi nəzəriyyəsi də artıq formalasmışdı.

X əsrд “Təmiz qardaşlar və vəfalı dostlar” adlı gizli dini fəlsəfi qrup məşhur idi. Bu qrupun nümayəndələri öz traktatlarında musiqiyə əyləncə kimi yanaşmamış, onun bədii-tərbiyəvi əhəmiyyətini göstərmişlər.

Bu illərdə məşhur musiqi alimləri yetişir ki, onlar musiqinin ton, interval, tetraxord və onun birləşmələri və s. nəzəri məsələlərinə toxunmuşlar. Onlardan məşhur alim Əl-Kindi qədim yunan filosoflarının davamçılarındanadır. Bu məktəbə Əl-Fərabi, İbn-Sina, “Təmiz qardaşlar” və Tusi daxil idi.

Artıq ərəb xilafəti dövründə Şərqiñ musiqi-nəzəri fikri yalnız ərəblərin nailiyyəti kimi qəbul olunmurdu. Bu nailiyyətin içərisində İranın, Orta Asiya xalqlarının, Azərbaycanın böyük payı var idi, böyük rolu qeyd olunurdu.

XII əsr Azərbaycan xalqının tarixinə “qızıl əsr” kimi daxil olmuşdu. Bu dövrü “müsəlman Renessansı” da adlandırırlar. Azərbaycanın Bərdə, Şamaxı, Dərbənd, Gəncə, Marağa, Təbriz, Naxçıvan və s. şəhərləri mədəni mərkəzlərə çevrilmişdi. Bu şəhərlərdən görkəmlı alimlər, şairlər, memarlar çıxmışdı. Məsələn, Möminə Xatun və Yusif ibn-Küseyr türbələrinin müəllifi Əbübəkr Əcəmi, məşhur şairlərdən Fələki Şirvani, Əbü'l üla Gəncəvi, Məhsəti Gəncəvi, Mücərəddin Beyləqani, Əfsələddin Şirvani və Nizami Gəncəvi o dövrün görkəmlı şəxsiyyətləri idi.

XII əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə dair məlumatları biz əsasən Nizami Gəncəvinin məşhur "Xəmsə" sindən alırıq. Nizami "Xəmsə"də musiqinin cəmiyyətdə yeri və rolu, o dövrün musiqi janrları və musiqi alətləri haqda maraqlı məlumatlar vermişdir.

O dövrdə belə istedadlı şəxsiyyətlərdən biri də Məhsəti Gəncəvi olmuşdu. O həm gözəl şairə, əsrarəngiz səsə malik xanəndə, həm də müxtəlif alətlərdə çalan mahir ifaçı idi. Keçmişin ustad, virtuoz ifaçıları Barbəd və Nikisə Nizaminin əsərlərində özlərinin yüksək qiymətini almışlar. Əfsanəvi Barbəd və Nikisədən başqa Nizami Bəhramın sevgilisi Fitnənin rud və çəng alətlərində gözəl çalıb oxumasını qeyd edir. Maraqlıdır ki, "Xosrov və Şirin" əsərində Nizami Barbəd ilə Nikisənin yarışmasında onların oxuduqları muğamların ardıcılığını görməmiş, müxtəlif musiqi alətlərində əks olunan hissələri, əhval-ruhiyyəni tərənnüm etmişdir:

Hər kim qulaq versə, könül xoşalır,
Biri ürək verir, biri huş alır.
Barbəd üçtellini çalırdı çox xoş
Ayıqkən hər kəsi edirdi sərxoş.
Nikisa çəngiyələ tufan edirdi,
Ərğənun telini dilləndirirdi.
Bitdi Nikisənin çənglə nəgməsi,
Barbədin setarı qaldırdı səsi.
Bir məst aşiq kimi saza vurdı əl,
Üşşaq pərdəsində oxudu qəzəl.

Nizaminin "Xəmsə"sində verilən rəsmlərdə – miniatürlərdə Xosrov Pərviz ov vaxtı təsvir olunur. Arxada, at üstündə isə Fitnənin çəng alətində çaldığı göstərilir. Ovu həmişə musiqi müşayiət edirdi, hətta ov orkestrlerinin mövcudluğu məlumdur.

"Xəmsə"də Nizami o dövrün musiqi alətləri haqqında geniş məlumatlar verir, 30-a yaxın musiqi alətinin adını çəkir, bunlar simli, nəfəslə, həm də zərb alətləri idi. Bütün bu məlumatlar bir daha onu göstərir ki, Nizami dövründə Azərbaycanın musiqi

mədəniyyətinin səviyyəsi çox yüksək olmuşdu. Tariximizin bu dövrü haqqında kitabın ikinci bölməsində – “VII–XII əsrlərdə Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti”, “Ərəb Xilafəti”, “İslam və musiqi”, “Nizami dövründə Azərbaycan musiqi mədəniyyəti” fəsillərində geniş məlumat verilir.

XIII–XV əsrlərdə Yaxın və Orta Şərqi musiqi-nəzəri fikrinin inkişafi məhz Azərbaycanın iki böyük alimi və musiqişunası Səfiyəddin Əbdül Mömin ibn Yusif ibn əl-Urməvinin (1217–1294) və Əbdülcədir ibn Qeybi əl-Hafiz əl Marağainin (1353–1435) adları ilə bağlıdır.

Səfiyəddin Urməvi böyük musiqişunas-alim, “Sistemçilik” məktəbinin banisi, əbcəd hərfəri ilə melodiya nümunələrini risalələrində həkk etmiş bəstəkar, şair, mahir ifaçı, yeni alətlərin ixtiraçısı, gözəl xəttat olmuşdu. O, Azərbaycanın qədim elm və mədəniyyət mərkəzlərindən biri olan Urmiyə şəhərində 1217-ci ildə (hicri 613) doğulmuşdur. Səfiyəddin özü doğulduğu yerin adını əsərlərində göstərmişdir sə da, yəni kitablarını Urmiyəli və ya Urməvi imzalamışdırda da, bəzi müəlliflər sənətkarın çox illər yaşadığı və vəfat etdiyi yerin adı ilə ona Bağdadi də deyirdilər. Səfiyəddin Urməvinin adının yazılışı da müxtəlif mənbələrdə müxtəlif cür verilir. Məsələn türklər onun adını Səfiyyuddin, ruslar defisə Safi-ad-din, bəzən isə Safi-al-Din, azərilər Səfiyəddin, farslar isə Urməvini Orməvi kimi yazırlar.

Ud alətində mahir ifaçı olan Səfiyəddin bu aləti təkmilləşdirmiş və zənginləşdirmişdi. Səfiyəddin iki gözəl musiqi alətinin də ixtiraçısı olmuşdur. Onlardan biri “Əlnuzhət” və ya “Nüzə” (eyləncə) adlanan qanuna bənzər musiqi alətidir, ikinci isə “Əlmuğənnə” və ya “Muğni” (sovə verən) adlanan qövsi uddur. “Nüzə” musiqi aləti (Z.Səfərovanın verdiyi ölçülərə və şəklə əsasən) “Qədim musiqi alətləri” ansamblının rəhbəri M.Kərimi tərəfindən bərpa edilmiş və 2010-cu ilin 30 sentyabrında Bəstəkarlar İttifaqında ilk dəfə həmin alətdə (Z.Səfərovanın açdığı) Urməvi melodiyası səsləndirilmişdi, bu ifa sonralar bir çox tədbirlərdə təkrar edilmişdir.

Artıq yarım əsr dən çoxdur ki, qərb alımları bizim həmvətənimiz Urmiyəli Səfiyəddinin əsərlərini nadir unikal elmi əsərlər hesab

edərək Avropa dillərinə tərcümə etmiş, onlar üzərində tədqiqatlar aparmışlar. Məşhur Avstriya alimi Rafael Qorq Kizevetter (1773–1859) Səfiyəddin Urməvinin “Şərqi Zarlinosu” adlandırılmışdır. Məlumdur ki, Zarlino harmoniyanın yaradıcısıdır. Büyük ingilis alimi və bəstəkarı Carlz Pari (1848–1918) Səfiyəddinin cədvəlini o vaxta qədər yaranmış cədvəllərin ən mükəmməli hesab edirdi. Digər böyük ingilis alimi Henri Corc Farmer (1882–1966) Səfiyəddini orta əsr səmasında parlayan ulduzla müqayisə edib, onu “Sistemçilik” məktəbinin banisi adlandırmışdır. Farmerin dediyinə görə Səfiyəddindən sonra gələn bütün ərəb, fars, türk dilli müəlliflərin hamısı onun nəzəriyyəsinin davamçıları olmuşlar. Bu alimlərdən biz Əli ibn Məhəmməd Curcanini (XV əsr), Əbdülfəqidir ibn Qeybi əl Hafiz əl-Marağaini (XIV–XV əsrlər), Qütbəddin Şirazini (XV əsr), Məhəmməd ibn Mahmud Amulini (XIV əsr), Əbdürrəhman Camini (XV əsr), Fətullah Şirvanini (XV əsr), Zeynalabdin əl-Hüseynini (XV əsr), Kavkabi Buxarını (XV əsr), Dərviş Əlini (XV əsr), Mirzə bəyi (XVII əsr), Mir Möhsün Nəvvabı (XIX əsr) və eləcə də Üzeyir Hacıbəylini (XX əsr) misal gətirə bilərik. Bu alimlər Səfiyəddin Urməvinin əsərlərini yüksək qiymətləndirmiş, onlardan qidalanmış, onun yolumu davam etdirmişlər.

Alimin özünün əsərləri Şərqi musiqi nəzəriyyəsinin, elminin inkişafında yeni səhifə, yeni dövrdür. Səfiyəddin Urməvinin bu günə qədər əhəmiyyətini itirməyən nailiyyəti Azərbaycanın, eləcə də ümumən Şərqi səs sisteminin qaydaya salınmasından ibarət idi. Onun sisteminin əsasını təşkil edən on yeddi pilləli səs qatarı həm Əl-Kindinin on iki tonlu xromatik qammasından, həm də Əl-Fərabinin iyirmi iki tonlu qammasından fərqlidir. Bu sistem özündə həm Pifaqor, həm də natural sistemlərinin xüsusiyyətlərini birləşdirib uyğunlaşdırmış, onun diatonik mahiyyətini aşkar etmişdir. Urməvi Şərqi musiqisinin 12 muğam dairəsinin və 6 avazının səs qatarını vermiş, onları diatonik qammanın çərçivəsində göstərmişdir.

Bu sistemi orta əsr alimləri musiqi elminin qələbəsi kimi qiymətləndirmişlər. Səfiyəddin Urməvinin risalələrinin populyarlığını

ta XXI əsrə qədər gəlib çıxmışdır. Səfiyəddindən sonra yazılan, demək olar ki, bütün risalələrdə alimin adı çəkilir, onu “Sahibi-ədvar”, yəni “Dairələrin sahibi, müəllifi”, “Ustad bəstəkar, alim” deyə adlandırırlar, onun risalərinə mütləq istinad edirdilər, onlara şərhələr yazırırdılar.

Səfiyəddin “əbcəd notu”yla musiqinin ən qədim melodiyalarını kitablarında yazıb yaşada bilmüşdür. Ondan sonra gələn alimlər bir neçə əsr, XVI əsrə qədər bu not yazı sistemindən geniş istifadə etmişlər.

Səfiyəddin Urməvi “Kitabül-ədvar” risaləsinin əlyazmalarının bəzi nüsxələrində Məmmədşah adlı Azərbaycanının rübab musiqi alətində bizim xalq musiqisi üslubuna uyğun olan orijinal “Çahar zərb” adlı ritm ixtira etdiyini göstərir. Bu məlumatı verməkdə məqsədümüz Səfiyəddin Urməvinin Azərbaycan musiqisində və onun ixtirasına olan marağını göstərməkdir.

Urmiyəli Səfiyəddinin elmi irsi yalnız Azərbaycanın deyil, eyni zamanda Orta və Yaxın Şərqi musiqi nəzəriyyəsinin və mədəniyyətinin inkişafında mühüm dövrdür. S.Urməvinin dövrü, həyatı, elmi irsi, elm aləmində məşhur olan “Kitabül-ədvar” və “Şərəfiyyə” risalələrinin təhlili və şərhi kitabın üçüncü bölməsində verilir.

XIV–XV əsrlərdə Yaxın və Orta Şərqi musiqisində parlayan böyük bəstəkar, musiqişunas, şair, gözəl səsə malik və müxtəlif alətlərdə çalan ifaçı və bir neçə xətlərə malik kalliqraf Əbdülfəzadə Marağai olmuşdur (1353–1435). Əbdülfəzadə Marağainin keşmə-keşli hayatı Marağa, Təbriz, Bağdad, Səmərqənd və Herat kimi şəhərlərdə keçmişdir.

Əbdülfəzadə Marağai Cənubi Azərbaycanın o vaxtlar elm ocağı olan, böyük alim Nəsrəddin Tusinin observatoriyası yerləşən və bir sıra elm xadimlərinin məskən tapdığı Marağa şəhərində 1353-cü ildə anadan olmuşdu. (Bəzi mənbələrə görə 1360-ci ildə doğulmuşdur). Elə ləqəbi də Marağalı və ya Marağai o buradan götürmüştü.

Əbdülfəzadə adına əlavə olunan hörməti “Xoca” adını da o çox tez qazanmışdı. Teymurilərin məşhur tarixçisi Xandəmir yazır

ki, həm musiqi icrasında, həm elmi ədvarda, yəni musiqi elmində heç kimin Əbdülfadırın müqayisə edilməsi mümkün deyildi.

Əbdülfadır Marağai həyatının maraqlı səhifələrindən biri (Ramazan ayının girdiyi gecə 28 şaban, yəni 1377-ci ilin 11 yanvarında) Təbriz sarayında Soltan Hüseynin yanında elm və sənət məclisinin keçirilməsidir. Bu məclisdə məşhur sənət adamları, şairlər, musiqiçilər iştirak edirdilər. Bunlardan Cəlaləddin Fəzlullahül Übeydi (Əbdülfadırın dediyinə görə o Səfiyəddinin "Kitabül- Ədvar"ına və "Şərifiyə"sinə şəhrlər yazmışdı), Şeyx Küçəc Təbrizi, Əmir Şəmsəddin Zəkeriyyə, Xoca Raziyəddin Rizvan şah, Salman Savaçi və başqalarını göstərmək olar. Söhbət bəstəkarlıqda ən çətin forma olan "Növbəti-mürəttəb"dan gedirdi. Bu formada ayda bir əsərin yazılışının belə çətinliyi və bəstəkardan böyük hünər tələb olunduğu söylənilirdi. Məclisdə iştirak edən Əbdülfadır Marağai buna cavab olaraq hər gün bir "növbəti-mürəttəb" yaza bildiyini bəyan etmişdi və sabahı günü ramazan ayının hər günü üçün bu formada bir əsər bəstələyib oxuya biləcəyini bildirmişdi. Bu xəbər hamını çox çəşdirmişdi. Lakin Soltan Hüseyn bunu qəbul edərək, heyət (jüri) təşkil etmiş və onun başında Əbdülfadırın öncə gələn böyük bəstəkar Xoca Raziyəddini təyin etmişdi (qeyd edək ki, Xoca Raziyəddin Əbdülfadırın müəllimi, sonralar isə onun qaynatası olmuşdu). Raziyəddin Rizvanşah Zəki ət Təbrizi həm də belə şərt qoymuşdu ki, yazılıacaq əsərlərin müğamları, ritmi və şeirləri müəllifə bircə gün əvvəl verilsin. Amma bu cür şərtlər çərçivəsində yazılıacaq əsərlər bitiriləndə müəllifə 100 min dinarlıq mükafat veriləcəkdir.

Əsərlərin sözləri isə məclisdə olan məşhur şairlər tərəfindən seçiləcəkdi. Beləliklə, hörmətlə heyətin başçılığı ilə Soltan Hüseynin sarayında keçirilən maraqlı və tarixdə qalacaq qeyri-adı ramazan müsabiqəsi işinə başlamışdı. 30-cu gecə Əbdülfadırın parlaq qələbəsindən sonra Soltan Hüseyn 100000 dinarlıq mükafatı, Rizvan şah isə evlənmək üçün öz qızını Əbdülfadır Marağainin evinə göndərdi. Bu hadisə, bu mükafat Əbdülfadır Marağainin şöhrətini daha da artırdı.

Əbdülfadır Marağainin yaradıcılığı ilə tamış olandan sonra, ona içəridən nəzər saldıqdan sonra məşhur ingilis alimi Corc

Farmerin Ə.Marağai haqqında dediyi fikirlə tam razılaşırıq ki, Əbdülfəzadə Marağai musiqi haqda orta əsr elminin son klassiki-dir. O özündən əvvəl gələn ənənələri yekunlaşdırılmış və eyni zamanda elmə çoxlu yenilik gətirmişdir. İlk növbədə elmdə 24 şöbə haqda nəzəriyyə təzədir və bu sahədə birincilik Əbdülfəzadə Marağaiyə məxsusdur.

Ə.Marağai eyni zamanda ilk dəfə risalələrində öz dövrünün musiqi formaları və janrlarının adlarını vermiş, xasiyyətnaməsini gətirmiştir. Əlbəttə, əsrlər keçdikcə Azərbaycanın musiqi sənətinin janr və formaları da inkişaf etmiş, dəyişmişdir, bəziləri tama-milə yox olmuş, bəzilərinin adları, formaları başqalaşmışdır.

Böyük alim Marağainin ritm və musiqi alətləri sahəsindəki ixtiraları, gətirdiyi yeniliklər əsrlər boyu musiqimizi təravətləndirmiştir. O, yeni ritmik silsilələr və yeni musiqi alətləri icad etmiş, mövcud olanlardan geniş istifadə etmişdir.

Ə.Marağai risalələrində çoxlu musiqi alətlərinin adlarını çəkir və onların qısa xasiyyətnaməsini verir. Onların içərisində onun özünün icad etdiyi alətlər vardır, məsələn “Çini sazi kasat”, onlar “Sazi tasat” da adlanır. “Sazi-elvah”, yəni lövhələr aləti ksilofona bənzəyir. Lövhələrin üzərinə mızrabla vurmaqla çalınır. “Kanuni-Mürəssəi müddəvar” Marağaidən əvvəl gələn musiqiçilərin bəzi kitablarında göstərilmiş – onun adı çəkilmişdi, lakin unudulmuşa görə Marağai bu aləti işlədərək yenidən həyata qaytarmışdır.

Ə.Marağai musiqi alətləri içərisində ən birinci və ən kamili insan səsini hesab edir və onun xüsusiyyətlərindən danışır. Marağainin elmi əsərlərində musiqimizin aşiq sənəti ilə bağlı məlumatlarına əsasən alimin verdiyi alətlər və janrlar bölmələrində rast gəlirik ki, onlardan da aşıqlar arasında çox yayılan alətlər qopuzi Rumini, Ozanı, Şidirqunu, Sazi-dolabı, janrlardan isə “Həvai”ləri, “Nakş”i və başqalarını göstərmək olar.

Marağai risalələrində musiqinin mahiyyəti, onun sənətin digər növlərindən fərqi kimi mühüm məsələləri açıqlayır. Alimin risalələrində toxunduğu məsələlərdən biri də musiqiçilərin məclislərdə özlərini necə aparmaq qaydaları və məclisdə iştirak edənlərin xasiyyətinə uyğun repertuarın seçilməsidir. Onun böyük

yaradıcılıq təcrübəsi müxtəlif mövzulara həsr edilmiş zəngin repertuarın yaranmasına səbəb olmuşdu.

Marağai həm də gözəl bəstəkar və şair idi. Onun “Şərhül kitabul ədvar” tədqiqatının sonunda şeirlə yazılmış tərcüməyi-hali bu misralarla bitir: “Bu qulun yazdığı təsniflər yadigar olacaq və aləmdə qiyamətə qədər həmişə qalacaq”. Təəssüflər olsun ki, Əbdülfəzadə Marağainin musiqi və elmi irsi bütövlükdə zəmanəmizə qədər gəlib çatmadı. Lakin onun qalan əsərlərinə, günüümüzə qədər gəlib çıxan elmi əsərlərinə qayğı ilə yanaşmaq, onları hifz etmək, təhlil və tədqiq etmək, nəşr etmək ilk növbədə onun həmvətənlərinin üzərinə düşür. Marağainin elmi irsi, onun risalələri orta əsr musiqi elminin zirvəsidir, bəstəkarın musiqi əsərləri isə sənətimizin ən qədim nümunələri olaraq klassik əsərlər içərisindədir. Marağainin ifaçılıq sənətini qiymətləndirən Corc Farmer onu “öz dövrünün məşhur virtuozu” adlandırmışdır. Kitabın dördüncü bölməsində Ə.Marağainin dövrü, həyatı, elmi irsi, musiqisi və şeirləri haqda tədqiqat, Ə.Marağainin “Came əl-əlhan” (Melodiyaların toplusu, məcmusu) və “Fəvaid-i əşərə” (10 fayda) risalələrinin icmali və şərhləri verilmişdir.

Qüdrətli şairlər, alimlər və musiqicilər yetişdirmiş Şirvan torpağı XV əsrдə yaşayıb-yaratmış və Şərqdə böyük nüfuz qazanmış görkəmli alim Fətullah Şirvaninin də vətənidir. Fətullah Şirvani istedadlı musiqişünas alim olmaqla bərabər, həm də riyaziyyat, həndəsə, astronomiya, coğrafiya, biologiya, ədəbiyyat və s. sahələrdə böyük uğur qazanmışdır. Onun musiqi, kəlam, təfsir, astronomiya və riyaziyyatla bağlı risalələri və şərhləri məşhurdur. Hərtərəfli biliyə malik Fətullah Şirvani müəllim kimi də şöhrət qazanmışdır. Fətullah Şirvaninin “Məcəlləfil-musiqi” (“Musiqi məcəlləsi”, yəni “Musiqi məcmuəsi, toplusu” əsəri) onun musiqi sahəsində məlum olan yeganə əsəridir. Alim bu əsərini Soltan Muradın oğlu II Soltan Məhəmmədə ithaf etmişdir. Fətullah Şirvaninin musiqiyə aid bu əsəri onun çox yönlü alim olduğunu sübut edir. Əsərin yalnız bir tam nüsxəsi tapılmışdır.

Kitabın dördüncü bölməsinin XVI, XVII fəsillərində Fətullah Şirvaninin həyatı (1417–1486), elmi irsi və risaləsi haqda məlumat

verilir. Alimin “Musiqi məcəlləsi” risaləsi qiyəmətli orta əsr qaynağı kimi neçə-neçə tədqiqatın yaranmasına səbəb olacaq və respublikamızda çoxşaxəli muğam layihəsinin uğurla həyata keçməsinə kömək edəcəkdir.

Səfiyəddin Urməvi məktəbinin davamçısı, XV əsrden sonra yaranmış şərqi musiqisi haqqında elmi əsərlər, risalələr Əbdülfəzadədir Marağanın, xüsusilə də orta əsr şərqi “Sistemçilik məktəbi”nin banisi, ustاد Səfiyəddin Urməvinin risalələri səviyyəsində olma-mışdır. Bu qüdrətli alimlərin risalələri onlardan sonra gələn şərqi musiqi elminin heç bir alimi tərəfindən üstələnməmiş, şədevrlər kimi qalmışdır. Bu alimlərdən sonra yaranmış risalələrdə şərqi musiqisi nəzəriyyəsinin əsasını təşkil edən bir çox mürəkkəb nəzəri problemlər artıq qoyulmamış və əgər qismən qoyulmuşsa da müxtəlif variantlarda əvvəlkilərin təkrarı olmuşdur. Bu risalələrin əsas dəyəri isə onların təcrübə əhəmiyyətində idi. Biz orta əsr musiqi elminə qlobal şəkildə nəzər salsaq, deyə bilərik ki, o mürəkkəbdən sadəyə doğru, mürəkkəb nəzəri problemlərdən ümumi təcrübə məsələlərin həlli istiqamətində yönəldilib inkişaf etmişdir. Bu risalələrdə musiqinin əhəmiyyəti və onun (12 muğamının) yaranması haqqında rəvayətlər, musiqinin şəfaverici xüsusiyyətləri, hansı musiqinin nə vaxt ifa edilməsi, hansı muğamin hansı xəstəlik vaxtı çalınması və musiqinin Zodiak bürcləri ilə əlaqəsi haqqında Pifaqorcu alimlərin nəzəriyyəsi və bu kimi məsələlər geniş şərh edilmişdir.

Əlbəttə, elmin yaranması və inkişafını, ilk növbədə bu sahədə yazılın elmi əsərlər, risalələr ilə ölçürlər, dəyərləndirirlər, təhlil və tədqiq edirlər. Eyni zamanda qeyd etməliyik ki, elmi əsərlərlə yanaşı o dövrün hökmdarlarının verdikləri fermanları, əmirlərin, sultanların yazıları, tarixçilərin və səyahətçilərin qoymuşları yazıları və kitabları, bu dövrdə yaşayan digər sahələrdən olan alimlərin, ədəbiyyatçıların, şairlərin, sənət adamlarının xatirələri, təsviri sənət ustadlarının musiqiyə, musiqi alətlərimizlə bağlı əsərləri, miniatürçü rəssamların rəsmləri musiqimizin tarixini araşdırmaq, təhlil və tədqiq etmək üçün çox dəyərli, maraqlı əlavə mənbə, sənəd, məxəz olmuşdur. Bu sahədə Avropa səyahətçiləri A.Oleari, Y.Streys, Y.Kempfer, türk səyyahı E.Çələbinin qoymuş-

ları sənədlər, xatirələr maraqlıdır. Əgər əvvəllər musiqi haqda risalələr əsasən ərəb və fars dillərində yazılırdısa artıq sonrakı dövrə türk dilində yazılmış risalələr də maraq doğurur.

XVI əsrдə biz böyük lirik şair, bütün əsərləri, qəzəlləri musiqi ilə yoğrulmuş ustad Füzulinin yaradıcılığını xüsusi qeyd etmək istərdik. Şairin qəzəlləri əsrlər boyu özlərinin lirikliyi, axıcılığı, ahəngliyi, musiqiliyi ilə məşhur olmuşdur. Azərbaycan xanəndələri illər boyu müğamları oxuyarkən Füzuli qəzəllərinə müraciət etmişlər. Füzuli poeziyasında biz o dövrün musiqi alətlərinə və musiqi terminlərinə rast gəlirik.

Ümumiyyətlə, XVI əsr Azərbaycan tarixində, xüsusilə onun dövlətçiliyinin tarixində mühüm dövrdür. Dağılmış feodal ölkəsinin mərkəzlaşdırılmış dövlətdə birləşdirilməsi xalqın mədəniyyətinin inkişafi üçün də vacib amil olmuşdur. Artıq XV əsrin axırı üçün Səfəvilər sülaləsinin rəhbərliyi altında Şirvan və Ərdəbil vilayətləri xeyli möhkəmlənmişdi. XVI əsrin əvvəllerindən isə bütün ölkə miqyasında Səfəvilərin planlaşdırılmış yürüşü başlanır. Günbəgün onun sərhədləri genişlənir, möhkəmlənir. Səfəvilər dövlətinin başında gənc sərkərdə, 1502-ci ildə Təbrizdə şah elan olunmuş İsmayııl durur. Şah İsmayııl bacarıqlı, istedadlı sərkərdə olmaqla bərabər, Xətai təxəllüsü ilə məşhur böyük şair, həm də mahir saz çalan olmuşdu:

Bu gün ələ alar oldum mən sazım,
Ərşə dirək-dirək çıxar avazım.
Dörd şey vardır bir qarındaşa lazıim,
Bir elm, bir kəlam, bir nəfəs, bir saz.

Böyük sərkərdə sazin qədir-qiyəmətini elmlə, kəlamla, nəfəslə bərabər tuturdu.

Ümumiyyətlə, Səfəvilər dövründə sənət çox inkişaf edir. Məşhur rəssam Soltan Məhəmmədin tələbəsi I Təhmasib rəssam və kalliqraf idi. Səfəvilərin saray şairi, məşhur Həbibə olmuşdu. Qeyd etdiyimiz kimi bu dövrdə Məhəmməd Füzulinin yaradıcılığı da böyük vüsət alır.

Kitabın beşinci bölümündə XVI–XVII əsrlərdə Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti araşdırılır, Şah İsmayıл dövrünün ümumi xasiyyətnaməsi verilir, Füzuli və Azərbaycan musiqisi təhlil olunur.

Bölmənin növbəti fəslində XVI–XVII əsrlərdə Türkiyədə yaşayıb fəaliyyət göstərən Azərbaycan musiqiciləri haqqında məlumat verilir.

XVI–XVII əsrlərdə muğam sənəti və aşiq yaradıcılığı da inkişaf edir. XVI əsrin bizə məlum olan xanəndələrindən Hafiz Lələ Təbrizini və XVII əsrin xanəndəsi Şirvanini göstərmək olar.

Qeyd etmək lazımdır ki, Səfəvilər dövründə Azərbaycanda dərvişlik geniş yayılmışdı. Sufi nəzəriyyəsinin nümayəndələri olan dərvişlərin zikr mərasimi həmişə musiqi ilə müşayiət olunardı. Artıq XII əsrдə formallaşan bu mərasimlər, XVI əsrдən başlayaraq teatralışmış tamaşa formasını almışdır.

Bu dövrdə Azərbaycanda digər teatralışdırılmış dini tamaşalardan “təziyə” misteriyalarını və “Şəbeh” dramlarını göstərmək olar. Təziyə misteriyası məhərrəmlik ayında Aşura günlərində keçirilirdi. Təziyələrdə dini mətnin əsasında muğamlardan və təsniflərdən istifadə olunurdu.

XVI əsrin sonu, XVII əsrin əvvəllərində Azərbaycanda xalqın öz azadlığı uğrunda mübarizəsi xeyli genişlənmişdi. Hətta qonşu xalqların nümayəndələri də bu mübarizəyə qoşulmuşdular. Bu mübarizənin başında xalqın içərisindən çıxan əfsanəvi, qorxmaz Koroğlu dururdu. Onun əsil adı Rövşən idi. Koroğlu ləqəbini isə o, zülmkar feodalın əmri ilə atasının gözlerinin çıxarılmasından sonra almışdı. “Koroğlu” aşiq yaradıcılığının ən böyük və əzəmetli dastanlarındandır. Başqa dastanlar kimi bu eposa da sintetiklik xasdır, dastanın hadisələrini nəql edən prozaik mətnlə, mahnı, musiqi-poetik hissə vəhdət təşkil edir. Dastanda qəhrəmanı mahnilarla lirik mahnilar bir-birini əvəz edirlər. Bu mahnilar forma etibarilə müxtəlidir, məsələn, bayatı, qoşma, gəraylı və s. “Koroğlu” dastanı Üzeyir Hacıbəylinin şah əsəri olan “Koroğlu” operasının əsasını təşkil edir (1937). Xalqın lirik-romantik ruhda olan digər dastanı “Aşıq Qərib”i (1916) Zülfüqar Hacıbəyov öz operası üçün süjet seçmişdir. “Şah İsmayıл” dastanı əsasında isə Müslüm Maqomayev 1916-cı ildə “Şah İsmayıл” operasını yaratmışdır.

Kitabın bu bölümünün sonuncu XX fəslində XVII əsrə aid elmə məlum olan risalələrdən Mirzə bəyin “Qövsnamə” və “Risalei-musiqi” əsərləri, müəllifi məlum olmayan, anonim “Ədvar”ı və Əbdülmömin Səfiyəddinin “Behcətür-ruh” (Ruhun şadlığı) və s. risalələr haqqında da məlumat verilir.

XIX əsrin əvvəllərində Azərbaycan Rusiyanın tərkibinə daxil olur. Elə bu vaxtdan Azərbaycan musiqisinin nümunələri nota yazılmaya başlayır. 1816–1818-ci illərdə Həştərxanda İ.Dobrovolski tərəfindən “Aziatskiy muzikalny jurnal”da 8 mahnı nəşr olunur. Onlardan biri Azərbaycan xalq mahnısı idi. O, “Persidskaya pesnya Fet-Ali Derbendskoqo” adı ilə çap edilmişdir. 1834-cü ildə isə P.Siyalski tərəfindən nota yazılmış məşhur “Qalanın dibində” xalq mahnısı 1861-ci ildə Peterburqda “İllüstrasiya” jurnalında dərc edilmişdir. Bu mahnını eşidən böyük rus bəstəkarı M.N.Qlinka ondan özünün “Ruslan və Lüdmila” operasının “Persidskiy xor”unda istifadə etmişdir.

XIX əsrənə başlayaraq Azərbaycanın bir sıra şəhərlərində musiqi məclisləri, cəmiyyətləri, dərnəkləri təşkil olunurdu. Şamaxıda Mahmud Ağanın, Şuşada Xarrat Qulu Mehəmməd oğlunun və Mir Möhsün Nəvvabın, Bakıda Məşədi Məlik Mansurovun məclislərinin Azərbaycanın muğam sənətinin inkişafında önemli rolü olmuşdur. Kitabın altıncı bölümündə “Musiqi məclisləri” haqda məlumat təqdim edilmişdir.

Dünyada bir neçə şəhər var ki, musiqi onun hər daşına, qalasına, ab-havasına hopmuşdur. Belə şəhərlərdən biri də Azərbaycanın Qarabağının Şuşa şəhəridir. Xalq arasında belə bir məşhur kəlam vardır ki, Şuşada körpələr bələkdə belə muğam üstündə ağlarlar.

Musiqimizin məbədi və beşiyi olan füsunkar Şuşa şəhərinin əsası 1750-ci ildə Qarabağın ilk xani Pənah xan tərəfindən qoyulmuşdur. Əvvəller bu şəhər öz banisinin adıyla “Pənahabad” adlanırdı. Lakin sonralar şəhərin yaxınlığında yerləşən Şuşakəndin adıyla “Şuşa qalası” adlanmağa başlandı.

Tarix boyu bu qala düşmən basqınlarına, hücumlarına məruz qalmışdırsa da, heç vaxt əyilməmiş, həmişə alınmaz olmuşdur. Əfsuslar ki, biz bu musiqi məbədimizi qoruya bilmədik. Lakin bu məbəd statik, qoruq kimi qalmamışdır, əsrlər boyu zəngin musiqi

ənənələriylə, musiqi məktəbiylə Şuşadan çox-çox uzaqlarda məşhur olmuşdur.

Şuşa Zaqafqaziyanın konservatoriyası təbirini və təyinini haqlı olaraq qazanmışdır. Şuşa konservatoriyasının parlaq nümayəndələri dünyanın bütün qitələrində Azərbaycan musiqisini ləyaqətlə təmsil edərək ona şöhrət gətirmişlər.

Şuşada birinci musiqi məclisi Şərq musiqisinin bilicisi Xarrat Qulu (1823–1883) tərəfindən təşkil edilmişdi. Xarrat Quludan sonra 80-ci illərdə Şuşada “Məclisi-Fəramuşan” (Unudulmuşların məclisi) və “Musiqiçilərin məclisi” yaranır ki, onların rəhbəri, Azərbaycanın XIX əsr mütərəqqi xadimi, alimi, şairi, musiqişünası, rəssamı Mir Möhsün Nəvvab idi. Nəvvab Şuşada doğulmuş, yaşamış, yaratmış və orada da vəfat etmişdir (1833–1918).

Ensiklopedik biliyə və nadir istedada malik olan M.M.Nəvvab Azərbaycan elmini, musiqi sənətini, ədəbiyyatını xeyli zənginləşdirmiştir. Onun çoxşaxəli fəaliyyəti, elmi müddəaları və tədqiqatları, müəllifin iyirmidən artıq əsərində öz əksini tapmışdı. XIX əsrin 80-ci illərində məşhur xanəndə Hacı Hüsnü ilə birlikdə yaratdığı “Musiqiçilər cəmiyyəti”ndə musiqi sənətinin estetik problemləri, xanəndələrin ifaçılığı, klassik muğamları müşayiət edən şeirlər müzakirə olunurdu. Cəmiyyətə öz vaxtının məşhur xanəndə və sazəndələri Hacı Hüsnü, Məşədi Cəmil Əmirov, İslam Abdullayev, Seyid Şuşinski və b. daxil idi. Bir çox musiqiçilər özlərinin ilk təhsilini məhz bu cəmiyyətdə almışlar. Burada müzakirə olunan problemlərdən bəziləri öz əksini və sonrakı inkişafını M.M.Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” risaləsində tapmışdır. Mir Möhsün Nəvvab musiqi sənəti haqqında “Vüzuhül-ərqam” risaləsini (Rəqəmlərin izahı) 1884-cü ildə Şuşada yazmışdır. “Vüzuhül-ərqam” XIX əsrin sonunda Azərbaycan musiqisi haqqında Azərbaycan dilində (ərəb əlifbasiyla) yazılmış və çap edilmiş yeganə risalə idi. Bu risalənin şərqdə ümumən risalələrin az yazılın bir dövründə yaranması və Şuşanın muğam nəzəriyyəsinin ənənələrinin “Vüzuhül-ərqam” risaləsində davam etdirilməsi faktı artıq böyük maraq doğurdu.

Nəvvab risaləsində ifaçılıq qaydalarına da böyük əhəmiyyət vermiş, onun estetika, akustika məsələlərini əsas şərtlərdən hesab

etmişdir. Bu həm də onu sübut edir ki, Nəvvabın dövründə Qarabağda, Şuşada yüksək səviyyəli ifaçılıq sənətinə tələbat da olduqca böyük idi.

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

“Vüzuhül-ərqam” risaləsinin qiymətli hissələrindən biri – muğam dəstgahlarının quruluşu haqqında olan bölmədir. Nəvvab ilk dəfə olaraq altı muğam dəstgahının – Rast, Mahur, Şəhnaz, Rəhavi, Çahargah, Nəvanın quruluşunu, hansı şöbələrdən ibarət olmasını göstərmüşdür. Qeyd etmək lazımdır ki, Nəvvab elmi ədəbiyyatda muğam dəstgahı termini, anlayışı barədə məlumat verən ilk müəlliflərdəndir.

“Vüzuhül-ərqam” risaləsində qaldırılan məsələlər maraqlı və qiymətlidir. Müəllif bu məsələləri bəzən dini haşıyəyə alır. Bu dini haşıyə isə Nəvvaba əsas niyyətinə, məqsədinə nail olmaq üçün lazım olan bir vasitə idi. Onun əsas məqsədi isə özünün qeyd etdiyi kimi millətinin, xalqının savadlanması və musiqi elminin inkişafı idi.

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

Şuşa vokal sənətinin ən görkəmli nümayəndələrindən biri Xarrat Qulunun yetişdirməsi Hacı Hüsnü idi. O, 1880-cı ildə İran şahı Nəsrəddinin dəvətiylə onun oğlunun toy məclisində oxumuş və şah tərəfindən verilən birinci mükafata layiq görülmüşdü. Hacı Hüsnü gözəl xanəndə olmaqla bərabər, həm də Şərqi və Azərbaycan muğamlarını əla bilən musiqişunas və müəllim kimi də məşhur idi. O, bir sıra muğamları təkmilləşdirmiş, onların yeni variantını yaratmışdır. O, “Kürdi” muğamına “Şəhnaz”ı əlavə etmiş və yeni “Kürdi-Şəhnaz” muğamını yaradıb oxumuşdur. Cabbar Qaryagdiogluğun yazdığını görə Hacı Hüsnü Sadıxcanın tarda müşayiətilə “Qatar” muğamının da yaradıcısıdır. Həyatının son

illərində Hacı Hüsnü mollaların təzyiqi altında Şuşada Gövhər ağa məscidində minacət verirdi. Hacı Hüsnün uzun nəfəsi, zənguləsinin isə misli-bərabəri yox idi.

Hacı Hüsnün çıxışlarını çox vaxt tarda müşayiət edən böyük tarzən Mirzə Sadıq Əsəd oğlu olmuşdu (1846–1902). Xalq arasında o Sadixcan kimi məşhur idi. Mirzə Sadıq İran şahı Nəsrəddin tərəfindən “Şiri Xurşid” qızıl medalıyla təltif edilmişdi. Mirzə Sadığın musiqimizin tarixində xidmətləri böyük idi. O çoxəsrlik tari rekonstruksiya edərək təkmilləşdirmiş, beş simli zəif səslənən tara altı simi də əlavə edərək simlərin sayını on birə qədər artırmışdı. Tarın qolunda olan pərdələrin sayını isə azaldaraq 17 pərdəyə endirmişdi.

Tarın rezonansını artırmaq üçün də Sadıqcan bir sıra işlər görmüş, tara zildə səslənən yeni pərdələr əlavə etmiş, həmçinin “lal barmaq” üslubunu icad etmişdi. Əvvəllər tari diz üstə əyilərək çalırdılar. Sadixcan bu üsulu ləğv edərək, tari sinə üzərində tutaraq çalmışdı. Mirzə Sadıq yeni Azərbaycan tarının yaradıcısı idi. Onu “tarın atası” adlandırırlar. Məşədi Zeynal, Məşədi Cəmil Əmirov, Şirin Axundov, Qurban Pirimov kimi mahir tarzənlər məhz Sadixcan məktəbinin gözəl davamçılarıdır.

1897-ci ildə Şuşada yazıçı Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin rəhbərliyi ilə həvəskar aktyorların ifasında dahi Azərbaycan şairi Füzulinin poeması əsasında “Məcnun Leylinin məzarı üstündə” musiqili səhnəcik göstərildi. Məcnun rolini məşhur xanəndə Cabbar Qaryagdioğlu (1861–1944) oynayırdı.

1902-ci ildə “Fərhad və Şirin” mövzusunda ikinci belə musiqili səhnə qoyuldu. Fərhad rolini yenə də Cabbar Qaryagdioğlu ifa edirdi. O, xalq xanəndəsi və bəstəkarı kimi məşhur idi. Cabbar Qaryagdioğlu öz sözlerinə çoxlu mahnı, təsniflər üçün isə şeirlər yazmışdır. “Bakı”, “Bəsti”, “Tiflisin yolları”, “İrəvanda xal qalmadı” və başqa bir çox mahnıların müəllifi idi. Cabbar Qaryagdiogluğun yüksək tessitura və geniş diapazonlu gözəl tenoru var idi. Onun kimi Mənsuriyyə, Heyratı, Kürdi-Şahnaz oxuyan yox idi. Onun səsini məşhur italyan tenoru Karuzo ilə müqayisə edirdilər. Böyük rus şairi Yesenin onu “Şərq musiqisinin peyğəmbəri” adlandırmışdı. Hələ 1906–1912-ci illərdə onun səsi Kiyev, Moskva,

Varşava və digər şəhərlərdə bir sıra səhmdar cəmiyyətlər tərəfindən fonovalıkə yazılmışdır. Cabbar Qaryağdioğlu Azərbaycan vokal sənətinin tarixində yeni səhifə açmışdır.

Cabbar Qaryağdioğludan sonra Şuşa xanəndəlik məktəbinin ən parlaq nümayəndəsi Seyid Şuşinski idi (1889–1965). C.Qaryağdioğlu onu “Şərq musiqisinin incisi” adlandırmışdı. Qarabağdan çıxan muğam ustaları arasında öz məlahətli səsi, xüsusi pəsxanlığı ilə seçilən və xalqın ürəyinə yol tapan xanəndələrdən biri də Zülfüqar Adigözəlov idi (1898–1963). Xalq onu mehribanlıqla “Zülfü” deyə çağırırdı. Şuşanın xanəndəlik məktəbinin son korifeylərindən olan Xan Şuşinski (1901–1979) haqqında söz açdıqda, qeyri-ixtiyari Səməd Vurğunun “Azərbaycan” şeirinin bu misraları yada düşür:

Havalansın Xanın səsi,
Qarabağınşıkəstəsi.

Xan Şuşinskinin səsini bir çox şairlər öz şeirlərində vəsf etmişlər. Kitabın altıncı bölməsinin növbəti fəsillərində “Mir Möhsün Nəvvab”ın həyat və yaradıcılığı, onun “Vüzuhül-ərqam” risaləsi, böyük muğam ustadı “Cabbar Qaryağdioğlunun həyatı və yaradıcılığı” və Azərbaycan xanəndəlik sənəti haqda yazılar verilmişdir.

Birinci cilddə XIX əsrin sonlarında XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti haqqında geniş məlumat verilir. Bakının zəngin musiqi həyatı təqdim edilir. F.Şalyapin, S. Raxmaninov, İ.Qofman və s. dahi ifaçıların, opera və balet truppalarının qastrolları, şəhərin musiqi təhsili, Şərq konsertləri və s. araşdırılır.

Beləliklə, ön sözdə verilmiş kitabın bu geniş icmalindən sonra, “Azərbaycanın musiqi tarixi”nin birinci cildini hörmətli oxucularımıza, qədir-qiyət bilən xalqımıza böyük məmənuniyyətlə təqdim edirik.

Səfərova Zemfira

GİRİŞ

AZƏRBAYCANIN QƏDİM MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİ

Azərbaycanın ərazisi paleolit, mezolit, eneolit dövründən insanların məskunlaşduğu ərazilər sırasına daxildir. Burada yaşayan qədim insanların, xalqların musiqi mədəniyyəti haqqında tarixi məlumatlar olduqca azdır. Lakin müxtəlif elm sahələrində – arxeologiya, antropologiya, paleopsixologiya, qədim tarixdə ibtidai dövr incəsənəti haqqında mövcud olan faktları musiqi kontekstində bir yerə yiğaraq Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin qədim mərhələlərinin virtual tarixi mənzərəsini, yolunu modelləşdirmək mümkündür. Məşhur alim V. Proppun “qədim folklor nümunələrinin oxşarlığı maddi mədəniyyət istehsalının eyni formalarından eyni və ya oxşar ictimai institutlara, istehsal alətlərinə, ideologiya sahəsində isə oxşar təfəkkür formaları və kateqoriyalara, dini baxışlara, mərasim həyatına, dilə və folklorla aparan tarixi qanuna uyğunluğun ayrıca təzahürüdür” fikrinə istinad edərək qonşu xalqların və ümumən regionun da qədim musiqi tarixi haqda elmi ədəbiyyatdan bəhrələnəcəyik. Musiqi mədəniyyəti spesifik inkişaf tərzinə, xüsusiyyətlərinə malik olsa da ümumi mədəni inkişafın magistral, ana xəttindən kənardə qalmır, ümumi təmayülləri ifadə edir.

Bu zaman bir mətləbə də diqqəti cəlb etmək lazımdır. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin qədim mərhələsi haqda danışmazdan əvvəl, ümumiyyətlə, Azərbaycan mədəniyyəti barəsində ümumi yanaşma tərzinə dair mövcud yanaşma müddəalarına diqqət yetirmək lazımdır. Mədəniyyət bir tədqiq obyekti kimi daim hərəkətdə olan, dəyişkən, müxtəlif tarixi-ictimai amillərin təsirini əks etdirən mənəviyyatla bağlı həssas və çevik bir sistemdir. Bəzən dəyişikliklərin, başqalaşmaların miqyası və dərinliyi çox böyük olur. Azərbaycanın cəlb edildiyi müharibələr, etnik miqrasiyalar, köçlər, işgallar, müxtəlif çoxxalqlı imperiyaların

tərkibində mövcudluq onun mədəni genofondunun formalaşmasına təsir göstərmişdir. Nəzərə almaq lazımdır ki, Azərbaycan mədəniyyəti məzmunu etibarilə türk-müsəlman mədəniyyəti olsa da, müxtəlif dövrlərdə dünya mədəniyyətinin müxtəlif bədiimədəni çevrələrinə daxil olaraq, bu çevrələrin ənənələrinin də təsirinə məruz qalmışdır. Bu faktorlar əsrlər boyu Azərbaycan mədəniyyətini cilalamış, onu dünya mədəniyyətinin tərkib hissəsi kimi simasını, özgürlüyünü, eyni zamanda bir sıra regional, dün-yəvi ənənələrin daşıyıcısı kimi formalaşdırmışdır. Akademik N.Cəfərov bu mədəniyyətin üç mərhələsini müəyyənləşdirərkən (1. Azərbaycan mədəniyyətinin türk-müsəlman ideologiyası əsasında təkamülü mərhələsi – birinci minilliyyin sonu-ikinci minilliyyin ortalarınadək; 2. Azərbaycan mədəniyyətinin milli əsaslar üzərində yenidən qurulması – ikinci minilliyyin ortalarından – XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəli; 3. Müasir Azərbaycan mədəniyyəti mərhələsi – XIX-XX əsrlər) haqlı olaraq Azərbaycan mədəniyyətinin formalaşmasında türklərə qədərki Azərbaycan mədəniyyəti nə dərəcədə iştirak etmişdir sualına cavab axtarır. Bu cavabda qeyri-türk mənşəli Azərbaycan mədəniyyəti “qeyri-müəyyən mədəniyyət”, “eklektik yerli mədəniyyət” kimi səciyyələndirilir. Azərbaycan etnik-mədəni sisteminin ümumtürk etnik-mədəni sistemindən differensasiyası “Kitabi-Dədə Qorqud”dan hesablanır. Ədəbiyyat tarixi üçün məqbul hesab edilə biləcək bu fikir zənnimizcə, musiqi mədəniyyəti tarixi üçün məqbul sayla bilməz. Belə ki, bu sərhəddin qəbul edilməsi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin əvvəlki dövrlərdə regionda olan musiqi ənənələrinin yaradılması, formalaşmasındaki “payını”, qanuni varisiyini avtomatik olaraq gündəmdən və tarixi təkamüldən çıxarıır.

Azərbaycanın etnik tarixi Azərbaycan xalqının formalaşması tarixindən qədimdir. Bu o deməkdir ki, Azərbaycan xalqının formalaması prosesi başlayana qədər Azərbaycanda və həmhüdud regionlarda kifayət qədər mürəkkəb etnik hadisələr baş vermişdir. Bunun bir obyektiv səbəbi coğrafi şəraitdən irəli gələn yaşayış üçün münasib təbii mühitdir, digər səbəbi müxtəlif istiqamətlərə gedən ticarət, miqrasiya yollarının üzərində yerləşməsidir.

Dünya tarix elmində qədim dövrlər dedikdə eramızın IV əsrinə qədər olan tarixi mərhələ nəzərdə tutulur. Təbiidir ki, olduqca böyük tarixi proseslərlə zəngin olan bu dövr daxilən bir neçə iri mərhələyə bölünmüş, onların hər birinin musiqi mədəniyyəti özü-nəməxsus simaya, səviyyəyə malik olmuşdur.

Azərbaycan tarixi məcrasında musiqi tarixinin də əsas təma-yullarını nəzərdən keçirək.

Yaranması, formalaşması və təşəkkülü uzun tarixi mərhələdə (Azərbaycanda ilk dövlətlərin yaranmasınınadək) şifahi şəkildə mövcud olmuş musiqi yaradıcılığı üçün mərhələli mahiyyətə malik aşağıdakı prosesləri qeyd edə bilərik:

- a) səsin siqnal mahiyyətinə və funksiyasına malik daşıyıcı səviyyəsindən musiqinin artıq musiqi artefaktı səviyyəsinə keçməsi;
- b) magik və tətbiqi məzmunlu sinkretik incəsənətin ayrılmaz tərkib hissəsi kimi dərk edildikdən sonra musiqinin inkişaflı və müstəqil bir mənəvi fəaliyyət səviyyəsinə keçməsi.

Müəyyən mənada söhbət o uzaq dövrlərdə səslənən real musiqi mühitindən deyil, musiqinin bədii təfəkkürün təzahürü kimi, incəsənət forması kimi əsaslarının formalaşmasından gedə bilər. Bu zaman qədim dövrün mənəvi mədəniyyətində musiqi komponentinin inkişafını iki üsul vasitəsilə izləmək olar. Bir tərəfdən, məntiqi ümumiləşdirmələr və mülahizələr, digər tərəfdən, başqa mədəniyyət sahələri ilə müqayisələr aparmaq üsulu ilə.

Qeyd edək ki, qədim dövrlərdə əmək prosesində aşağı paleolitdə estetik hissələrin inkişafında “*forma duyumu*”, orta paleolitdə “*rəng duyumu*” ilə paralel olaraq, həm də musiqi qabiliyyətinin və ifadəsinin ən ibtidai elementləri – “*səs duyumu*” və “*ritm duyumu*” da formalaşırıldı. Məhz bu bünövrədə musiqi təxəyyülü və təfəkkürü formalaşır.

Alt paleolit (e.ə. bir milyon beş yüz min il – e.ə. yüz min il) dövrünə aid Azıx mağarasının tədqiqi zamanı arxeoloqlar hələ nə bədii əşyalar, nə də təsviri sənət nümunələri tapmamışlar. Lakin erkən aşel dövründə artıq ibtidai musiqinin rüşeymləri yaranır. Belə fərziyə irəli sürmək olar ki, səs siqnalları vasitəsilə formala-

şan ilk musiqi artefaktları mərasim məqsədlərinə xidmət etməyə başlayır. Bu sənət və qeyri-sənət aralığında dayanan musiqi artefaktlarını musiqi-estetik təfəkkürün embrionları hesab etmək olar.

Orta paleolit dövründə (e.ə. 100 min il – e.ə. 40 min il) *səssöz – hərəkət* şəklində icra olunan magik ayinləri tədricən təkamül edərək oyun – oxuma-rəqs üçlüyünə, yəni mərasim sinkretizmi səviyyəsinə keçir. Gələcəkdə məhz mərasim sinkretizmi musiqi yaradıcılığı və fəaliyyətinin obyektiv müqəddəm şərtlərindən olur. Beləliklə, incəsənət öncəsi, daha sonra isə incəsənət kollektiv magik ayinlər formasında mövcud olur.

Qədim incəsənət tətbiqi, təcrübi xarakter daşıyırı. Təbiidir ki, ilk musiqi artefaktları, ilk musiqi alətləri həyatda təcrübi vəzifə daşıyırı. *Mustye* dövrünün insanları rəngin estetik çalarlarını anlayaraq hiss və fikirləri primitiv halda olsa da artıq ifadə edə bilirdilər. *Mustye* insanların ümumi mənəvi-estetik inkişafı həm də musiqi inkişafının da yeni, daha yüksək pilləyə qalxmasını təxmin etməyə imkan verir. Musiqi artefaktları çoxalır, hərəkəti ifadə və təsvir edən musiqi ritminin həm də emosional təbiəti dərk edilir.

Üst paleolit (e.ə. 40 min il – e.ə. 12-ci minilliyyə qədər) dövründə insan cəmiyyətinin modeli universal xarakter daşıdığından dünyanın müxtəlif yerlərində bu dövrdən günlərimizdək qalmış sənət nümunələrinə əsaslanaraq xüsusi ayin mərasimlərindəki oyun-rəqslərdə, oyun-pantomimalarda rəqsin elementləri cilanır, musiqi artıq forma, təqdimat, ifa baxımından mürəkkəbləşir. İnsanların bu dövrdə əsasən yığıcılıq və ov ilə məşğul olduğunu nəzərə alsaq, kişilərin icra etdikləri ov-oyun mərasimləri və qadınların icra etdikləri əmək-məişət mərasimləri haqda danışmaq olar. Ov rəqslərində real ov prosesinin təsviri ilə yanaşı emosional hissələr də ifadə edilirdi. Təqlid prosesində həm də artıq sırf rəqs, daha sonra teatrallaşmış təsvirçilik elementləri də formalasdırı. Bütövlükdə *paleolit* dövrü mədəniyyətinin kökündə kollektivçilik təfəkkürü ilə bağlı formalar durur. Bu dövrdə uzun minilliklər boyunca musiqi sənətinin əsasında duran müəyyən yüksəklikli səslər – tonlar əvvəlcə təbii çıxarılan səs anlamından estetik mənalı səs anlamına dək inkişaf edir. Sonrakı minilliklərdə

bu tonlar getdikcə bədii məzmunla zənginləşir və yeni keyfiyyətdə insanın hisslərini, fikirlərini, mənəvi dünyasını əks etdirmək vəsi-təsinə çevirilir. Qədim insan ilkin mərhələdə göz açıb gördüyü ətraf mühiti və gerçəklilik hadisələrini onun yaşayışına təsir xarakterinə görə fərqləndirirdi. İşığın, istinin, suyun, yaşıllığın həyata, yaşayışa yardım etdiyini, əksinə, soyuğun, təbii fəlakətlərin, qaranlığın, quraqlığın isə bədbəxtlik gətirdiyini görürdülər. İbtidai təfəkkür ətraf gerçəkliyin əsl mahiyyətini dərk edə bil-mədiyi üçün bu hadisələrə qeyri-adi münasibət bəsləyirdi. O, gözə-görünməz qüvvələrin, ruhların mövcudluğuna inanmağa başlayır, daha doğrusu, özünü buna inandırır, xeyir və şər qüvvələri fərq-ləndirirdi. O bu mifik qüvvələri təxəyyülünün gücü ilə obrazlaşdırır, onun həyatına müsbət təsir göstərən hadisə və prosesləri xeyirxah ruhlarla əlaqələndirir, onları müqəddəsləşdirirdi. Su, ağaç, dağ, od, işıq kultları obrazlaşaraq ibtidai təfəkkürün mifik qatlarını əmələ gətirirdi. Azərbaycan şifahi mədəniyyətində, folklorunda, bu inancların izləri bu gün də qalmaqdadır. Məsələn, ağacların, dağların pir kimi müqəddəs tutulmasını misal göstərmək olar. Azərbaycanda Qonaqkənddə Həzrat Baba, Siyəzəndə Xıdır-zində, Naxçıvanda Əshabi-Kəhf mağarası müqəddəslərin, ruhla-rın məkanı kimi sitaş yerləridir. Tanınmış arxeoloq və etnoqraf Ə.Ələkbərov dağlar kultunun icrasında ağı nəgmələrin istifadə olunduğunu göstərir və bu kultu Azərbaycanın qədim əhalisinin animistik təfəkkürünün erkən təzahürü hesab edir. Ruhlarla əlaqə qurmaq, onları mərhəmətləndirmək üçün müxtəlif vasitələrə əl atılırdı. Bu vasitələr içərisində ən çox insanı duyğulandıran, asanlıqla əhval dəyişilməsinə səbəb olan musiqiyə xüsusi üstünlük verilirdi. Təsadüfi deyil ki, əski türk mifik təsəvvürlərinə görə musiqi o biri dünya, ruhlar aləmi ilə bağlı idi və məhz buna görə də magik qüvvə sayılırdı.

Mezolit dövründən (e.ə. XII–VIII minilliklər) artıq Azərbaycan ərazisində yaşayan insan cəmiyyətləri ov, yiğiciliq və balıqçılıq fəaliyyətindən əkinçiliyə və maldarlığa keçir. Bu dövrdə dəniz naviqasiyası da yaranır. Bunu qayaüstü rəsmlər göstərir. Məhz bu dövrdə ibtidai musiqi mədəniyyəti “sənədlə”şir.

Qədim insanlar ilk dəfə o dövrün rəqs pantomimasını əks etdirən rəsmlər çəkir. Bu artıq musiqinin mövcudluğunu sübüt edən elmi fakt sayıla bilər. Qobustanda 6 mindən artıq qayaüstü rəsmlər mezolitdən ta son tunc dövründək olan bir tarixi mərhələdə ibtidai insanların həyatının demək olar ki, bütün sahələri haqda məlumat verir. Yazılı təpəsinin, Böyükdaş, Kiçikdaş, Cingirdağın ətəyindəki qayaüstü rəsmlərdə musiqi mövzusunda xeyli rəsmlər vardır. Bunlar rəqs edən qadın fiqurlarının, bir neçə heyvanın, keçinin qarşısında icra edilən kollektiv ayin rəqslərin, əlində dəfə bənzər alət tutmuş insanların (bəlkə də şamanın), əlləri yuxarı vəziyyətdə tullanan insanların tək-tək və kollektiv ayin rəqslərinin rəsmləridir. On maraqlı rəsmlərdən biri yallı gedən insanların təsviridir. Cingirdağın və Böyükdaşın ətəyində xalq arasında qaval daş adı ilə məşhur olan iri ölçülü daşlar vardır. Onları Azərbaycan ərazisində bize məlum olan ən qədim təbii musiqi aləti hesab etmək olar. Bu daşların səthinə vurmaqla müxtəlif, zərif tembrli səslər almaq mümkündür. Güman ki, “qədim dövrdə Yallı tipli mərasim rəqsləri icra edilən zaman səslənən daş istifadə oluna bilərdi” (118, 55). Qayaüstü digər rəsmlər – yuxarıya qaldırılmış əllərlə rəqs edən, əlində dəf alətinə bənzər dairə tutmuş insan təsvirləri qədim ayin icraçıları olan kahinlərin, şamanların təsviri kimi qəbul edilir.

Kəlbəcərdə yüksək dağ gölləri – Zalxagöl və Qaragöl ərazi-sində də erkən tunc dövrünə aid xeyli miqdarda qayaüstü rəsmlər vardır. Burada da ayin rəqslər təsvir olunub. Bu təsvirlərin dinamikası xüsusilə maraqlıdır: rəqs edən fiqurlar sanki uçur, fırlanır, çox ifadəlidir.

Tunc dövrünün (e.ə. III-II minillik) musiqi mədəniyyəti Qobustan, Kəlbəcər, Abşeron, Gəmiqaya qayaüstü rəsmləri, Naxçıvan, Mil-Qarabağ düzənliyi, Taliş, Muğan, Abşerondakı keramika ilə təmsil olunur. Naxçıvanda Gəmiqayadakı minlərlə rəsm-lərdə insanların tunc dövründəki dini, məişət, estetik, bədii görüşləri, dünyaduyumu əks olunmuşdur. Burada real və fantastik heyvanların, quşların, ov səhnəciklərinin, mərasim rəqslərinin, insan fiqurlarının təsvirləri diqqəti cəlb edir. Onlar arasında dörd

rəsm musiqi mədəniyyəti baxımından böyük maraq doğurur. Bu rəsmlərdə kollektiv və solo rəqs səhnələri təsvir olunmuşdur. İnsan fiqurları sxematik təsvir olunsa da qrafik fiksasiyanın təsviri rəqslərin xarakteri haqda fikir yürütməyə imkan verir: təxmin etmək olar ki, üç rəqs ağır templi, biri tez sürətlidir. Tez templi rəqsin təsvir olunduğu rəsmidə rəqs edənlərin ayaqları aralı qoyulub, əlləri yan tərəflərə geniş açılmışdır. Aparıcı rəqqasın başında buynuzlu maska taxılıb. Rəqs edənlərin yanında keçi və balaca günəş şəkli çəkilib. Bu kompozisiyada maldarlıqla məşğul olan qəbilənin mərasimindən bir epizod təsvir edilmişdir. Tədqiqatçıların fikrincə, bir sıra səciyyəvi əlamətlərə görə (xaotiklik, buy-nuzlu maska) bu, Azərbaycanda hələ XX əsrin əvvəllərinədək mövcud olan qədim “kos-kosa” rəqsini xatırladır. Başqa bir rəqsdə solist ifaçı rəqqas təsvir olunub. Onun quyruğu var, rəssam tərəfindən dəqiq çəkilmiş spesifik hərəkətləri belə bir fikir yürütməyə imkan verir ki, rəqqas magik məzmunlu pantomima rəqsində iştirak edir. Digər bir rəsmidə yallı tipli rəqs təsvir olunub. O dövrün saxsı qablarında da musiqi motivləri möveuddür. Naxçıvanda tapılmış bir bardaqda parlaq geyimli qadın və kişi yallı hərəkətlərinə bənzər rəqs anında təsvir edilmişdir. Kişinin əlində qırmızı yaylıq var, qadın isə hər iki əlini yuxarı qaldıraraq rəqs edir. Bu hərəkətlər müasir Azərbaycan rəqslərinə də xasdır. İndi də yallılarda yallıbaşı əlində yaylıq yelləyir.

Ümumilikdə, *mezolidən erkən tunc dövrünə qədər* qədim insanın musiqi təfəkküründə irəliləyişlərin olduğu hiss olunur. Azərbaycanda rəqs və musiqi mədəniyyəti, təsviri sənət, zərgərlik inkişaf edir. Tunc dövründə ritmli-sözlü-səsli (vokal-instrumental) – pantomim müşayiətli magik mərasimlər oyun-oxumaq – rəqslə ifadə olunan sinkretik incəsənətə çevirilir. Məhz bu dövrdə musiqi təfəkkürünün özünəməxsus qanuna uyğunluqları, mahni tipləri, səciyyəvi musiqi dialektləri formallaşır. Qədim dövrlərin tədqiqi ilə bağlı arxeoloji qazıntılar xeyli sayda ibtidai musiqi alətləri və ya bu alətlərin prototipləri hesab oluna biləcək əşyaları da üzə çıxarmışdır. Məsələn, Xocalı-Gədəbəy ərazisində aşkar olunmuş, e.ə. II minilliyin sonu – I minilliyin əvvəllərinə aid

edilən (Xocalı–Gədəbəy mədəniyyəti) həm qadın geyimlərində bəzək, həm də magik mənaya malik əşya kimi istifadə olunması ehtimal olunan tunc asmları, zinqirovları, muncuqları, eləcə də şaxşaxlı zinqirovları primitiv, özüsəslənən səs-küylü alətlər kateqoriyasına aid edirlər. Mingəçevirdə küp qəbirlərin birində tapılmış sümükdən düzəlmüş əşyaları isə alımlər artıq qədim nəfəs alətləri hesab edirlər. Maral buynuzundan düzəlmüş, neyə, fleytaya bənzər dörd nəfəs aləti ilə yanaşı buradan tapılmış dəri qalıqları və ağaç lövhəciklərin qırıqlarını alımlər zərb alətinin elementləri sayırdılar. Qəbirdə dəfn olunmuş insanın bu alətləri düzəldən usta və ya ifaçı, yəni şaman olmasını fərz etmək olar. Qədim zamanlarda insanları dəfn edərkən onların başqa dünyada da həyat sürəcəyinə inanc olduğu üçün qəbirlərə məişət əşyaları, yemək, geyim ilə yanaşı əmək fəaliyyəti və peşə ilə bağlı alətlərin də qoyulması adəti var idi. Neyə, tütəyə bənzər nəfəs alətində çalan insanın təsviri Ucarda tapılmış gümüş üzüyün (yaşı iki min il) üzərində də vardır. Füzuli rayonunda tuncdan hazırlanmış özüsəslənən sinc tapılmışdır.¹ Ağstafada Gümbəz adlanan ərazidə fitlə çalınan qədim nəfəsləi alət – burbuq tapılmışdır. Gildən quş formasında düzəldilmiş burbuqlar Qəbələ, Quba, İsmayıllı rayonlarının ərazisində də aşkar edilmişdir. Qəbələdə isə əsl musiqi alətləri kolleksiyası – zəng, arxaik, özüsəslənən qumro aləti, quş formasında burbuq və üzərində rəqqasələrin təsviri olan möhür tapılmışdır.

Qədim dövrlərin musiqisini təsəvvür etmək üçün alımlər əsr-lərlə yaşayan xalq mahnılarının tam “yararlı” olması ideyasını dəstəkləyirlər. Bu ideyanı etnomusiqişunas K.Kvitka irəli sürmiş, daha sonralar V.Qoşovski davam etdirmiştir. Alımlər qeyd edirlər ki, folklorda hər bir xalqın əsrlərlə, minillərlə formalasən musiqi təfəkkürünün ən qədim, arxaik elementləri və izləri qəlibləşdirilmiş şəkildə qorunur. Hər musiqi dialektində zamanın dəyişikliklərindən asılı olmayaraq daima mövcud olan elementlər toplusu var. Xalq musiqi yaradıcılığı keçmişlə əlaqəni qırılmaz

¹ Mingəçevir fleytasını Yaxın və Orta Şərqdə sonralar geniş yayılmış Azərbaycan nəfəs aləti neyin prototipi hesab etmək olar.

tellər kimi qoruyur. Qədim zamanlarda müxtəlif yaşayış, davranış, vərdiş normativlərini yaddaşlara həkk etmək üçün insanlar mərasimlər yaradır, qəbilə üzvləri bu mərasimlərdə birlikdə kollektiv oxuyaraq iştirak edirdilər. Təkrar-təkrar, stereotip şəklində ifa edilən oxumalar insanların musiqi-bədii yaddaşını möhkəmlədir, eyni zamanda musiqi zövqünü və tipik avazlar bilgisini formalaşdırırı. Folklorun yaşarlılığını və dəyişməzliyini, konservativliyini təmin edən cəhət onun mərasimlərlə əlaqədar olan funksionallığıdır. Ənənələrə bağlı olan kollektiv icra və ifa tərzini məşhur macar bəstəkarı və etnomusiqişünası B.Bartok “kəndin yazılmamış qanunu” adlandırırdı. Araşdırırmalar göstərir ki, musiqinin intonasiya formulları nəinki poetik mətndən daha konservativdir, onlar daha sabit və ümumiləşdirilmişdir. Musiqişünas A.Qoşovski musiqi avazlarını arxeoloji və dilçilik məxəzlərindən üstün tutaraq qeyd edir ki, tarixinin tənəzzül dövrlərində assimilyasiyaya uğrayan xalqlar başqalarının maddi, mədəni, hətta dil təsirinin altına düşüb, onları asanlıqla mənimsəyirlər, lakin milli adət-ənənələr, mərasim və musiqi folkloru son dərəcə uzunömürlü olur. Folklor nümunələrində mahnı avazının funksionallığı, yəni janr mənsubluğunun stabil əlamətləri çox güclüdür. Bu əlaqə folklorun qədim qatları – mərasim və əmək mahnilarında daha möhkəmdir. Alımlərin bu aspektdə maraq doğuran bir mülahizəsinə diqqət yetirək. Qədim Azərbaycanın sakinləri arasında adları çəkilən, e.ə. III-II minilliklərdə bu ərazilərdə məskunlaşan **lullul** adlanan tayfalar olmuşlar. **Lullubi** Azərbaycanın proto-türk əhalisinə verilmiş ad idi. Güman edilir ki, lulu sözü həm də lolo kimi də işlənilir, tələffüz olunurdu. Qədim Azərbaycanda maldarlar mal-qaranı haraylayan zaman **lulu** (*lolo*) ifadəsini işlədirdilər. Bu ifadə həm də qədimlərdə oyun və rəqs zamanı oxunan mahnilarda da istifadə olunurdu. Qədim köklərə malik kütləvi rəqs-mahnı janrı olan halaylar əvvəller yalnız əmək prosesi ilə bağlı olmuş, məşhur halaylardan biri də “Ay lo-lo, lo-lo” adlanır. Beləliklə, əgər söhbət real musiqinin “bərpa”sından gedirsə, biz nümunə kimi əmək və mərasim mahnilarına istinad edə bilərik. Həm də qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan musiqi

folklorunda yaranması və mənşeyi ibtidai icma dövrü ilə bağlı mahnı nümunələri mövcuddur. Qədim əmək mahnularına, mənşeyini hələ neolit dövründən götürən maldarlıq və əkinçilik mahnları aiddir. Onlar arasında “sayaçı” mahnlarını, holavarları, əkin, biçin, şum, məhsul yiğimi mahnlarını xüsusi qeyd etmək lazımdır. Müasir dövrümüzə çox az əmək mahnısı gəlib çıxmışdır. Bunlar “Tutu nənəm”, “Çoban avazı”, “Sağım mahnısı”, “Şum nəğməsi”dir. Əvvəlcə əkinçiliklə bağlı olsa da sonralar toy mərasiminə keçmiş halay mahnı-rəqslerini də qeyd etmək olar. Əmək mahnlarının avazı çox sadədir, qısa melodik ifadələrə, təkrarlıq prinsiplərinə əsaslanır. Melodiyanın reçitativ-deklamasiyalı xarakteri və quruluşu da onların qədimliyinə dəlalət edir. Qədim insanların təbiət qüvvələrinə, hadisələrinə münasibəti, təsir etmək arzusu, təbiət qüvvələrinə sitayışının izləri “Xıdır İlyas” (quraqlıq zamanı yağış diləyi ilə oxunan nəğmələrlə müşayiət olunan mərasim), “Qodu-Qodu” (əksinə yağışlı havanı kəsmək, günəşin çıxması diləyi ilə oxunan mahnilarla müşayiət olunan mərasim) mövsüm mərasimlərində yaşayır.

Qədim dövrlərdə Azərbaycan ərazisində yaşayıb əkinçiliklə, maldarlıqla məşğul olan tayfalarda heyvana sitayış ayını (inək, keçi, qoyun) mühüm yer tuturdu. Qobustanda Büyükdaşdakı rəsmlər – keçi qarşısında rəqs edən insanların, bir neçə heyvan qarşısında mərasim rəqsinin təsviri, indi də bir çox mahnilarda səslənən “ceyranım”, “maralım”, “quzum” kimi səmimi metaforamüraciətləri də bu ayının nişanəsi olaraq yozulur.

“Maral oyunu”, “Dəvə oyunu” kimi xalq teatr səhnəcikləri heyvan kultu ilə səsləşən əlamətlərin daşıyıcısıdır. XVI əsr rəssamı Soltan Məhəmməd Təbrizinin bir miniatüründə keçi dərisi geymiş üç rəqqasın, nəfəs və zərb alətlərində çalan musiqçilərin müşayiətilə rəqsi təsvir olunub. Alımların fikrincə, bu oyun-rəqsin kökü qədim zamanlardakı heyvan-keçi kultu ilə bağlı olan bir mərasimdən qaynaqlanmışdır. Zaman keçdikcə, burada mərasim semantikası itmiş, o adı bir əyləncə oyununa çevrilmişdir.

Rəqsin, pantomimanın, oyunun sinkretik vəhdətində mövcud olan musiqi artıq cəmiyyətin dini, hərbi, dəfn, bayram mərasim-

lərində geniş istifadə olunurdu. Bu dövrdə rəqslər əsasən kollektiv formada mövcud olub, solo rəqs etmək səlahiyyəti isə yalnız qam-şamanlara məxsus idi.



Qobustanda qayaüstü heyvan təsviri.

Beləliklə, Qobustan və digər qayaüstü rəsmlərə, aşkarlanan ibtidai musiqi alətlərinə, ibtidai dövrün əlamətlərini hifz etmiş xalq mahnı və rəqs sənəti nümunələrinə istinad edərək musiqinin jest, pantomima, rəqs və oyunla qırılmaz vəhdətdə mövcud olmasına söyləmək olar. Bu, ümumiyyətlə, qədim musiqi sənətinin ümumdünya universal mövcudluq formasıdır. Bu vəhdətin bir təzahürünü hətta bir çox alımlər müasir dillərdə mövcud olan sözlərin mədəniyyətin qədim dövrlərdə inkişaf səviyyəsinin əks-sədası kimi yozula biləcək məna paraleлизmlərində görürələr. Azərbaycan dilində çalmaq, oynamaq, oxumaq sözləri buna misaldır: çalmaq (əl çalmaq, musiqi alətlərində çalmaq), oynamaq (oyun göstərmək, rəqs etmək), oxumaq (mahnı oxumaq, kitab oxumaq). Görkəmli musiqişünas-tarixçi alim R.İ.Qruber “rəqs etmək – musiqi oxumaq-tullanmaq (sonuncu söz rəqsin emosional impul-

siviliyini ifadə edir) sözlərinin sinonimik istifadəsi bütün qədim musiqi mədəniyyəti üçün səciyyəvidir” fikri ilə qədim Misir və yunan incəsənətində musiqi, söz, rəqs, jestin qarşılıqlı əlaqəsinin məhz bu səviyyəsinə diqqəti cəlb edir. (116, 98)



Qobustanda qayaüstü rəqs təsvirləri.

Cənubi Azərbaycanda yaranan ilk dövlətlər – Aratta, Lullubi, Qutium, daha sonra Manna dövləti öz dövrünə görə yüksək inkişaf etmiş səviyyəyə malik idi. Azərbaycan dövlətləri İkiçayarası sivilizasiyaları ilə siyasi, iqtisadi, mədəni əlaqələrə malik idilər.² Qədim tayfalara şumerlərin böyük mədəni təsiri olmuşdur. Şumer dili və Azərbaycan türkçəsində oxşar sözlərin olması bu təmasın dərin və uzunmüddətli olmasını sübut edir. Mannada (e.ə. IX–VI əsrlər) hakimiyyəti ırsən qəbul edən şahlar dövləti idarə edirdilər. Ölkənin paytaxtı uzun müddət gözəl sarayları, yaraşıqlı binaları

² Indiki Cənubi Azərbaycanın ərazisində Urmiya gölünün cənubunda e.ə. IX əsrə Manna dövləti yaranmışdır. Bir sıra Qədim Azərbaycan tayfalarının siyasi, iqtisadi və mədəni cəhətdən birləşdirən Mannanı ələ keçirmək məqsədi güdən Assuriya və Urartu ilə arası kəsilməyən müharibələrlə e.ə. VII əsrin ortalarında bu dövlət çıxırlaşma dövrünü çatdı.

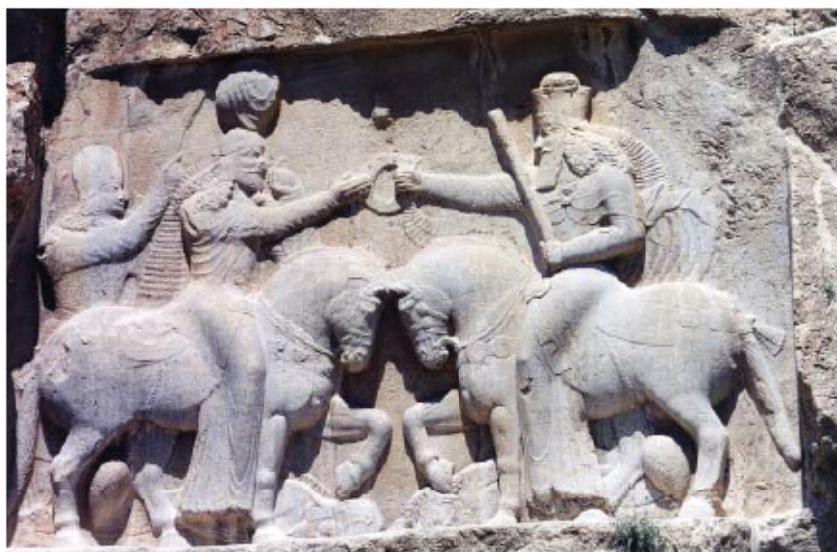
və möhtəşəm qala divarlarına malik İzurtu şəhəri idi. Ölkədə kənd təsərrüfatı, sənətkarlıq inkişaf etmişdi, yüksək səviyyəli mədəniyyət mövcud idi.

Mannada cəmiyyətin həyat və yaşam tərzinə, strukturuna istinadən musiqi mədəniyyətinin üç şaxəyə malik olmasını ehtimal etmək olar. Sadə insanların əmək və məişəti ilə bağlı xalq musiqi yaradıcılığı, saray musiqi sənəti və dini mərasim musiqisi. Saray və ibadətlə bağlı mərasimlərdə müvafiq olaraq dini və saray mövzusu aparıcı rol oynayır. Qeyd edək ki, bu mövzular, ümumiyyətə, Qədim Şərqi incəsənətində e.ə. III minillikdən başlayaraq sonrakı minilliklərdə aparıcı mövzular olmuşdur. Yerli əhalinin dini baxışları haqqında yazılı məlumatlar son dərəcə məhduddur. Alımlar Həsənluda qazıntılar zamanı tapılmış binalardan birinin məbəd olduğu qənaətinə gəlmışlar. Əhali məbədlərdə allahlara sitayış edir, dini ayınlər icra edirdilər. Həsənluda tapılmış qızıl camda allahların, kahinlərin, mərasimin təsvirinin xarakteri təntənəli qurbanvermə, duaetmə ayınlarının mövcudluğundan xəbər verir. *Mannada* padşahın əzəmətini, hakimiyyətini vəsf etməli olan rəsmi statuslu saray musiqisi inkişaf edir. Padşahların saraylarında rəqqaslar, müğənnilər, ifaçılar yaşayır. Bu dövrdən qalma şərab qabında, əlində saza, və ya uda bənzər alət tutmuş musiqiçinin dəbdəbəli, zəngin geyimi onun saray musiqiçisi olmasına işarə edir. Eyni zamanda bu musiqiçinin geyiminin zənginliyi onun cəmiyyətin imtiyazlı təbəqəsinə mənsub olmasından xəbər verir.³ Bu bir daha qədim mədəni əlaqələrin mövculuğunu sübut edir. VII–VI əsrlər – qüdrətli Midiya dövlətinin yaranma dövrü-

³ Bu, barmaqla çalınan (simli) orta çanaqlı və uzun qollu, udu və ya sazi xatırladan alət hett, şumer lyutnyalarına bənzəyir, həm də qədim yunanlarda geniş yayılmışdır. Tanınmış alman alimi K.Zaks yazırıdı: "Yunanlar bu lyutnya ilə tanış idilər və onu assuriya pandurası adlandırmışdır, o in迪yadək İranda yayılmışdır, orada tənbür və ya sitar adını daşıyır. İlk dəfə onun təsvirinə biz şumer mənşəli çini qırığı üstündə rast gəlirik – təxminən eramızdan 2500 il əvvəl" O, həm də güman edir ki, lyutnya (ud) Assuriyaya Cənubi Qafqazdan gətirilə bilər. Bu fikri Kembric Universitetinin "Çində elm və sivilizasiya" adlı nəşrindən sətirlər təsdiq edir: "Lyutnya Mesopotamiya və Misirdə hələ 4000 il bundan əvvəl tanınır. Güman olunur, ki bu alətin vətəni Qafqaz və ya Xəzər dənizinin ərazisidir".

dür. O, Şimalda Araz çayı və Xəzər dənizinin cənubunda Elbrus dağ silsiləsi, şərqdə Dəştı Kəbir səhrası, qərbdə və cənubda Zaqqros dağlarına qədər uzanır. Midiya imperiyasının qərbində – Cənubi Azərbaycanın ərazisində Atropatin adı ilə bağlı Atropatena dövləti yarandı. “Atropatena – yunan mənbələrindən bizə gəlib çatmış Azərbaycanın elmə məlum olan ən qədim adlarındandır. Sonralar o dəyişib, farslarda – “Adərbayqan”, ərəblərdə “Adərbayan” və “odlar ölkəsi” mənasını daşıyan “Azərbaycan” formasını alıb ki, bu da burada oda sitayışın geniş yayılması ilə bağlı idi. “Adurbadaqanın paytaxtını Adurbadaqanın spahbədi Eranquşasp tikdirmiştir”. Burada “söhbət Ərdəbil şəhərindən gedir” (131, 19). “İranın şəhərləri” pəhləvi əsərində Cənubi Azərbaycanın bir neçə şəhərləri haqqında deyilir. Belə ki, burada Turanlı Əfrasiyabın tikdirdiyi Qanzak şəhəri xatırlanır. “Antik müəlliflər qeyd edirlər ki, Qanzak Atropatenanın paytaxtı artıq e.ə. IV əsrə, Atropat dövründə, sonralar da Midiya – Atropatena hökmдарları dövründə olmuşdur” (131, 21). Ərəb müəllifləri Marağa şəhərini də Adurbadaqanın keçmiş paytaxtı adlandırırlar. Atropatenada Günəş tanrısı Mitraya pərəstiş edilirdi. Maqlar tərafından icra edilən dini misteriyalar onunla bağlı idi. Herodotun fikrincə, maqlar tayfalardan biri idi. Müqəddəs mərasimlər, qurban kəsmələr kahinin oxumağı ilə müşayiət edilirdi. Atropatena zərdüştlik dininin yaranma ocaqlarından biri idi. “Orta əsr alımları tez-tez Zərdüşt peyğəmberin vətəni kimi Azərbaycanın (Urmianın) adını çəkirlər” (125, 46). Bir sıra tədqiqatçılar Zərdüştün yaşamاسını e.ə. VI əsrə aid edirlər, lakin buna kifayət qədər əsaslı dəlil yoxdur. Əfsanəyə görə, gənc yaşılarından Zərdüşt qədim tanrırlara ibadətin ayinlərinə, çoxsaylı qurbanlar kəsildiyi orgiastic bayramlara qarşı çıxırıdı. Ripkanın qeyd etdiyinə görə, bu eyş-işrət zamanı xüsusiilə məstədici içki tanrışı Haomaya sitayış olunurdu. Zərdüşt iyirmi yaşında öz doğma ellərindən getmiş və yad yerlərdə yeni nəzəriyyə təbliğ etmişdir. Zərdüştün nəzəriyyəsi öz mahiyyətinə görə dualistik idi. Xeyir Allahı Ahura Mazda şər, qaranlıq demonu Angra Maynyuya qarşı qoyulur. Zərdüştilik dininə görə, insan Ahura Mazdaya onun şər qüvvələrlə mübarizəsində dəstək olmalıdır. O, kahinlərə hör-

mət etməli, dini mərasimləri yerinə yetirməli, iman düşmənləri ilə vuruşmalı, yalandan uzaq olmalı, zəhmətkeş olmalıdır. Zəhmət dua ilə birlikdə şərə qarşı güclü mübarizə vasitəsidir. Ünsürlərdən sitayış saflaşmaq, işiq və istilik rəmzi olan oda, heyvanlardan – mal-qaraya, itə, xoruza edilirdi.



Axura Mazda Ərdəşirə hakimiyyət rəmzi olan üzüyü təqdim edir, e.ə. III əsr.

Qədim quldar imperiyaları dövründə Azərbaycanın ərazisi Midiya, Əhəmənilər, Sasanilərfovqəldövlətlərinin tərkibinə qatılmışdı, eyni zamanda cənubda Adərbayqan (Atropatena), şimalda Albaniya kimi müstəqil dövlətlər yaranmışdı. Təbiidir ki, bu dövrlərdə musiqi mədəniyyəti həm yerli ənənələrə, həm də böyük dövlətlərin, qonşu xalqların, Azərbaycana gələn, məskunlaşan müxtəlif etnosların mədəniyyəti çəvrəsinə daxil olur, bu təsirlərdən də yan keçmirdi. Azərbaycanda dini mənzərə kifayət qədər çoxçalarlı idi. Cənubda atəşpərəstlik və zərdüştlük, şimalda büt-pərəstlik, müxtəlif səma qüvvələrinə, bütlərə, xristianlığa inanırdılar. Müvafiq olaraq müxtəlif dini mərasimlərdə, ayinlərdə musiqinin rolü da müxtəlif idi. Zərdüştlüyün müqəddəs kitabı olan

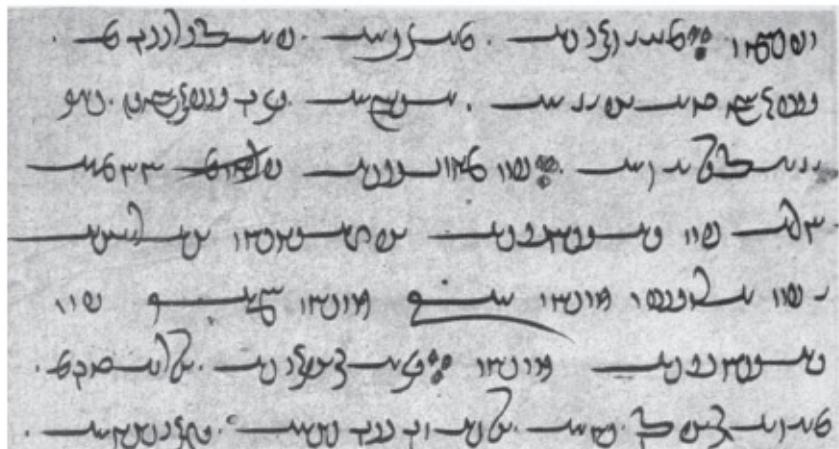
“Avesta”da dini mərasimlərin təqribi musiqi formaları və xarakteri haqqında müəyyən bilgilər almaq mümkündür. Bu dinə görə od Baş allah, xeyir qüvvələrin ifadəçisi Hürmüzdün təcəssümü idi. Atəşpərəstlik ayinlərini icra edən Midiya kahinləri Maq tayfasından idilər. Avesta Qatlar, Yaştlar, Yasnalar, Vispered, Vendidat, Xurda Avesta kimi tərkib hissələrindən ibarət idi. *Qat* “mahnı, mahnioxuma” mənasını daşıyır. Musiqi tarixçisi R. Qurbanın fikrincə, *Qatlar* qısa dua mahni-himnlərdir. *Qat*ların vokal-deklamasiyalı tərzdə oxunması ehtimal olunur.

Qatlar 17 fəsil təşkil edən 248 bənddən ibarətdir. Onlar əsas dini mərasimlərdə istifadə olunan liturqiya dualar toplusu Avestanın birinci hissəsinə daxildi. Bu toplu Yasna – “Liturqiya” adlanır. “Hesab edilir ki, qatlar – Zərdüştün öz moizələrini bitirdiyi dini nəgmələrdir” (138, 48). Qatlar öz emosionallığı ilə seçilir. Bəzən burada müəllifin şəxsiyyəti, onun əhval ruhiyyəsi, emosiyaları, sevinci və ya kədəri aşkar olunur. *Qat*ların mətnləri poeziya ustalığı nümunələridir. *Qat*lar vokal-poetik janr kimi yaradılmışdır Müəllif özünü “mant-ran”, yəni ovsunkar şair adlandırır. “Mantra” poema deməkdir. Poema o zaman avazla oxunurdu, və bunu da ifadə edən söz “Mantra-vaka” idi, ikinci kökü isə “vak” (138, 44) – “oxumaq” idi.

Yaştlar – mədhiyyə mahnıları toplusudur. Bu ayrı-ayrı tanrılar, xüsusilə də xalqı düşmən ilə döyüslərdə qoruyanlara tərif oxuyan himnlərdir. Bu dini himnlərə nəgməkarlar xalq qəhrəmanlıq mahnılarını əlavə etmiş və beləliklə, zərdüştəqədərki dövrün qədim eposunun bir parçasını bizim üçün qoruyub saxlamışlar. Yaştlar sözləri uzadılmaqla oxunurdu və vokal-oxuma janrlarına yaxın idi. Yaştların məzmunu xüsusü poetikliyilə fərqlənir. Belə ki, beşinci yaştda suyun məhsuldar qüvvəsini təcəssüm etdirən və xeyir qəhrəmanlarına onların mübarizəsində kömək edən gözəl qız Ardvısura Anoxinanın obrazında mifik axının ilahəsinə tərif oxunur.

Səkkizinci yaştda məlek Tiştrya – ilahiləşdirilmiş Sirius ulduzu – quraqlıq demonu Apaoşu məglub edərək, yerə su gətirmişdir.

Onuncu yaştda Mitra – Günəşin qalxmasını xəbər gətirən ilahi nardur. Qayda-qanunun, sədaqətin, razılığın keşikçisidir. Bu anlayışlar cəmiyyətdə xüsusilə qiymətləndirilirdi.



"Avesta"nın əlyazmasından bir səhifə.

Qatlar və Yaştlar vokal-poetik janrlarıdır, onların mətni vəznlidir. Qatların şeir forması rübai formasına (a, a, b, a) bənzəyir. B. Müller Azərbaycanın bir sıra rayonlarında XX əsrin əvvəllərində mövcud olan rübailərin tütəyin, neyin müşayıeti ilə ifa olunması ənənəsini ilkin olaraq Qatların ifa tərzindən qaynaqlandığını ehtimal edir. Vispered allahların hamısına həsr olunmuş, xüsusi bayramlarda ifa olunan çoxhissəli iri həcmli liturgiyadır. Strabon yazırkı ki, atəşpərəstlərin məbədlərində kahinlər (maqlar) müqəddəs od qarşısında hər il müəyyən günlərdə bir saat ərzində müqəddəs mahnilər oxuyurdular. Bu dini mahniları ifa edən maqlar-kahinlər peşəkar vokal ifaçılıq vərdişlərinə, güclü, təsirli səsə malik idilər. Dini mərasimlərdə maqlar zərb alətlərindən də istifadə edirdilər. "Avesta"da köçəri musiqicilər haqda bilgilər də vardır. Matəm mərasimlərində həm matəm xarakterli ağıclar, həm də şən mahni və rəqslər icra edilirdi. Martin əvvəllərində "Ata-baba" günləri qeyd olunurdu (162). Bu günlərdə mərhumların ruhlarını şad etmək üçün qohumlar buğda və düyüdən yeməklər hazırlayırlar, məzarları ziyarət edir, ağıclar söyləyir, yeməkləri məzarların üstündə qoyub gedirdilər. Bu mərasim oyunlar və şadyanalıqla bitirdi.

Müasir Azərbaycanın şimal ərazisi qədim zamanlarda Albaniya adlanırdı (e.ə. IV əsr – b.e. II əsr) Onun sərhədləri Kiçik

Qafqazdan, Kür və Araz çaylarının aşağı axınından Baş Qafqaz silsiləsinin şimal-şərqi yarğanları nadək uzanırdı. Bu, zəngin və əhalinin gur məskunlaşduğu ölkə idi. Onun barəsində Ptolemey, Strabon, Pliniy və s. kimi bir çox qədim müəlliflərin yazılarında məlumat verilir. Albaniya dəfələrlə romalılar tərəfindən hücuma məruz qalmışdır. Qədim tarixçi Polibiyin sözlərinə görə albanlar “əsasən atlarda döyüşən və müharibə üçün lazım olan hər şeyi kifayət qədər olan güclü xalqdır”. (125, 53)

Albaniyada səma qüvvələrinə, Günəşə, Aya sitayış edirdilər. Onların şərəfinə inşa edilmiş məbədlərdə xüsusi mərasimlər, dini bayramlar icra olunurdu. Lakin onların musiqisinin xarakteri haqqında bilgilər qalmamışdır. Eyni zamanda, Albaniyada IV əsrдən xristianlığın yayılması ilə bu dinin icra mərasimlərində istifadə olunan musiqi formaları da yayılmağa başlanır. Erkən xristianlığın mərasimlərinin universal struktura malik olmasını nəzərə alaraq Albaniya məbədlərində də xor himnlərinin, psalmodik mahnı oxumalarının ifasını təxmin etmək olar.

Azərbaycanın bütün ərazisində yaşayan yerli türk etnoslarının musiqi sənəti şaman-ozan yaradıcılığı ilə təmsil olunmuşdu. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin qədim zamanlardan formalaşmış, bu mədəniyyətin qədim türk qaynaqları ilə bağlı qolların dan biri olan qam-ozan-aşıq sənətinin kökləri alımlərin qənaətinə görə, 4 min il bundan əvvələ gedib çıxır. Köçəri türk maldar tayfaları arasında yaranmış bu musiqi sənəti bütün türk xalqlarında mövcuddur. Yaşadığı mühitlə bağlı olaraq ozanlar daim hərəkətdə olan səyyar, gəzərgi sənətkarlar idi. Etnosun ayrı-ayrı qollarında (tayfa və tayfa birliklərində), müxtəlif təkamül mərhələlərində çəsidi adlarla (qam, oyun, şaman, baxşı, ozan, akın və s.) dəyişkən tutumda – geniş şəbəkədə və ya dar çərçivədə fəaliyyət göstərməsindən asılı olmayaraq qam-şaman hadisəsi türk mənəviyyatı üçün təkrarsız özünüdərk və özünütəsdidq faktıdır. Qədim türklərin mifoloji səciyyəli etnik-mədəni dünyasında musiqinin və musiqi alətinin yaradıcısı olan Dədə Qorqud qopuz düzəltməyi və onu necə çalmağı ruhlar aləminin nümayəndələrindən öyrənir. Buradan da qədim türklərin ibtidai təfəkküründə musiqiyə, musiqi

alətinə və onun ifaçılarına qeyri-adi münasibətin yaranması üçün mifoloji imkan açılmış olur: musiqi aləti və musiqiçi şehri, magiyanı, möcüzəni yaradan vasitə və vasitəçi kimi mifoloji inamın mərkəzi qatlarında yerləşir. İbtidai cəmiyyətdəki tayfa başçılarının gələcəkdən xəbər bilən, ruhçagırma qabiliyyəti olan, görücü-baxıcı-bilici funksiyası daşıyan kahinləri – qam-şaman ayin icrası zamanı daha çox musiqiçi kimi fəaliyyət göstərmişdir. Qam-şaman mərasiminin aparıcı ünsürləri rəqs, alqış-dualar da musiqinin ekstatik, təsiredici imkanlarından çox asılı idi. Təsadüfi deyil ki, qam-şaman icmanın ali təbəqəsinə mənsub idi. Türklüyün ibtidai dövrdən sonrakı mərhələlərdə ortaya çıxan bütün sənət və yaradıcılıq sahələri tarixi-genetik baxımdan bu və ya digər formada bu mənəviyyat mərkəzinə bağlanmış olur. Qam-şaman kompleksi tarixi təkamül prosesində ozan sənəti formasına keçir. Artıq tarixi proseslərin təsiri ilə epik süjetlər, qəhrəmanlar, bəhdırlar haqqında hekayətlər, rəvayətlər, boyalar yaranıb sistemləşdikcə ozan sənətində mərasim icraçılığından sərf folklor sənətkarlığına kecid sürətlənir. Şamanın cəmiyyətdə rolü getdikcə azalır. Nəticədə mərasim icraçısı ilə bağlılıq zəifləyir və musiqiçi-şair sənətkarlığı önə çıxır.

Təkamül prosesində qam-şamanlar əvvəlki keyfiyyətlərini itirərək musiqiçi – söz sənətkarı kimi önə çıxırlar. Amma Dədə Qorqudda hələ qam-şamana xas əlamətlər saxlanılır. O, tarixdə ilk ozan, ozan-qopuz havalarının yaradıcısı, bəstəci, oğuznamənin yaradıcısıdır. Musiqiçi – söz sənətkarı kimi ozanlar hərbi yürüşlərin, etnoqrafik mərasimlərin – toy və başqa şadlıq mərasimlərinin mütləq iştirakçısıdır. Bir çox aşiq havaları yarandığı türk tayfalarının (Varsağı, Ovşarı, Bayatı, Manı, Qaytağı, Gəraylı) adlarını daşıyır. Aşıq musiqisinin fərqləndirici xüsusiyyətlərindən olan havanın qədim pentatonikadan yaranması ehtimal edilən şur məqamına mütləq ayaq verərək qurtarması, aşiq musiqisində müşahidə olunan pentatonika əlamətləri, heca vəznli poetik formalara istinad bu sənətin qədimliyinə sübutdur. Aşıq musiqisində artırılmış sekundaya və xromatik yarımtönlərə rast olunmaması (sonuncular yalnız melizmlərdə istifadə olunur), reçitativ-dekl-

masiyalı, nəqledici oxu tərzinin mövcudluğu da qədim köklərin nişanəsidir.

Azərbaycanın I–V əsrlər musiqi mədəniyyətini tədqiq etmək üçün, incəsənətində həm Azərbaycanın, həm də Orta Asiya, Hindistan, Yaxın Şərqi ənənələri ilə bağlı zəruri ünsürlərin birləşmiş olduğu Sasanilər sülaləsinin tarixi və mədəniyyətinə müraciət etmək lazımdır.

Bu dövrün mədəniyyətinin əsas tədqiqat mənbələri “Avesta”, “Əməli kitab”, “Pəhləvi lüğəti” kimi yazılı abidələr, həmçinin Firdovsinin “Şahnamə”, Nizaminin “Xosrov və Şirin”, “Yeddi gözəl” və digər ədəbi əsərlərdir.

“Azərbaycanın mədəniyyəti orijinal idi. Lakin bu o demək deyildi ki, onun inkişafı ayrı gedirdi. “Sasan” adı altında geniş tanınan mədəniyyətin yaranmasında iranlılardan başqa Azərbaycan, Orta Asiya və s. xalqlar da iştirak edirdi. Bu dövr qədim dövrdən daha çox mədəni əlaqələrin inkişafı, bir-birinə müdaxilələrin mövcudluğu, mədəni dəyərlərin mübadiləsi ilə xarakterizə olunur. Azərbaycan, Gürcüstan, İran və digər Şərqi ölkələrinin xalqları arasında sıx mədəni əlaqələr mövcud idi”.

I.A.Orbeli və K.V.Trever kimi tanınmış şərqşünas-alimlər yazırlar: “Asanlıqla Sasanı sənətinin digər ölkələrin və xalqların incəsənətinə təsirinin nəticəsi kimi qəbul olunanlar, əslində, İran sənətinin xəzinəsinə bu xalqların töhfəsidir...”. (148, 21)

Sasanilər dövlətinin ən yüksək mərhələsi I Xosrovun hakimiyyəti dövrünə təsadüf edir. Bu dövrdə İranda zəngin mədəniyyət inkişaf edirdi. Bədii sənətkarlıq, xüsusilə toxuculuq geniş şöhrət qazanmışdı. Sasanı sənətkarlarının istehsal etdiyi ipək parçalar yüksək bədii keyfiyyəti ilə fərqlənir və İrandan çox-çox uzaqlara ixrac edilirdi. Dulusçuluq və dəmirçilik də sürətlə inkişaf edirdi.

Sasanilər İranda sənətkarlığın inkişafı naminə zəbt etdikləri ölkələrin mahir ustalarının hicratını tez-tez tətbiq edirdilər.

Ticarət Sasanı İranının iqtisadiyyatında böyük rol oynayırırdı. Xüsusilə Mərkəzi Asiya, Çin, Afrika, Ərəbistan, Hindistan, Bizans ilə xarici ticarət əlaqələri mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdi.

Elm din ilə sıx surətdə bağlı idi. Sasanilərin ədəbi dili – pəhləvi (orta fars) dili idi. Bununla birgə Sasanilər dövrünün son mərhə-

ləsində Orta Asiyadan ölkəyə, yeni fars dilinin özülünü təşkil edən dari dili nüfuz etmişdir.

Sasanilər dövründə Hindistandan İrana geniş miqyasda şahmat oyunu yayılmışdır. Memarlıq da öz inkişafının yüksək səviyyəsinə çatmışdır. Buna misal olaraq, Sasanilər dövrünün abidə qalıqları – Firuzabadda saray, İsapurda xarabalıqlar (III əsr), Ktezifonda Xosrovun imarəti (VI əsr), Bəsrədə Şirinin (VI–VII əsrlər) sarayını göstərmək olar.

Sasanilər dövlətinin mədəniyyətində şahların həyatından təmtəraqlı hadisələri əks etdirən heykəltəraşlıq incəsənəti – qaya-lar üzərində relyeflər böyük əhəmiyyətə malik idi. Kirman şah yaxınlığında mağara və barelyeflər, Persepolis rayonunda “Nəqş Rüstəm” abidəsi məlum incəsənətin ən gözəl nümunələrindəndir.

Sasanilər dövründən bizə bədii sənətkarlığın bir çox abidələri irs qalmışdır. Belə ki, dünyada nəcib metalların ən zəngin toplusu Sankt-Peterburq şəhərinin Dövlət Ermitajında saxlanılır. Şahların həyatından müxtəlif epizodları – ov, ziyafət, əfsanəvi süjetləri əks etdirən gümüş camlar, dayaz boşqablar xüsusilə maraqlıdır. Bu dövrə əsasən dini məzmunla zəngin ədəbiyyat xas idi.

Sasanilər sülaləsinin hökmranlığı dövründə musiqi çox böyük mahiyyət kəsb etmişdir.

Saray musiqiçiləri və müğənnilərinə xüsusi hörmət və ehtiram var idi. Hər halda, onlar hökmardılara həsr etmək üçün və ya hər hansı bir münasibətlə müxtəlif melodiyalar tərtib edirdilər. Azərbaycan ərazisində tapılmış qədim Albaniyanın IV–VIII əsrlərə aid olan gümüş və bürünc gəmilərinin üzərində həkk olunmuş təsvirlərdən Azərbaycan musiqi mədəniyyəti haqqında fikir yürütmək olar.

Bu əşyalardan biri indiki Azərbaycanın (IV–V əsrlər) ərazisində tapılan və Ermitajda qorunub saxlanılan bürünc qabdır. Qabın ortasında, medalyonun üzərində it ilə müşayiət olunan çapan bir atlı ovçu təsvir edilib. Bu medalyon insanların heyvan ilə mübarizəsi, quşlar və heyvanlar, ovçular, habelə rəqs və musiqiçilərin təsvirləri ilə bir neçə konsentrik çevrələrlə əhatə olunur.

Maraqlıdır ki, tağların altında rəqqaslar şərq şalvari və köynəyi geyinmişdə, heyvanlarla mübarizə edən fiqurlar çılpaqdır və ya Roma paltarları geyinib. Bu, Alban feodallarının saraylarında Şərq musiqiçi və rəqqas qruplarının mövcud olduğunu təsdiqləyir. Sasani hakimiyyəti zamanı musiqi sənətinə yüksək qiymət verilməsinə sübut H.C.Farmerin “XIII əsrə qədər Ərəb musiqi tarixi”ndə göstərdiyi faktdır. Orada deyilir ki, İran şahı Bəhram Gur (184, 420–438) hələ şahzadə olarkən Ərəbistana, Əl Çirə şəhərinə oxumağa göndərilmişdir. Burada o digər elmlərlə yanaşı musiqi ilə də məşğul olurdu. Şahzadə taxta çıxarkən onun ilk hökmərindən biri saray musiqiçilərinin statusunun yüksək səviyyəyə qaldırılması hökmü idi.

Dərviş Əli musiqi traktatında Bəhram Guru fars nəzminin yaradıcısı adlandırır. Rəvayətə görə, Bəhram Gur ilk şeirini sevgilisi Dilarəmə həsr etmişdir.

Musiqi alətləri sırasında çəng (sənc) xüsusi yer tuturdu. Bəhram şahın əfsanəvi sevgilisi Azadə mahir çəng ifaçısı idi. Ənuşirəvanının hökmərliyi dövründə (160, 531–579) yaşamış Piri Çəngi bu alətlərdə çalan ən gözəl musiqiçilərdən biri idi.

Sasanilər dövrünün sənətkarlarından Xosrov Pərvizin hökmərliyi zamanı (160, 590–627) yaşamış musiqiçi və şair əfsanəvi Barbəd böyük şöhrət qazanmışdı. O, mədhənamələr, himnlər, tarixi və hərbi mahnilər və xüsusən məhəbbət mövzusunda mahnilər bəstələyirdi. Nizami Barbədin incəsənətinin müstəsna təsiri haqqında “Xosrov və Şirin” poemasında yazır:

Heç kəs Barbədlə ayaqlaşa bilməzdi.
O məclisdə işrətə başlayanda
Çəng ilə bərbəti bir yerdə çalırdı.
Bərbətlə çəngin ikisinin də quş kimi nəgməsini
Rəngli tük kimi bir-birinə uyuşdururdu.

İran musiqi sisteminin ixtirası Barbədə aid edilir. Bu 360 əsər – Sasani ilinin hər günü üçün biri – və ayın 30 gününə müvafiq olaraq sistem təşkil edən yeddi “husrovani” adlandırılın nömrələrdir. Yəqin ki, “husrovani” – muğam janrinin prototiplərindən

biridir. İ.Xosrovun sarayında başqa bir məşhur musiqiçi Nikisa idi. Onun haqqında Nizami “Xosrov və Şirin” poemasında da xatırladır. O onun və Barbədin arasında keçirilən musiqi müsabiqəsi haqqında yazar:

Nikisa adlı bir çalan var idi,
O şahın yaxın dostu və ağır vüqarlı bir sərkərdə idi.
Bu ərgənun düzəldən çəng belli fələk,
Onun kimi xoş səsli və şirin söhbətli adam görməmişdi.

Xüsusilə sevilən lyutnya-udun yaradılması əfsanəvi musiqiçi Barbədə güman edilən bərbət, tənbür – barmaqla çalınan (dartılan) alət, sitra – kənnar, fleyta – ney, kiçik baraban – dümbək idi.

Azərbaycan tarixinin bu dövrü müstəqillik uğrunda bir çox müharibələrlə xarakterizə olunur. Hərbi təbəqə xüsusi hörmətə malik idi. Belə ki, Alban ordusu təchizat zənginliyi və xüsusi əzəməti ilə fərqlənirdi. Mühüm hərbi atributlardan truba və zərb alətləri idi. Moisey Kalankatuyskinin məlumatına görə, sərkərdənin yanında həmişə bayraq aparılırdı və trubada ifa edənlər gedirdi.

Sasanı şahı Yezdigerid III Alban hökməndə Cavanşirə sərkərdə rütbəsinə görə digər əlamətlərdən əlavə (qızıl kəmər, qolbağ, tac, inci bənd və s.) bayraq, iki qızıl nizə, iki qalxan və gur səsli trubalar təqdim etmişdi. Trubanın sayı bu və ya digər dəstənin gücünü müəyyən edirdi. Azərbaycanda feodalın truba, təbil, litavra və digər hərbi musiqi alətlərinə sahib olması onun siyasi statusunu artırılmışdı. Beləliklə, Sasanilər dövründə İranda dini musiqi – liturgiya mətnləri ilə yanaşı kübar incəsənəti də tərəqqi edirdi. Nizaminin “Xosrov və Şirin” poemasına əsaslanaraq demək olar ki, o dövr musiqisinin məqam təməli son dərəcə çəşidli idi. Bu, Sasanilər dövründə musiqinin və bədii mədəniyyətin yüksək inkişafını bir daha təsdiq edirdi.

Azərbaycan musiqisinin ən qədim sahəsi aşiq sənətidir, ən qədim yazılı abidəsi isə “Kitabi-Dədə Qorqud”dur. Növbəti tədqiqatlar onlar haqqındadır.

BİRİNCİ BÖLMƏ

AZƏRBAYCANIN ŞİFAHİ ƏNƏNƏLİ PEŞƏKAR
MUSIQİSİ – AŞIQ YARADICILIĞI VƏ MUĞAM SƏNƏTİ.
MUSIQİ FOLKLORU – XALQ MAHNILARI VƏ
RƏQSLƏR. QƏDİM MUSIQİ ALƏTLƏRİ.

I fəsil

“Kitabi-Dədə Qorqud”un musiqi dünyası.
Qopuzlu Dədəm Qorqud.

Azərbaycan musiqisinin önəmlı sahələrindən olan aşiq sənətinə keçməzdən əvvəl VII əsrin möhtəşəm abidəsi “Kitabi-Dədə Qorqud”un musiqi dünyasına nüfuz etməyimiz çox önəmlı və zəruridir.

Qolça qopuz götürüb eldən-ela, bəydən-bəyə ozan gəzər:
Ər comərdin, ər nakəsin ozan bilər.
El-evinizdə çalib-deyən ozan olsun! (52, 32)

Bu misralar xalqımızın qədim mədəniyyət abidəsi möhtəşəm “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanındandır.

1300 il öncə Dədəmiz Qorqud elimizdə, evimizdə əmin-amanlığın olmasını, ozanların çalıb oxumasını arzulamışdı. Ona görə ki, ozan hər şeydən agah olan, “ər comərdini, ər nakəsini” bilən müdrik ağsaqqaldı. Dədə Qorqud özü məhz belə ozan idi. Dastanda deyildiyi kimi, “Oğuzun, ol kişi tamam bilicisi idi, – nə diyərsə, olurdu. Qaibdən dürlü xəbər söylərdi, həq təala onun könlünə ilham edərdi...”. (52, 64)

Oğuz ozanlarının əsas musiqi aləti qopuz idi və mifoloji rəvayətlərə görə bu aləti icad edən və onun gözəl ifaçısı da Dədə

Qorqud olub.⁴ “Kitabi-Dədə Qorqud”da olan qolça qopuz, yəni qol uzunluğunda çanağı olan qopuz qopuzi-ozan adlanırdı. Bu qopuza çox vaxt “Dədə Qorqud” qopuzu da deyirdilər. Dədə Qorqud qopuzu oğuz igidlərinin arasında müqəddəslik rəmzinə çevrilmişdi. Oğuz igidləri hətta düşmənin əlində qopuz görəndə ona yaxın durmurdular, onu öldürmürdülər. Məsələn, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının “Uşun qoca oğlu Səkrək boyu”nda belə bir yer vardır: “Qılincının dəstəyindən yapışdı ki, onu vura, gördü ki, əlində qopuz vardır. Dedi: ‘Mərə, kafir, dədəm Qorqudun qopuzu hörmətinə çalmadım. Əgər əlində qopuz olmasaydı, səni iki para qılardım’” (52, 114). Və yaxud “Dirsə xan oğlu Buğac xan boyu”nda Dirsə xan dedi: “Mənim əlimi açın, qolça qopuzumu əlimə verin, ol igidi geri döndərim. Sonra məni ya öldürün, ya da diri aparın”. (52, 40)

Deyilənə görə, oğuzlar həmişə qopuz gəzdirib çalardılar, çala bilməyənləri isə özlərinə yad bilib qovub uzaqlaşdırardılar.

Dədə Qorqud özü əlində qopuz Xəzər dənizindən Qara dənizə qədər, bütün oğuz elini gəzmiş, qopuzunu çalmış, musiqisini səsləndirmiş, oğuz igidlərinə öyüt-nəsihət vermiş, gənclərə etdikləri əməllərinə, göstərdikləri şücaətlərinə görə ad qoymuşdu.

“Kitabi-Dədə Qorqud”un alman şərqşünası H.F.Dits tərəfindən 1815-ci ildə elm aləminə aşkar etdiyi və Dresden kitabxanasında hifz olunan nüsxəsi 12 boydan ibarətdir. Hər boyun sonunda Dədə Qorqud əlində qopuz “boy boylaysır, soy soylayır”, yəni dastanın həmin boyunu, əhvalatını yekunlaşdırır, ona ad verir, qəhrəmanları – oğuz igidlərini şeir, musiqi, mahni ilə tərif və tərənnüm edir. Məsələn, “Bu oğuznamə Beyrəyin olsun”, “Bu dastan Dəli Domrulun olsun”, “Bu oğuznamə Yeynəyin olsun”. “Bəkil oğlu İmrənnin olsun” – deyirdi.

Bir sıra boylardan Dədə Qorqudun refren kimi, müxtəlif variatlarda təkrarlanan aşağıdakı dərin fəlsəfi fikri, musiqi ilə aşınmış bu misraları keçir:

⁴ Qopuzun iki növü mövcud idi. Qopuzi-ozan və qopuzi-rumi. Qopuzi-ozan üç telli və uzun çanaqlı, qopuzi-rumi isə uda oxşar beş telli idi.

Hanı dediyim bəy ərənlər?
Dünya mənim deyənlər?
Əcəl gəldi, yer gizlədi,
Fani dünya kimə qaldı?
Gəlimli-gedimli dünya,
Son ucu ölümlü dünya!

Bu cəhətdən onun müxtəlif boylarda refrenli, təkrarlanan xeyir-duaları da səciyyəvidir.

Qarlı uca dağların yixılmasın!
Kölgəlicə hündür ağacın kəsilməsin!
Coşğun axan gözəl suyun qurumasın!
Tanrı səni namərdə möhtac etməsin!
Çaparkən ağ-boz atın büdrəməsin!
Vuruşanda iti polad uc qlıncın gödəlməsin!
Sancılkən uzun nizən əyilməsin!

“Dədə Qorqud” dastanı sanki musiqi ilə yoğrulub, musiqi onun hər sətrinə, hər misrasına hopub.

Görkəmli alman şərqşünası T.Neldeke 1859-cu ildə “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının Drezden nüsxəsini (qeyd edək ki, sonralar yəni 1952-ci ildə “Dədə Qorqud”un İtaliyada 6 boydan ibarət Vatikan nüsxəsi də E.Rossi tərəfindən nəşr edilmişdi) alman dilinə çevirib çap etdirmək istəmişdir. Lakin müəyyən səbəblərə görə bu iş baş vermədikdə, o öz qiymətli əlyazmalarını, o vaxt Almaniyada təhsil alan, sonralar böyük şərqşünas alim kimi tanınan V.V.Bartolda həvalə etmişdi. O vaxtdan V.V.Bartold bu dastana bağlanmış, əvvəl onun birinci dörd boyunu rus dilinə çevirib nəşr etmiş, sonralar isə qalan səkkiz boyunu tərcümə etmişdir. Lakin bu boyalar alimin sağlığında deyil, ölümündən sonra, əvvəl Bakıda (1950-ci ildə) H.Arası və M.Təhmasib tərəfindən, sonralar isə Moskvada (1962-ci ildə) V.M.Jirmunski və A.N.Kononov tərəfindən çap edilmişdir. V.V.Bartold öz tərcüməsində “Dədə Qorqud”un boylarını “razdel” – fəsil və ya “skaz, skazaniye, povestvovanie” kimi deyil, məhz “pesn”, yəni mahni kimi tərcümə

etmiştir. Bizə elə gəlir ki, bu da təsadüfi deyildi, çünki böyük alim bu boyların dilinin axıcılığını, musiqiliyini hiss edərək, onları musiqi istilahı olan “pesn” kimi tərcümə etmişdir. Məsələn “Pesn o Bamsı Beyreke, sine Bay-Burı”, “Pesn o Kan-Turale, sine Kanlı-Kodji” və sairə. (52, 62)

“Kitabi-Dədə Qorqud”un musiqi ilə bağlı səhifələrinə qayıdaq. “Baybörənin oğlu Bamsı Beyrək boyu”nda Beyrək toy məclisinə özünü yetirir. Qazan xanın icazəsi ilə qızlar oturan yerə gəlir. “Zurnaçıları qovdu, nağaraçıları qovdu... Qızlar oturan otağa gəldi; qapının ağızını kəsib oturdu”. Burla xatunun “Ay dəli ozan, bəs məqsədin nədir? sualına belə cavab verir: “Xanım, məqsədim odur ki, ərə gedən qız qalxa oynaya, mən qopuz çalam”.

Qısırca yengə deyilən bir qadınvardı, ona dedilər: “Ay, Qısırca yengə, dur sən oyna, nə bilir, dəli ozan!” Qısırca yengə durub dedi: “Ay, dəli ozan, ərə gedən qız mənəm!” Oynamayağa başladı. Beyrək qopuz çaldı, söylədi, görək xanım nə söylədi. Dedi:

And içmişəm, qısır qısrığa mindiyim yox.
Qısır atın belində döyüşlərə getdiyim yox.
Eviniz ardinca sarvanlar,
Sana baxar onlar.
Buldir-buldir gözlərinin yaşı axar.
Sən onların yanına get,
Muradını onlar verər, bəlli bil!
Səninlə mənim işim yox!
Ərə gedən qız qalxa, qol sallayıb oynaya,
mən qopuz çalam, – dedi.

Boğazca Fatma deyərlər, bir xatunvardı. “Qalx, sən oyna!” – dedilər. “Hey, bu dəli məğmun mənə da şayəd acılayan sözlər söylər” – dedi. Qızın qaftanını geydi, “Çal, ay dəli ozan, ərə gedən qız mənəm, oynayım!”. Dəli ozan dedi:

And içəyim, bu gəz boğaz qısırca mindiyim yox,
Minu-bəni qazavata varmağım yox.

Sənin adın Qırq oynasılı Boğazca Fatma deyildimi?
Dəxi, eybin açaram, bəlli bil! – dedi.
Səninlə mənim oyunum yox,
Get yerinə otur!
Ərə gedən yerindən dura
Mən qopuz çalam,
Qol salıb oynaya!

Burla xatun deyir: “Qız, qalx oyna, daha əlindən nə gələr?”
Baniçək qırmızı qaftanını geydi. Əllərini yeninə çəkdi, görük-məsin deyə, oyuna girdi, dedi: “Ay dəli ozan, di çal!”
Dəli ozan çalıb dedi:

Mən bu yerdən gedəli dəli olmuşsan, dəlim!
Ağca qarlar yağımış dizə yetmiş.
Xan qızının evində qul-xəlaiq dükənmış...
Məşrəbə almış, soyuqda, suya getmiş, –
Biləngindən on barmağını soyuq almış
Qızıl altın gətirin,
Xan qızına dırnaq yonun.
Eyibli, xan qızı, ərə getmək eyib olar, – dedi.

Bunu eşitcək Baniçək qəzəbləndi: “Mərə, dəli ozan, mən eyiblimiyəm ki, mənə eyib qoşursan?” – dedi. Gümüş kimi ağ biləyini açdı, əlini çıxartdı. Beyrəyin keçirdiyi üzük göründü. Beyrək üzüyü tanıdı. Burada söyləmiş, görək, xanım, nə söyləmiş, nə demişdir:

Beyrək gedəli Bam-bam təpəyə çıxmışanmı qız?!
Boylanıb dörd yanına baxmışanmı qız?!
Qarğı kimi qara saçın yolmusanmı qız?!
Qara gözdən acı yaşalar tökmüsənmi qız?!
Alma kimi al yanağını yırtmışanmı qız?!
Sən ərə gedirsən, qızıl üzük mənimdir,
ver mənə qız!

“Kitabi-Dədə Qorqud”da qopuzdan başqa, müxtəlif hadisələr, əhvalatlar, vuruşlarla bağlı bir sıra digər musiqi alətlərinin də adı çəkilir. Məsələn, Qazan bəy “hayqırıb at sürdü, irəli gedib qılinc vurdu:

Gumbur-gumbur tavıllar çalındı
Burması altın tunc borular çalındı.
Ol gün igid bəy ərənlərə dönə-dönə savaşdı,
Ol gün iti polad qılınclar çalındı.

Digər bir boyda, “Uşun qoca oğlu Səkrək boyu”nda, qoca ata oğullarının sağ-salamat qayıtmasını eşidib şadlıq etdi:

Gumbur-gumbur təbillər dönülmədi,
Ağır ulu divanım sürülmədi.

Musiqi ilə bağlı dastandan bir epizodu da gətirək. “Salur Qazanın dustaq olduğu və oğlu Uruzun onu xilas etdiyi” boyda, Qazanı quyudan çıxarıb gətirdilər ki, and içsin və düşmənlərini tərifləsin. O da belə deyir: “Mərə, kafirlər, qopuzumu gətirin, sizi ögəyin!” Qazan qopuzu əlinə alıb belə deyir:

On min ərdən yağı gördümsə, oyunum dedim
Yığırkı min ər yağı gördümsə, yiyləmədim.
Otuz min ər yağı gördümsə, ota saydım.
Qırx min ər yağı gördümsə, qıya baxdım.

Əlli min ər yağı gördümsə, əl vermədim.
Altmış min ər yağı gördümsə, atışmadım.
Səksən min ər yağı gördümsə, səksənmədim.
Doxsan min yağı gördümsə, donuqmadım.

Yüz min ər gördümsə, yüzüm dönmədi.
Əlinə girmiş ikən, mərə kafir, öldür məni,
Qara qılincin sal boynuma, kəs başımı,
qılincindən saparım yox!
Kəndü əslim, kəndü köküm sımağım yox!

Dastanın yenə bir yerində deyilir: Qanturalı sağına baxdı, qırx ığidin ağlar gördü. Soluna baxdı, eylə gördü. Dedi: “hey, qırx dostum, qırx yoldaşım, niyə ağlarsız? Quruluğa (yəni köklənmiş – Z.S.) qopuzumu götürün, öyün məni!” Burada qırx ığid Qanturalını öymüşlər. Qanturalı buğanı yixdiqdan sonra, getdilər, aslanı meydana gətirdilər. İgidlər dedilər: Buğadan qurtuldu, aslandan necə qurtulacaq? Ağlaşdırular. Qanturalı ığidlərin ağlar gördü, dedi: “Mərə, alca qopuzumu ələ alın, məni öyün! Qanturalını öydülər, o aslanı da yıxdı. “Canavarlar sərhəngi dəvədir, – onunla dəxi da oyunun oynasın, ondan sonra qızı verək!” Qanturalı yenə dostlarına müraciət dedi:

“Mərə, qolça qopuzumu çalın, öyün məni!
Alb ığidlər qırış günü qırımdan qayırmır! – dedilər.
Sarı donlu Selcan xatun köşkdən baxar,
Kimə baxsa, eşqilə oda yaxar!...

Qanturalı dəvəni basıb, iki yerdən kəsdi, doğradı. Tökür dedi: “Vallah, bu ığidi gözüm gördü, könlüm sevdı” Qırx yerdə otaq tikdirdi, qırx yerdə qızıl ala gərdək tikdirdi. Qanturalı ilə qızı gətirib gərdənə qoydular. Ozan gəldi, yelətmə çaldı”. (Yelətmə gəlini yola salanda çalınan rəqs havası idi, müasir dövrdə “Vağzalı” kimi.)

Dastandan musiqi ilə bağlı yeni-yeni parçalar gətirmək, digər musiqi alətlərinin adını çəkmək olar.

Lakin “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanına daxil olmayan, amma Dədə Qorqudla əlaqədar hələ neçə-neçə rəvayət, əfsanə, əhvalat mövcuddur. “Kitabi-Dədə Qorqud” yalnız Azərbaycan xalqının deyil, bütün türkdilli xalqların mədəniyyət abidəsi olduğuna görə həmin mövzularda bu xalqlarda da bir sırə rəvayətlər mövcuddur və indi də yaşayır. Belə rəvayətlərdən ən məşhurları Qorqudun dünyaya gəlməsi, ölümündən qaçması və onun ölümü ilə bağlıdır. Rəvayətlərə görə Qorqud ana bətnində üç il doqquz gün qaldıqdan sonra, dünyaya gəlir. Lakin həmin gün bərk tufan qopur, şimşek çaxır, yer üzü qaranlığa qərq olur. Hamı qorxuya düşür, xüsusilə

körpənin yaxınları, qohumları. Körpə sözlərə bənzər səslər çıxardıqda isə qorxu hissi daha da artır. Bu uşaq hamını çox qorxutduğuna görə qohumları belə qərara gəlirlər ki, ona Qorqud adını versinlər.

Digər çox yayılmış rəvayət Dədə Qorqudun ölümündən qaçmasıdır. Dədə Qorqud yer üzündə elə yer tapmaq istəyir ki, ölüm onu orada haqlamasın. Bu məqsədlə o, yer kürəsinin son nöqtəsinə gəlib çıxır. Görür ki, bir neçə kişi qəbir qazırlar, çox ehtiyatla – soruşur ki, bu qəbri kimin üçün qazırsınız, onlar da deyirlər ki, Dədə Qorqud üçün. Qorqud dərhal burdan götürülüb dünyanın o biri başına yollanır. Bura gəlib çıxdıqda da eyni hadisəyə rast gəlir. Soruşanda ki, qəbir kimin üçündür, deyirlər ki, Dədə, sənin üçündür. Onda Dədə Qorqud yer üzünün ortasını, göbəyini axtara-axtara Sır-Dəryanın qıraqına gəlib çıxır. Dəvəsinin üstündən sehrli xalçasını götürüb çayın üstünə sərir və onun üstündə oturur. Qopuzunu alır əlinə, gecə-gündüz çalıb oxumağa başlayır. Qorqud elə düşünür ki, suyun üstündə qəbir qazmaq mümkün olmadığını görə, ölüm onu burada tapa bilməz. Onun sehrli qopuzu aramsız həyat melodiyalarını səsləndirir. Nə qədər ki, qopuz çalır, ölüm gücsüzdür. Dədə Qorqud dayanmadan çalaraq axır ki, yorulur, gücdən düşür. Bu vaxt onun yemək çantasından bir ilan çıxaraq onu çalır, zəhər Qorqudun bədəninə yayılır. Əzrai gəlib onun canını alanda, son arzusunun nə olduğunu soruşur. Qorqud deyir ki, mən həyatda iki dəfə səhv etmişəm, birinci dəfə 41 il əvvəl ölümündən qaçmışam, ikinci dəfə isə təsadüfən ayağımla bacıma toxunmuşam. Ona görə məni basdıranda ayaqlarımın aşağı hissəsini açıq qoyun. Qorqud ağlayan bacısını sakit edərək deyir: “Ağlama, əzizim ağlama, məgər göz yaşları ilə kömək etmək olar? Taledən qaçmaq, ölümündən gizlənmək olmaz” Dədə Qorqudu özünün istədiyi kimi basdırırlar. Qopuzunu da qəbrinin üstünə qoyurlar. Deyilənə görə, Dədə Qorqudun qəbrinin yanından keçəndə onun qopuzunun səsləri eşidilir. Elə bil insan səsi – Qorqud, Qorqud, – deyə təkrar edir.

Qorqud uşaq yaşılarından bütün musiqi alətlərində gözəl çalırdı, lakin o elə alət düzəltmək istəyirdi ki, insan səsi kimi

səslənsin, buna da uzun müddət nail ola bilmirdi. Bir gün o, yuxuda bu alətin nə cür düzəldilməsinin sırrını agah oldu. Beləliklə, Qorqud qopuz alətini icad edir. Müxtəlif qədim kitablarda, lügətlərdə qopuzdan xəstəlikləri müalicə etmək məqsədilə də istifadə olunması göstərilirdi.

Qopuz bir çox xalqların musiqisində indi də mövcuddur, onun müxtəlif növləri yaşayır, səslənir. Bizdə isə artıq XIV əsrдə Əbdülcadir Marağainin gətirdiyi alətlər arasında o, qopuzi-rumini göstərirse də, qopuzun özünü “ozan” adı ilə vermişdir. Daha sonralar aşıqların əsas aləti olan “saz” onu əvəz etmişdir.

Tuvalıların qopuzu isə o biri qopuzlardan fərqlənərək dördkünc olub, “qıl qopuz” adlanır. Qazaxların qopuzu indi də onların musiqi mədəniyyətində böyük rol oynayaraq, “küy musiqisini” ifa edən əsas alətdir. Dədə Qorqudu onlar “küy atası” adlandırırlar. Qorqudun adıyla, onun haqqında olan rəvayətlər, mövzular ilə bağlı qazaxlar 11 küyün notunu nəşr etmişlər (132). Bu küyləri pianoda çalanda onların musiqisi insanı həyacanlandırır, təsirli hissələr oyadır. Küylərin çox melodik, tembr cəhətdən rəngarəng, təbiətin və heyvanların səslərini məharətlə təqlid edən musiqisi xəyalı çox uzaq vaxtlara apanır, insan dərin düşüncələrə dalır.

“Elim mənim, xalqım mənim” küyündə “yazlıq mənim elim, yazlıq mənim xalqım” – deyilir – sən nə vaxtsa əlindən nizəni atıb, əynindən zirehi çıxarıb, rahat, kədərsiz, qüssəsiz yaşaya biləcəksənmi? Belə xoşbəxt vaxt gələcəkmi?” Bu dərin kədərli sözlər əsərin leytmotivini təşkil edir. Bu küydə Dədə Qorqud xalqının acı taleyindən, talan olmuş, viran olmuş elindən “boy boylaysı, soy soylaysı”. Əsərin musiqisi, ozan-aşıq musiqisinə xas olan kvarta-kvinta səslənmələri əsasında qurulmuş təsirli melodiyası Dədə Qorqudun dərin düşüncələrini, kədərini gözəl əks etdirir.

Nota yazılmış hər bir küy Dədə Qorqudla bağlı bir epizodu, bir rəvayəti nəql edir və gözəl musiqi vasitəsilə onların təsvirini təqdim edir. Məsələn, “Xallı dana” küyündə deyilir ki, bir oğlan çöldə mal-qara otarırmış. Jelmay adlı dəvəsi ilə səyahət edən Qorqud gəlib bu çölə çıxır. Onu görüb qorxan xallı dana götürürlüb qaçır. Oğlan onu tutmaq üçün dalışınca qaçanda ayağını yara-

layır, ağlamağa başlayır. Qorqudun oğlana yazılı gəlir, ona kömək etmək üçün dananın ardınca qaçır, lakin tuta bilmir, hirslenib deyir ki, ölsəm də tutacam. Onda tanrı Qorqudu qorxutmaq üçün dananı daşa döndərir. Hissə-hissə daşa dönən dananın əziyyətlərini görən Qorqud, sarsılıraq “Xallı dana” kuyunu yaradır. Qorqud dananı tutmaq istəyəndə ölüm sözünü dilinə gətirir, hərçənd ki, ona xəbərdarlıq olunmuşdur ki, bu sözü heç vaxt dilinə almasa, ona ölüm yoxdur, lakin Qorqud vədi pozmuşdur. “Xallı dana” kuyundə Qorqud öz sarsıntılarını, həyacanlarını da musiqi dili ilə əks etdirir.

Digər bir kuydə “Uşarın ulaması” adlı kuydə deyilir ki, bir dul qadının yeganə bir oğlu varmış, ovçuluqla məşğul imiş. Onun küləkdən iti gedən atı və vəfali Uşar adlı iti var imiş. Lakin gənci ölüm haqlamışdır. Onu basdırından sonra ana qohumları ilə bu yerlərdən köçmüştür. O, təzə yerə gələndə görür ki, it yoxdur, başa düşür ki, əvvəlki evdə qalıb, yenə ora dönür, eşidir ki, it oğlunun qəbri üstündə ulayır. Bu hadisədən təsirlənərək, Qorqud “Uşarın ulaması” kuyunu bəstələyir.

“Auppay” kuyundə isə Qorqud ana məhəbbətini tərənnüm edir. Çayla xalça üzərində gedən Qorqud, sahildə qucağında körpə balasını doyuzdura bilməyən taqətdən düşmüş ananın iztirablarını görür. “Auppay, uppay”, deyərək ağlayan balasını sakit edən ana iztirablı baxışlarla çayın ortasında üzən Qorquddan kömək diləyir. Onlara bir kömək edə bilməyən Qorqud “Auppay” kuyunu yaradır.

“Maralın iztirabları” kuyundə isə deyilir ki, Qorqud heyvanların, quşların dilini yaxşı başa düşürdü. Bir gün o tutulub iplə bağlanmış maralın səsini eşidir, iztirablarına agah olur. Qorqud yiyəsindən xahiş edir ki, maralı açıb balalarının yanına buraxsın, onlar hələ özləri otlaya bilmirlər. Yiyəsi isə razı olmayaraq deyir ki, mən onun südünü içirəm, axşam isə onu kəsib ətinə yeyəcəm. O zaman Qorqud deyir: sən məni onun yerinə bağla, mən söz verirəm ki, o, balalarını yedizdirib qayıdacaq. Belə də olur. Maral gedib qayıdanadan sonra, Qorqud “Maralın iztirabları” kuyunu bəstələyir.

“Başpay” küyü deyilənə görə Qorqudun son küçüdü. Qorqud çayın ortasında xalçanın üstündə oturub çalır. Onun yanına hər gün kiçik bacısı gələrək yemək gətirir. Ölüm isə onu güdür. Lakin Qorqud qopuzda çalarkən həyat melodiyalarını bu alətin vasitəsilə böyük məharətlə ifa eləyir. Yorğunluq onu əldən salanda, qopuz susanda yemək çantasından çıxan ilan onu çalır. Qorqud ağlayan bacısına deyir: “Taledən qaçmaq, ölümdən gizlənmək olmaz”.

Qorqudun küyləri həm məzmun, həm də musiqi cəhətdən heç kimi laqeyd, biganə qoymur. Küylərin arasında müəyyən melodik ümumilik, bağlılıq vardır. Bəzi melodik hissələr, fraqmentlər təkrar olunur. Lakin ritmi, fakturası cəhətdən dəyişkən olur. Bəzilərinin forması daha mürəkkəb, həcmi daha böyükdür. Qorqudun küyləri üçün dərin fəlsəfi düşüncələr, doğma xalqının taleyi haqqında kədərli hissələr, dərin, səmimi lirika, xoşbəxtlik arzuları xasdır.

Musiqi ilə bilavasita bağlı Ditsin nəşr etdiyi “Atalar sözləri”ndə aşağıdakı şeir parçası da diqqətimizi cəlb etdi, musiqi ilə şeirin vəhdətindən yaranmış bu ritmik şeir parçasında biz qədim ozanlarımızın qopuzunun sədalarını aydın eşidirik:

Əvvəl sağlığa çalalum, sağlıq gəlsin,
Əsənliyə çalalum, əsənlik gəlsin
Dövlətə çalalum, dövlətimiz qayım olsun,
Dostluğa çalalum, düşmənimiz naim olsun,
Uğura çalalum, uğurunuz xeyir olsun.

Bizim musiqimizdə isə Dədə Qorqud ilə bağlı musiqi əsəri yazılıb qalmamışdırsa da, şübhəsiz indiki aşiq musiqimizin bir sıra qədim növləri öz əsasını, kökünü bu dastandan almışdır. Hələ Əbdülfəridir Marağainin elmi əsərlərində musiqimizin ozan sənəti ilə bağlı məlumatlarına alimin risalələrinin alətlər və janrlar bölmələrində rast gəlirik. Burada musiqiçi ozanlar arasında çox yayılan alətlərdən qopuzi-rumini, ozanı, şidirqunu, sazi-dolabı, janrlardan isə “həvailəri, bəstə nakşı” göstərmüşdir.

Artıq bizim dövrümüzdə, 70-ci illərdə çəkilmiş iki seriyalı “Dədə Qorqud” filminə bəstəkar Emin Sabitoğlunun yazdığı musiqini də qeyd etmək istərdik. Bu filmin, “Dədə Qorqud” das-tanını xalqımıza tanıtırmaqda, ssenari müəllifi Anar onun fəlsə-fəsini anlatdırmaqda, gənclərimizə qəhrəmanlıq ruhunu aşılatdır-maqda böyük rolü və əhəmiyyəti olmuşdur. “Koroğlu” operasının uvertürası və final xorunda olduğu kimi, “Dədə Qorqud” filmi də xalqımıza vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq, mübarizə və nikbinlik ruhu aşılıyır.

“Dədə Qorqud”un musiqi dünyası haqda bu yazımı Dədə Qorqudun sözlərilə başladığımız kimi, onun bu fikriylə də bitirmək istəyirik: “Elimizdə-evimizdə çalıb deyən ozan olsa, o zaman Vətənimizdə də, elimizdə də həmişə əmin-amanlıq olar!

II fəsil

Azərbaycanın aşiq sənəti

Azərbaycan xalqının etnik-mədəni dəyərləri sistemində ozan-aşiq sənətinin özünəməxsus yeri vardır. Öz yaradıcılığında ədəbiyyat, musiqi, teatr və rəqs ünsürlərini cəmləşdirən aşıqlar türk xalqlarının ən qədim sənət ənənələrinin daşıyıcılarıdır. Qafqaz və Orta Asiya xalqları arasında, İran Azərbaycanı və Türkiyədə geniş yayılmış aşiq sənətini dünya mədəniyyəti kontekstində aed (Qədim Yunanistan), skald (Norveç və İslandiya), menestrel (Fransa və İngiltərə) və d. ifaçıların yaradıcılığı ilə müəyyən mənada müqayisə etmək olar.

Aşıqlar və onların sələfləri olan ozanlar tərəfindən yaradılmış sənət nümunələrində xalqın tarixi salnaməsi, etik və estetik görüşləri, etnopsixoloji özünəməxsusluğunu öz əksini tapmışdır. Mübaliğəyə yol vermədən qeyd etmək olar ki, türksoylu xalqların bədii təfəkkürünün ən parlaq ifadəsi olan ozan-aşiq sənəti Azərbaycan xalqının milli bənzərsizliyinin qorunub saxlanılmasında son dərəcə önəmlı rol oynamışdır.

Çoxəsrlı inkişaf yolu keçmiş ozan-aşiq sənəti Azərbaycan xalqının tarixi keçmişinin müxtəlif mərhələlərinin izlərini mühafizə etmişdir. Son dövrün elmi araşdırmaları ozan-aşiq sənətinin çəsidi sosial-ictimai, tarixi-siyasi olayların burulğanından keçən müxtəlif inkişaf mərhələlərini vahid proses kimi izləməyə imkan yaratmışdır.

Aşıq sənətinin təşəkkülü və inkişaf mərhələləri. Ozan-aşiq sənətinin ilkin qaynaqlarını, heç şübhəsiz ki, əski mifoloji mərasimlərdə axtarmaq lazımdır. Sonrakı tarixi mərhələlərdə meydana gəlmiş epik əsərlərin dərin semantik qatlarında ibtidai miflər və qədim mərasimlərin izləri duyulmaqdadır. Bəzi alımların (126, 25) fikrincə, sinkretik səciyyəli mərasimlərdən mahnının təcrid olunması nəticəsində ilk əvvəl epos, sonra isə lirika və drama mey-

dana gəlmişdir. Türk eposu ilə qam-şaman mərasimlərinin genetik əlaqəsini şərh edən professor M.Qasımlının gəldiyi qənaətə görə isə, “həmin mərasimdəki digər aparıcı ünsürlərin (rəqs, alqış, dualar, qam-şamanın ruhlar aləmindən gətirdiyi xəbərlər və s.) özləri də musiqidən, onun mənəvi-estetik təkanlarından asılıdır. Musiqi-söz-rəqs magiyasının əsas ifaçısı və təmsilçisi olan qam-şaman bilici-yol göstərici, idarəedici, ruhani xadim idi”. (55, 10)

Zaman ötdükçə müəyyən tarixi-sosial amillərin təsiri altında mifoloji mərasim icraçısı ilə folklor sənətkarı arasında fərqlər meydana gəldi. Lakin bununla belə, hətta inkişaf yolunun sonrakı mərhələlərində onların ümumi mənşəyindən xəbər verən ortaq cəhətlər özünü açıq-aşkar bürüzə verirdi.

Türksoy xalqlarının epik yaradıcılığının ilkin mərhələlərinin bərpasında “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı əsas nümunələrdən biridir. Digər xalqların yazıya alınmış epik nümunələri kimi, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı da şifahi ənənə ilə yazılı ədəbiyyat arasında duran sənət nümunəsidir.

“Kitabi-Dədə Qorqud” özünün bütün məzmunu, əks etdirdiyi tarixi-coğrafi mühit, etnik xüsusiyyətləri və bu gün də yaşayın ədəbi-bədii ənənələri ilə Azərbaycan xalqının ictimai-tarixi keçmiş, onun məişəti ilə köklü surətdə bağlıdır” (26, 23). Bununla belə qeyd olunmalıdır ki, bir çox türksoy xalqlarının epik yaradıcılığının nümunələri bu günə qədər “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının izlərini qoruyub saxlamaqdadır. Məsələn, “Alpamış” dastanının qaraqalpaq versiyasının dərin qatlarında “Kitabi-Dədə Qorqud” un “Bamsı Bəyrək” boyu ilə əlaqələri sezilməkdədir. (6, 3)

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı ozanlar tərəfindən yaradılmış oğuznamələrin ən mükəmməl nümunəsidir. Müxtəlif tarixi dövrlərin nişanələrini əks etdirən boyların məzmunundan aydın olduğu kimi, eposun əsas qəhrəmanlarından biri olan Dədə Qorqud müdrik el ağsaqqalı, qəbilə birləşmələrinin mənəvi rəhbəri, ozanların ustası və eyni zamanda oğuznamələrin yaradıcısı və ifaçısıdır. Dədə Qorqud şücaət göstərən qəhrəmanların adına dastan bağlayır, qopuz çalaraq məclis aparır.

“Kitabi-Dədə Qorqud” boylarında təsvir olunan səhnələr ozan sənətinin çox funksiyanallığından xəbər verir: onlar sakral səciyi-

yəli ayinlərin icraçısı, hərbi yürüşlərin iştirakçısı, toy mərasimlərinin aparıcısıdır. Bu çox funksiyanallığın köklərini, heç şübhəsiz ki, əski mərasimlərdə axtarmaq lazımdır, çünkü G.Özkanın qeyd etdiyi kimi, “islamiyyətdən öncə “kem” adı daşıyan türk şamanların dini törənlərdə dəf, davul, qopuz kimi alətlərdən istifadə etməsi məlumdur. “Kam, baksı, şaman, ozan” kimi isimlərlə tanınan sehrbaz, həkim, şair özəlliklərini özündə cəmləşdirən ruhanilər hərəkətlə musiqini birləşdirərək matəm səciyyəli “Yuğ” törənlərində, xəstənin müalicəsində, savaşlarda iştirak edirdilər”. (195, 372)

Tarixi mənbələrə əsaslanaraq qeyd etmək olar ki, “ozanlar hələ Atilla dövründə (eranın V əsri) və Atilla sarayından başlayaraq səlcuqilər də daxil olmaqla XV əsrə kimi qopuzları ilə saraylarda, şənlik və toplantıslarda bahadırları tərənnüm etmiş, onları tamidib yaşatmışlar... Qədim türk dövlətlərinin saraylarında, həmçinin Alp Ər Tonqa, Atilla kimi xagan-sərkərdələrin, xalq qəhrəmanlarının ordusunda ozan-şairlər və musiqiçilər yaxından fəaliyyət göstərmişlər” (1, 6). Yeri gəlmışkən qeyd edək ki, müasir aşıqların libasında hərbi geyimə məxsus bəzi atributların mövcudluğu da, çox güman ki, uzaq tarixi keçmişin qəhrəmanlıq səhifələrinin bir nişanəsidir.

Heç şübhəsiz ki, “alp ozanların” repertuarı əsasən qəhrəmanlıq səciyyəli havalardan ibarət idi. Onlardan fərqli olaraq toy-düyün mərasimləri və digər şənliklərdə iştirak edən ozanların repertuarı isə daha oynaq havaları əhatə edirdi.

“Kitabi-Dədə Qorqud” boyları nəinki o dövrün janr sistemi haqqında təsəvvür yaratmaq, həm də oğuznamələrin musiqi diliñin bəzi özəllikləri haqqında fikir yürütməyə imkan yaradır. Qədim türk şeirinin metr-ritmik xüsusiyyətləri, epiq havaların musiqi və poetik mətnləri arasında mövcud olan izomorfizm, bizim günlərdək gəlib çatmış dastan havalarının bəzi özəllikləri qədim türklərə məxsus olan “oxunan nəsr”in reçitativ-deklamasiya xarakter daşımışı haqqında fərziyyə irəli sürməyə imkan yaradır.

Dədə Qorqudun çaldığı qopuz simli çalğı alətlərinin ən qədim növlərinə aiddir. Tarixi və etnoqrafik qaynaqlara (27, 39) əsasla-naraq qeyd etmək olar ki, “qopuz” sözü əski çağlarda ümumən

musiqi aləti anlamı daşmış və son dərəcə geniş coğrafi ərazidə yayılmışdır. Akademik V.Bartoldun gəldiyi qənaətə görə, “kobza” sözü və alətin özü türklərdən slavyanlara (polyak və ukraynalılar) keçmişdir” (105, 478) ki, bu da digər xalqlara türk mədəni təsirinin bir təzahürüdür.

Əski çağlarda müxtəlif ayin və mərasimlər zamanı tətbiq olunan qopuz aləti türk mifoloji təfəkkürtündə sakral səciyyə daşmışdır. Türk xalqları arasında Qorqudun qopuz çalmaqla ölümündən qaçmaq haqqında rəvayətlərində də bu çalğı alətinin sakral mahiyyəti haqqında görüşlər qorunub saxlanmaqdadır (105, 472; 236–237). Qeyd edək ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” boylarında rast gəlinən “Mərə kafir, Dədəm Qorqud qopuzun hörmətinə çalmadım” (52, 114) tipli kəlamlarda da oğuz türklərinin bu alətə olan münasibəti özünü açıq-aşkar göstərməkdədir.

Oğuznamələrin və orta əsr səyyah və alimlərinin əsərlərinə istinadən qeyd etmək olar ki, qopuzun bir neçə növü mövcud idi ki, onlardan da ən çox yayılmış olanları qopuzi-ozan (və ya sadəcə ozan) və qopuzi-rumidir (97, 35; 81, 213). Qopuzi-ozan üçtelli, qopuzi-rumi isə beştelli olmuşdur. “Kitabi-Dədə Qorqud” boylarında “qolça qopuz”, “quruluca qopuz”, “alça qopuz” kimi ifadələr işlədilmişdir ki, onlar da alətin müxtəlif özəlliklərini özündə əks etdirmişdir (məsələn, “qolça” – “qol boyda”, “quruluca” sözü isə “köklənmiş alət” anlamındadır).

Azərbaycan musiqisünası Əbdülqadir Marağainin (XIV–XV əsrlər) risalələrinə istinadən qopuz alətinin quruluşu haqqında müəyyən təsəvvür yaratmaq olar. “Ozanların qopuzu ayrı-ayrılıqda bağlanan üç simdən ibarətdir. Aşağı simlə orta sim kvarta (zil-ərbəa), orta simlə yuxarı sim isə bir ton (tanini) əmələ gətirir. Bəzi hallarda bir qısa sim də əlavə olunur. Onun çanağı digər simli alətlərin çanaqlarından daha uzundur. Mizrabı ağaçdanıdır. Bu alətin müşayiəti ilə nəsrlə ifa olunan türk dastanları və ritmik melodiyalar çalınır” (98, 192).

Qopuz alətinin XVI–XVII əsrlərə qədər tətbiq olunması XVI əsrda yaşayıb-yaratmış Ədirməli şair Rəvaninin bir şeirində də öz əksini tapmışdır:

Daima olsa musahib nola dildare kopuz,
Her ne telden ki, alarsa uya ol tare kopuz.

Müəyyən tarixi-ideoloji amillərin nəticəsində sənət meydanında qopuz aləti – saz, ozanlar isə aşıqlarla əvəz olundu. Erkən orta əsrlərdən başlayan və təxminən XVI əsrə qədər süren bu mürəkkəb mədəni prosesin ilkin mərhələsində ozan və aşiq sənəti bir müddət paralel olaraq inkişaf etmişdir. Ozan sistemində aşiq sənətinə keçid dövründə yeni təfəkkür tərzinin biçimlənməsinə təsəvvüf ideyaları son dərəcə böyük təsir göstərmişdir. Bu prosesin tarixi-sosioloji səbəblərini səciyyələndirərək qeyd etmək lazımdır ki, müxtəlif sufi təriqətlərinin xalq arasında geniş yayılması əsas səbəbi məhz təsəvvüf şairlərinin sadə, anlaşıqlı dildə şeir yazması və əsrlərdən bəri türk mədəni çevrəsində ərsəyə gəlmış qam-ozan bədii sisteminin digər ifadə vasitələrinin (musiqi, rəqs, teatr ünsürləri) təfbiqi olmuşdur. Hətta “orta yüzilliyn aşığı öncə dini-ruhani vəzifə icraçısı – təriqət xidmətçisi, yalnız bundan sonra musiqiçi-sənətkardır” (55, 93). Yeri gəlmışkən qeyd edək ki, “aşiq” istilahı da ilk əvvəl dərvişlərə və sufi şairlərə, sonra isə saz şairlərinə şamil edilməyə başlandı. Göstərilən mədəni-tarixi kontekstdə “aşiq” sözü “ilahi eşqin aşiqi” anlamını bildirir. Lakin “aşiq” sözünün etimologiyasına dair digər fikirlər də mövcuddur ki, onlar əsasən “işıq” (115, 206) və “aşulə” (mahnı) (87, 41) sözləri ətrafında cəmləşir.

Təbii ki, ozan-aşiq sənətinin inkişaf tarixində yeni ideoloji sistemin bərqərar olması sinkretik səciyyə daşıyan bu sənətin musiqi ünsürünə də təsir göstərmişdir.

Bizim günlərədək gəlib çatmış və ustad aşıqlar tərəfindən “məclis”, yaxud “səmayi” havalar adlanan bu örnəklər çox güman ki, məhz təriqət aynləri ilə bağlı yaranmışdır. Hal-hazırda da aşıqlar tərəfindən ifa olunan “Urfani”, “Baş divani”, “Mansırı” və digər havalar məhz səmayi havalar sırasına daxildir.

Bu gün aşıqların repertuarında mühüm yer tutan “Dübeyt” havalarının mənşəyi də çox güman ki, sufi mərasimləri ilə bağlıdır. Həm yazılı, həm şifahi ədəbiyyatda geniş yayılmış dübeyt

şerif forması, məlum olduğu kimi, öz yiğcamlığı və sadəliyi ilə seçilir. Aşıq-dərvişlərin bu janra mütəmadi olaraq müraciət etməsinin əsas səbəbi də məhz onun sadəliyi ilə izah edilə bilər.

Səciyyəvidir ki, səmayi havalarının əksəriyyəti (məsələn, “Heydəri”, “İbrahimî”, “Sultanı”, “Baş divani”) təsəvvüf dünya-görüşünü dövlət ideologiyası səviyyəsinə qaldıran Şah İsmayıllı Xətainin (1487–1524) adı ilə bağlıdır. Yeri gəlmışkən qeyd edək ki, “heca vəznindəki əsərləri forma və məzmununa görə klassik poeziyamızın tarixi abidə əhəmiyyətində olan” (2, 7) Şah İsmayıllı Xətai öz dövrünün aşıllarına himayədarlıq etmişdir. Onun ədəbi və ictimai fəaliyyəti aşiq sənətinin yeni tarixi şəraitdə inkişafı üçün zəmin yaratmışdır.

Təbii ki, yeni tarixi-mədəni amillər nəticəsində sənətdə baş verən dəyişikliklər ozanların çaldığı qopuz alətinin təkmilləşdirilməsinə də təkan vermişdi. Tarixi qaynaqlara əsasən qeyd etmək olar ki, təxminən XIV–XV yüzilliklərdən başlayaraq XVI əsrə qədər, yəni “saz” sözü meydana gəlməmişdən əvvəl “çağır”, “çoğur” istilahları tətbiq edilirdi. M.R.Qazimihalın verdiyi məlumatə görə, doqquztelli, 15 pərdəli “çağır ilə təriqət ayın havaları, semai, nefes” (186, 72) kimi örnəklər çalınırdı.

Səciyyəvidir ki, “çoğur” aləti ozan ənənəsinin davamı kimi hərbi yürüşlər zamanı da tətbiq edilirdi. Bu baxımdan o dövrün tarixi qaynaqlarından birində Osmanlı ordusunun tərkibində döyüşülərin ruh yüksəkliyini qaldırmaq üçün çakur çalan aşıqların mövcud olmasını təsvir edən səhnələrdən biri böyük maraq kəsb edir: “səkkiz nəfər yeniçəri şairləri, başlarında keçə papaq və arxalarında pələng dərisi, sinələrində təbilvari çögurlar çalaraq, yeriyirdilər”. (186, 74)

Ö.Çələbinin səyahətnaməsinə əsaslanaraq qeyd etmək olar ki, çögur aləti dini mərasimlər və hərbi yürüşlərlə yanaşı, həm də saray mühitində geniş şəkildə tətbiq edilirdi. (186, 74)

Saz alətinin morfoloziyası. Ş.I.Xətainin məşhur qoşmasında “saz” sözünün istifadə edilməsi artıq XVI əsrin birinci yarısında çalğı alətinin yeni adının bərqərar olması haqqında qiymətli mənbədir:

Bu gün ələ almaz oldum mən sazım,
Ərşə dirək-dirək çıxar avazım. (44, 40)

Saz alətinin XV–XVI əsrlərdə yerinə yetirdiyi müxtəlif bədii-estetik funksiyaları, təbiiki, onun quruluşunun təkmilləşdirilməsinə də təkan vermişdir. Belə ki, “qolça qopuz” ilə müqayisədə sazin çanaq hissəsi genişlənmiş, onun pərdələri və tellərinin sayı artmış, təzənə (mizrab) ilə çalğı üsulu tətbiq edilməyə başlanmışdır.

Saz aləti uzunmüddətli təkamül yolu keçərək müasir ifaçılıq təcrübəsində üç növü ilə təmsil olunmuşdur: kiçik ölçülü cürə (qoltuq), orta ölçülü tavar (məclis) və onlardan quruluş və səslənmə etibarilə fərqlənən iri (ana) saz. Bu saz növlərindən ən geniş yayılmış 7–9, bəzi hallarda isə 11 simi olan tavar sazdır. Sazın simləri üç qrupa ayrılaraq zil, bəm və dəm adlanır. Aşıq havalarının melodiyası zil simlərdə ifa olunur. Simlərin səsləndirilməsi üçün mizrabdan (təzənədən) istifadə edirlər. Saz alətində səslər onun məqam əsasını müəyyənləşdirən pərdələr vasitəsilə alınır. İlk əvvəl diatonik səsdüzümüne malik olan sazin pərdələri sisteminə aşıq musiqisinin inkişafı nəticəsində xromatik səslər də əlavə olunmuşdur. Sazın pərdələrini onların məqam sistemində yerinə yetirdiyi funksiyalara, səsdüzümündə tutduğu mövqeyə görə əsas və köməkçi pərdələrə ayırmışdır. Ənənəvi aşıq terminolojiyasında əsas pərdələrin adları aşağıdakı kimi səslənir: baş, orta, şah, ayaq-divani, bayatı, kök, beçə. Diatonik səsdüzümü təşkil edən əsas pərdələrlə yanaşı, “yarimpərdə” (yaxud “lal”, “gül”, “kor”) adlanan əlavələr də mövcuddur. Müasir sazin diapazonu bir qayda olaraq birinci oktavanın do səsini və ikinci oktavanın sol səsinə qədər səsdüzümünü əhatə edir.



0 – açıq sim
1 – yarımpərdə

- 2 – baş pərdə (baş divani, baş müxəmməs pərdəsi)
 3 – orta pərdə (urfani, təcnis pərdəsi)
 4 – yarımpərdə
 5 – şah pərdə
 6 – yarımpərdə
 7 – ayaq divani pərdəsi
 8 – çoban bayatı pərdəsi
 9 – yarımpərdə
 10 – kök pərdə
 11 – yarımpərdə
 12 – beçə pərdə
 13 – yarımpərdə
 14 – baş pərdənin zili
 15 – orta pərdənin zili
 16 – yarımpərdə
 17 – şah pərdənin zili
 18 – yarımpərdə
 19 – ayaq divani pərdənin zili (son pərdə)

Aşıq musiqisinin harmonik dilinin zənginliyini təmin edən əsas amillərdən biri ənənəvi havaların müxtəlif köklərdə çalınib oxunmasıdır. Sazın aşağıdakı ənənəvi kökləri möveuddür: kvinta-kvarta intervalları üzərində qurulmuş “Ümumi” (və ya “Şah pərdə”, “Qaraçı”), seksta-kvinta interval özüünə əsaslanan “Urfani” (və ya “Orta pərdə” kökü), septima-seksta intervallarından ibarət “Dilqəm” (“Baş pərdə” kökü), kvarta-tersiya intervallarından ibarət “Ayaq divani” kökü, tersiya-sekunda intervallarına əsaslanan “Bayati” kökü, oktava-septima intervallarına əsaslanan “Açıq kök”.

Ümumi kök



Dilqəm kökü



The image displays four musical staves, each representing a different mode (kökü) of aşiq music. The staves are arranged vertically, each with a title above it:

- Bayati kökü**: The first staff shows a sequence of notes: open circle, open circle, open circle, half note (b), half note (b), half note (b), half note (b), half note (b), half note (b), half note (b).
- Urfani kökü**: The second staff shows a sequence of notes: open circle, open circle, open circle, half note (b), half note (b), half note (b), half note (b), half note (b), half note (b), half note (b).
- Ayaq divani kökü**: The third staff shows a sequence of notes: open circle, open circle, open circle, half note (b), half note (b), half note (b), half note (b), half note (b), half note (b), half note (b).
- Açıq kökü**: The fourth staff shows a sequence of notes: open circle, open circle, open circle, half note (b), half note (b), half note (b), half note (b), half note (b), half note (b), half note (b).

Aşıq musiqisinin özellikləri. Müasir aşıqların repertuarında təxminən yüzə yaxın ənənəvi havalar və onların variantları mövcuddur. Öz melodik-intonasiya və metr-ritmik zənginliyi ilə seçilən aşiq havalarını tipoloji baxımdan üç qrupa ayırmak mümkündür: mənşə etibarilə dastanlarla bağlı deklamasiya-reçitativ, yarıreçitatif və mahnıvari.

Aşıq havalarının formayaranma üsulları arasında başlıca olaraq təkrar və variantlıq prinsipləri qeyd olunmalıdır. Bir qayda olaraq aşiq havalarında kuplet forması üstünlük təşkil edir. Ənənəvi aşiq havaları adətən instrumental müqəddimə ilə başlanır və koda ilə bitir, yarımbənd və bəndlər arasında isə intermediyalar çalınır. Bəzi hallarda bəndin sonunda çox vaxt bayatılarla oxunan “yedək” ifa olunur ki, onun da əsas bədii funksiyası havanın emosional təsirini gücləndirməkdən ibarətdir.

Aşıq havalarının melodik xüsusiyyətləri arasında səsin eyni yüksəklikdə təkrarı, ayrı-ayrı musiqi seqmentlərinin rəngarəng variantlar şəklində səslənməsi, sekvensiyalılıq, melodik xəttin aşağı istiqamətdə hərəkəti qeyd olunmalıdır.

Aşıq havalarının məqam xüsusiyyətləri bilavasitə sazin səs-düzümü və kök quruluşunun özellikləri ilə bağlıdır. Ənənəvi aşiq

havalarının intonasiya-məqam mündəricəsi əsasən şur, rast, segah, bayatı-şiraz məqamlarını əhatə edir. Aşıq havalarının musiqi dilinin özəl cəhətləri birbaşa sazin morfolojiyası ilə bağlı olduğu üçün onların təsnifatını sazin kök növlərinə görə də aparmaq mümkündür. Məsələn, sazin “Urfani” adlanan kökündə “Quba Kərəmi”, “Orta saritel”, “Dastanı”, “Orta müxəmməs” və s. havalalar, “Dilqəm” adlanan kökdə isə “Baş dübeyt”, “Baş saritel”, “Baş divanı” və s. musiqi örnəkləri ifa olunur.

Aşıq havalarının son dərəcə zəngin metr-ritmik şəkilləri müəyyən mənada aşiq şeirinin vəzni ilə bağlıdır.



Aşıq Hüseyin Bozalqanlı. 1940-ci il.

Aşıq şeirinin şəkilləri və onların musiqi ilə əlaqəsi. XVI əsrden başlayan və XX yüzilliyin əvvəllerindək sürən böyük tarixi kəsimi aşiq sənətinin sürətli inkişaf dövrü adlandırmaq olar. Artıq XVI əsrдə klassik aşiq şeirinin əsas şəkilləri böyük təkamül yolu keçərək geniş intişar tapmışdır. Bu yüzillikdə yaşayan aşiq Qurbanının gərayılı, qoşma və təcnisləri forma və məzmun etibarilə yüksək bədii səviyyəyə çatmışdır.

XV–XVI əsrlərdə uzun təkamül prosesi nəticəsində oğuznamələrə xas olan aliterasion-reçitativ şeir tərzi aşiq sənətində heca vəzni ilə əvəz olundu. Lakin türk dillərinin qanuna uyğunluqlarından yaranan və sillabik şeirin növü olan heca (“barmaq hesabi”) vəzninin ən qədim nümunələrinə xalq bayatlarında, orxon-yenisey abidələrində (VI–VIII əsrlər), Mahmud Qaşqarının “Divani-Lügəti-türk” (XI əsr), Yusif Balasaqunlunun “Qutatqu biliq” (XI əsr), “Dastani-Əhməd Hərami” (XIII əsr), Molla Qasımin (XVI əsr) gəraylı və qoşmalarında rast gəlmək mümkündür.

İlk əvvəl bayati, gəraylı və qoşma şeir formaları ilə təmsil olunan heca vəzni istedadlı aşıqların səyi nəticəsində məzmun və forma etibarilə rəngarəng şeir şəkilləri ilə zənginləşmişdir. XIX əsrдə aşiq şeirinin bütün şəkillərində aşiq Alının, Şəmkirli aşiq Hüseynin, aşiq Ələsgərin, Molla Cümənin və digər ustad aşıqların kamil əsərləri yaranmışdır.

Orta əsrlərdə aşiq poeziyasının vüsəti bütün Qafqazı, İranı, Orta Asiyani və Türkiyəni bürümüştür ki, bu da Azərbaycan dilinin o dövrдə geniş yayılmasının parlaq təzahürü idi. Səciyyəvidir ki, XVI–XIX əsrlərdə Sayat-Nova, Miran, Xoylu Vartan, Keşişoğlu, Qul Ərtun kimi erməni aşıqları, gürcü, kürd və ləzgi el şairləri Azərbaycan poetik dilinin zəngin imkanlarından istifadə edərək aşiq şeirinin bir sıra nümunələrini yaratmışdır. Bu dövrдə aşiq yaradıcılığı yazılı ədəbiyyata da təsir göstərərək, Vaqif ədəbi məktəbinin təşəkküldənən ənənələrini özvi şəkildə birləşdirmişdir.

Sadə ölçülərdən mürəkkəblərə doğru çoxəsrlik təkamül yolu keçmiş aşiq yaradıcılığı özündə xalq şeirinin qanuna uyğunluqları ilə klassik ədəbiyyatın ənənələrini üzvi şəkildə birləşdirmişdir.

Cəşidli aşiq şeir nümunələrini onların quruluşu və ölçülərinə görə mütəxəssislər sadə, mürəkkəb və düzəltmə şəkillərə bölgülər (70, 39). Sadə şəkillərə bayati, gəraylı, qoşma, divani, müxəmməs və d. şeir formaları aiddir. Mürəkkəb şeir şəkilləri (qoşma-bayati, ayaqlı təcnis, qoşma-müstəzad) iki və ya üç sadə şəklin çarrazlaşmasından yaranmışdır. Aşiq şeirinin düzəltmə şəkilləri (əlif-lam, əvvəl-axır, dodaqdəyməz, dildönməz, nəfəsdərmə və s.) isə əsəsən fonetik, leksik vasitələrin tətbiqi nəticəsində meydana gəlmişdir.



Aşıq Mirzə Bayramov. 1938-ci il.

Sadə şeir şəkillərinin bəziləri həm də aşiq şeirinin ilkin nümunələridir. Ehtimal olunur ki, sadə şeir formalarının bəziləri (gəraklı, qoşma) ilk əvvəl bir bəndili, sonra inkişaf yolu keçərək üç və daha artıq bənddən ibarət olmuşdur. Müəllifin adını özündə əks etdirən aşiq şeirinin sonuncu bəndi möhürbənd adlanmışdır.

Cinaslı qafiyələr üzərində qurulmuş təcnisin ən gözəl nümunələri Azərbaycan ədəbiyyatının incilər sırasına daxildir. Azərbaycan dilinin zəngin bədii-linqvistik imkanlarını özündə əks etdirmiş təcnis şeir formasının dodaqdəyməz təcnis, ayaqlı təcnis, cığalı təcnis, əvvəl-axır təcnis və s. leksik və fonetik növləri yarannmışdır. “Əsil təcnisləri-bədii siqləti, məna və mündəricəsi, estetik emosional təsiri, fəlsəfi yükü, məntiqi axarı qabarıq nəzərə çarpan sənət incilərini ancaq fitri istedadada malik olan kamil sənətkarlar yarada bilər-Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasim, Aşıq Ali, Aşıq Ələsgər kimi söz sərrafları”. (60, 141)

Sadə şeir formalarına aid olan divani və müxəmməs aşiq şeirinə klassik poeziyadan keçmişdir. Aşıq sənəti tarixindən məlum olduğu kimi, divani şeir formasının təşəkkülündə aşıqlar

tərəfindən tez-tez oxunan Xətai qəzəllərinin son dərəcə önemli rolü olmuşdur. Tarixi qaynaqlara əsasən qeyd etmək olar ki, XVI əsrдən etibarən əksər aşiq məclisləri məhz “Baş divani” havası ilə başlamışdır. Sinkretik səciyyəli aşiq sənətində şeir formaları üzvi şəkildə sazin quruluşu, ənənəvi havaların sintaksisi ilə bağlıdır. Belə ki, ifa zamanı on beş hecalı divanının hər misrası iki hissəyə bölünərək birinci misra səkkiz, ikinci misra isə yeddi hecalı olur. Yeri gəlmışkən qeyd edək ki, müxəmməs şeir forması da sazin müşayiəti ilə ifa olunarkən onun da hər misrası iki yerə bölünərək bir beyt əmələ gətirir. Bu zaman onun “Müxəmməs” havasının metr-ritmik xüsusiyyətlərinə uyğun olaraq birinci misrası yeddi, ikinci misrası isə səkkiz hecalı olur.



Bəstəkar S.Rüstəmov və Aşıq İslam aşiq havaları
üzərində iş prosesi zamanı. 1940-cı il.

Aşıq yaradıcılığında sözlə musiqinin üzvi şəkildə vəhdətinin parlaq nümunəsi həm də müəyyən şeir şəkillərini öz adlarında əks etdirmiş ənənəvi havalar ola bilər: “Bayati”, “Gəraylı”, “Divani”, “Dübeyt”, “Təcnis”, “Müxəmməs” və s. (Not nümunəsi üçün bax əlavələrə, “Kərəm gəraylısı”)

Aşıq yaradıcılığının uzunmüddətli tarixi təkamülü nəticəsində hər bir əsas şeir şəklinin quruluşuna uyğun olaraq müəyyən havalalar toplusu biçimlənmişdir. Məsələn, aşağıdakı aşiq havalarının poetik əsasını gəraylı şeir forması təşkil etmişdir: “Gəraylı”, “Sallama gəraylı”, “Şahsevəni”, “Baş saritel”, “Orta saritel”, “Baş dübeyt”, “Koroğlu mürxənməsi”, “Paşa köcdü”, “Laçımı”, “Gödək donu”, “Heydəri”, “Ayaq Cəlili”, “Çəngi Koroğlu” və s.

Səciyyəvidir ki, bəzi ustad aşıqlar müəyyən şeir forması ilə oxunan aşiq havalarının başlıqlarına da həmin poetik formanın adını əlavə edirdilər. Məsələn, məşhur ustad aşiq Əsəd Rzayevin (1875–1950) repertuarında gəraylı şeir forması ilə oxunan ənənəvi aşiq havalarının adları aşağıdakı kimi təmsil olunmuşdur: “Şahsevəni gəraylısı”, “Dübeyt gəraylısı” və s.⁵

Yeri gəlmışkən qeyd edək ki, aşiq havalarının adlarında onların yaranma məkanı, musiqi dilinin özellilikləri, poetik əsasları, yaradıcıları və s. haqqında dəyərli məlumatlar hifz olunmuşdur. Məsələn, “Əfşari”, “Gəraylı”, “Bayati” kimi havalarda etnik qrupların adları, “Hüseyni”, “Bəhməni”, “Cəlili” havalarında – yaradıcı aşıqların isimləri, “Koroğlu”, “Kərəmi” havalarında – dastan qəhrəmanlarının, “Dərbəndi”, “Naxçıvanı”, “Dərələyəz gəraylısı”, “Göyçə gülü” havalarının adlarında isə toponimlər öz əksini tapmışdır.

Qeyd edək ki, aşiq havalarının adlarında bu sənətin ümdə cəhətlərindən biri, yəni variantlılıq prinsipi parlaq şəkildə təzahür etmişdir. Yalnız “Dübeyt” havasının coxsayılı ərazi, fərdi variantlarının adları (“Borçalı dübeyti”, “Zülfüqar dübeyti”, “Şahsevən dübeyti”, “Mirzə dübeyti”, “Azaflı dübeyti” və s.) dediklərimizə parlaq nümunə ola bilər.

Dastanlılıq mədəniyyəti. Aşıq sənətinin sintetik təbiəti daha dolğun şəkildə öz təzahürünü dastanlarda tapmışdır. “Dastan aşiq sənətinə xas olan mühüm məsələləri: avazla oxumağı, nəşr hissəsinə özlərinə məxsus üslubda söyləməyi, dastanın ruhu ilə qaravəllilər danışmağı, aşiq havalarını məharətlə çalmağı, oxumağı və oynamağı özündə birləşdirir (39, 106). Şübhəsiz ki, das-

⁵ Məlumat musiqişunas Ə. Eldarovanın şəxsi arxivindən götürülmüşdür.

tan ifaçılığında müşahidə olunan müxtəlif sənət növlərinin ifadə vasitələrinin bədii sintezinin kökləri qədim ayinlərin sinkretizmi ilə bağlıdır.

Dastanın ifası zamanı müxtəlif ifadə vasitələri tətbiq edilsə də, əsas informasiya, şübhəsiz ki, verbal və musiqi kanalları ilə ötürülür. Dastanın süjet xəttinin fabulasının inkişafını əks etdirən nəşr hissələri qəhrəmanların hissələrini, emosional vəziyyətini ifadə edən və musiqinin müşayiəti ilə səslənən nəzm bölmələri ilə əvəz olunur.



Gəncə aşıqlarının çıxışı. Ön planda – Aşıq Qara. 1938-ci il.

Əsrlərdən bəri Azərbaycan aşiq sənətində zəngin ənənələrə malik olan dastançılıq mədəniyyəti formalılmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, dastançılıq mədəniyyəti eposşunaslıqda xüsusi önəm daşıyan anlayışlar sırasına daxildir. Xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, “dastançılıq” anlayışı yalnız dastan mətnlərinin xüsusiyyətlərini əhatə etmir, o, dastan mədəniyyətini kompleks halında əks etdirir.

Dastanın dinləyicilərə müxtəlif aşıqlar tərəfindən özünəxas tərzdə çatdırılması, məclis aparmağın qayda-qanunları, qaravə-

lilərin lazımi hissələrdə söylənilməsi, diniyici auditoriyasının tərkibi və səviyyəsinin dastanın biçimlənməsinə təsiri və s. bu kimi məqamlar “dastançılıq” anlayışına daxil olan məsələlərdəndir. Əgər bu problemlər dastançılığı sinxronik (müasir) baxımdan səciyyələndirirsə, həmin anlaman, əlbəttə ki, özünəxas diaxronik (tarixi) cəhətləri də mövcuddur. Bu istiqamətdə aparılan tədqiqatlar dastanı bir tarixi kateqoriya kimi işıqlandırmağa imkan verir.

Müxtəlif tarixi kəsimlərdə türk xalqlarının mədəniyyət dönyasında, bədii təfəkküründə dastanın xüsusi yeri olmuşdur. “Oğuznamə”, “boy”, “nağlı”, “qissə” və s. adlar altında ayrı-ayrı dövrlərdə intişar tapmış dastan jannı çoxəsrlilik tarixə malikdir.

Azərbaycan dastanları mövzu etibarilə əsasən qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanları kimi təsnif edilir. “Kitabi-Dədə Qorqud”, “Qara Məlik”, “Koroğlu”, “Qaçaq Nəbi”, “Qaçaq Kərəm”, “Səttarxan” və d. qəhrəmanlıq dastanlarında xalqın mübarizəsi, tarixi keçmişinin ayrı-ayrı qəhrəmanlıq səhifələri yüksək bədii inikasını tapmışdır. Belə ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında VII-X, “Koroğlu”da XVI-XVII, “Səttarxan” və “Qatr Məmməd” dastanlarında isə XX əsrin əvvəllərinə məxsus tarixi olaylar dastançılıq ənənəsinə uyğun olaraq təsvir edilmişdir.

Azərbaycan qəhrəmanlıq eposunun şah əsəri hesab olunan “Koroğlu” dastanı öz bədii-tarixi əhəmiyyətinə görə “Kitabi-Dədə Qorqud”, “Manas”, “İqor polku haqqında dastan”, “Nart” və d. möhtəşəm epik abidələrlə müqayisə oluna bilər. Bununla belə, qeyd edilməlidir ki, “Orta Asiya, Qafqaz, Sibir, Yaxın Şərqi və qismən Avropa xalqları arasında son dərəcə yayılmış Koroğlu haqqında dastanın qəhrəmanlıq-epik folklorda presedenti yoxdur. Məhz “Koroğlu” dastanının bu xüsusiyyəti eposun genezisi, yaranma məkanı və tarixi haqqında problemləri ön plana çəkir”. (128, 8)

“Koroğlu” dastanının tarixi əsasını XVI-XVII əsrlərdə Cənubi Azərbaycanda baş verən hadisələr təşkil etsə də, onun bədii sisteminin bəzi əfsanəvi özəllikləri (atın kultu, mifik surətlər, şərq versiyasında əsas qəhrəmanın qəbirdən təpilması və s.) onun daha qədim kökləri haqqında danışmağa imkan verir.

“Koroğlu” dastanı təxminən otuza yaxın qoldan (“Ah kişi”, “Koroğlunun Ərzurum səfəri”, “Durna teli”, “Dərbənd səfəri” və s.)

ibarət irihəcmli silsiləvi epik əsərdir. İfaçılıq təcrübəsində bu qollar ayrı-ayrılıqda səslənsə də, onlar ümumi süjet xətti ilə birləşən vahid bir kompozisiya təşkil edir.

Səciyyəvidir ki, Azərbaycan aşiq sənətində “Koroğlu” dastanının özünəməxsus ənənəvi havaları (“Bozuğu Koroğlu”, “Çəngi Koroğlu”, “Döşəmə Koroğlu”, “Koroğlu müxəmməsi”, “Nəfəs-çəkmə Koroğlu” və s.) mövcuddur. Yüksək tessitura da zil səslə oxunan “Koroğlu” havalarının mahir ifaçıları xalq arasında “koroğluxan” adlanır. Məşhur koroğluxan Hüseyn Bozalqanlının (1860–1941) yetirməsi Əlekber Ələsgərovun məlumatına görə, keçmişdə “Koroğlu” qolları ifa edilərkən yalnız bu dastana məxsus havalar oxunmalı idi.

“Koroğlu” havalarının Azərbaycan, türk, türkmən variantlarının musiqi dilinin müəyyən parametrləri üzrə aparılmış müqayisəli

təhlili onların tarixi-genetik qohumluğu haqqında fikir yürütməyə imkan verir.

Azərbaycan aşıqlarının dastan yaradıcılığının böyük bir hissəsini məhəbbət dastanları təşkil edir. “Əsli-Kərəm”, “Novruz-Qəndab”, “Tahir-Zöhrə”, “Aşıq Qərib” kimi məhəbbət dastanlarının XIII–XIV yüzilliklərlə səsləşən bəzi motivləri “Kitabi-Dədə Qorqud” boylarının ayrı-ayrı səhifələrini xatırladır. (70, 32)

Professor M.Təhmasibin gəldiyi qənaətə görə, “məhəbbət dastanlarımızın, demək olar ki, hamısında, “Kitabi-Dədə Qorqud” və “Koroğlu” kimi qəhrəmanlıq dastanla-



SSRİ xalq artisti Bülbül Ü.Hacıbeylinin “Koroğlu” operasında Koroğlu rolunda. 1949-cu il.

rimizin da bir sıra boy və qollarının əsas məzmunu, yəni süjetin qəhrəmanının öz butasına çatmaq uğrunda apardığı mübarizənin təsvirindən ibarətdir (87, 65). Qeyd etmək lazımdır ki, süjetin inkişafi baxımından məhəbbət dastanlarının eyni funksional sxem üzrə quruluşu onların əsasında duran qədim invariantın mövcudluğunu təsdiqləyir.

Heç şübhəsiz ki, sinkretik təbiətə malik olan dastanların musiqi qatı haqqında təsəvvür yaratmaq üçün onun verbal mətnini də nəzərdən keçirmək lazımdır. Məsələn, “Əsli və Kərəm” dastanının mətninin funksional təhlili bu dastana məxsus olan havaların semantik mahiyyətinin təyin edilməsinə yardım göstərir. Nümunə üçün qeyd etmək olar ki, dastanın funksional sxemində “qəhrəmanın qabağına çıxan maneələrin dəf edilməsi” səhnələrində səslənən “Qurbanı Kərəmi” və “Zarinci Kərəmi” havalarının sakral məzmunu yalnız təsəvvüf anlayışlar kontekstində açıla bilər. Məlum olduğu kimi, təsəvvüf dünyagörüşündə yalnız maneələri dəf edərək kamilləşən insan Tanrıya – Vücuda qovuşa bilər.

Qeyd edək ki, ifaçılıq təcrübəsində də dastanda musiqi ilə verbal mətnlərin sinkretik vəhdətini ifadə edən müəyyən təsəvvürlər mövcuddur. Məsələn, Borçalı aşığı Əhməd Sadaxlinin məlumatına görə, özünəməxsus havalara malik yeganə məhəbbət dastanı olan “Əsli-Kərəm”də ənənəvi havalar təhkiyənin müəyyən məqamları ilə bağlı yaranmışdır. Bu baxımdan, məsələn, “Əsli-Kərəm” havası əsas qəhrəmanların ilk dəfə görüşdüyü səhnədə, yəni dastanın ekspozisiyasında, “Yaniq Kərəmi” havası isə sonda, Kərəmin alışib-yanması səhnəsində səslənməlidir. Təbii ki, dastan havalarının məzmunu son dərəcə zəngin və çoxçalarlı olduğu üçün onlar təhkiyənin digər müvafiq səhnələrində də ifa oluna bilər. (Not nümunəsi üçün bax əlavələrə, “Yaniq Kərəmi”).

Ümumiyyətlə, dastanların ifası zamanı müəyyən ənənəvi havaların seçilməsi həm onların əsrlərdən bəri formallaşmış semantik çalarları, həm də təhkiyənin ayrı-ayrı məqamlarının konkret məzmunu ilə bağlıdır.

Təbii ki, XIX–XX əsrlərdə yeni tarixi şəraitə uyğun olaraq dastanların quruluşunda, onların mövzu dairəsində mühüm dəyi-

şıklıklar müşahidə olunurdu. “Bir tərəfdən orta əsrlərdə yaranmış dastanlar yenidən cilalanır, hətta onların yeni-yeni variantları yaranır, digər tərəfdən bu zəngin ənənələr əsasında yeni mündəri-cəli dastanlar meydana gəlirdi”. (70, 89)

Qeyd etmək lazımdır ki, bu gün Azərbaycan aşıqlarının repertuarında həm təşəkkül dövrü orta əsrlərlə bağlı dastanlar, həm də XIX–XX əsrin məşhur aşıqlarının hayatı ilə bağlı olan dastanlar mühüm yer tutur. Bunlardan “Aşıq Alının Türkiyə səfəri”, “Aşıq Alının İran səfəri”, “Aşıq Ələsgərin Qazax səfəri”, “Şəmkirli Aşıq Hüseyn və Reyhan xanım”, “Lətif şah” və s. dastanları göstərmək olar.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, “dastançılıq” anlayışı yalnız dastanın bilavasitə mətninin ifası ilə məhdudlaşmayaraq bir çox məqamları ifadə edir. “Dastançılıq” anlayışının əhatə etdiyi tərəflərdən biri də məclisin başlanğıc məqamı ilə bağlıdır. Dastanı başlamazdan əvvəl aşıqlar bir qayda olaraq üç ustadnamə oxuyur. Çox vaxt atalar sözlərindən geniş istifadə edən nəsihətamız, didaktik xarakterdə olan ustadnamələrin mənbəyini, tədqiqatçıların fikrincə, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının “müqəddimə” adlanan bölməsində axtarmaq lazımdır. Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Aşıq Ali, Aşıq Ələsgərin və digər məşhur ustad aşıqların fəlsəfi, tərbiyəvi fikirlərlə zəngin ustadnamələri oxunar-kən onların xatirəsi yad edilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, dastanın başlanğıc məqamında hər bir aşiq məktəbinin müəyyən mədəni-tarixi amillərdən meydana gələn özünəxas musiqi qurumu təşəkkül tapmışdır. Belə ki, Göyçə aşıqlarının apardığı məclisler adətən ustad aşıqların şeirlərinə oxunan “Divani”, “Təcnis”, “Sallama gəraylı”⁶ havaları ilə başlanır ki, bu da həmin aşiq məktəbinin klassik aşiq sənəti ilə sıx bağlılığına, onun zəngin poetik ənənələrinə malik olmasına dəlalət edir. Gəncəbasar aşiq mühitinin nümayəndələri isə bir qayda olaraq ustadnamələri “Divani”, “Təcnis” və “El havası” (“Qaraçı”) havaları ilə ifa edirlər.

⁶ Göyçə aşiq mühitinin nümayəndəsi Cilli aşiq Müseyib Nəsibovun 1985-ci ildə müəllifə verdiyi məlumatə əsasən.

Göstərilən aşiq mühitləri ilə müqayisədə Şirvan aşıqları tərəfindən aparılan məclislərin başlangıcının musiqi düzümü daha çox dəyişkənliyə, variantlığa malikdir. Belə ki, Şirvan aşıqlarının məclislərində birinci ustادnamə “Pişro” (“Peşrov”) havası ilə ifa olunur, ikinci ustادnamə oxunmur, yalnız söylənilir, üçüncü ustادnamədə isə hər hansı bir “Şikəstə” növü istifadə edilir.

Şirvan aşiq məktəbinin spesifik janrı sayılan “Pişro” sərf dastançılıq yaradıcılığı ilə bağlı meydana gəlmışdır. Sözün anlamından da (farsca “qabaqda gedən” deməkdir) bəlli olduğu kimi, “Pişro”nın müstəqil hava şəklində istifadə olunmasına baxmayaraq, onun əsas funksiyası məclisin açılışı ilə bağlıdır. Səciyyəvidir ki, klassik türk musiqi növü olan “fasıl”ın də instrumental müqəddiməsi “Pişro” adlanır.

Müxtəlif aşıqlarla aparılan sorğuya istinadən qeyd etmək olar ki, pişroların cılalanmasında, onların bir janr kimi təkmilləşməsində şirvanlı Aşiq Bilalın və zurnaçalan Əli Kərimovun əvəzsiz xidmətləri olmuşdur. “Pişro” nümunələrinin (“Hicaz”, “İbrahim”, “Şur pişrosu” və s.) müqayisəli təhlili belə bir fikir yürütməyə imkan verir ki, onlar təkcə ümumi silsiləvi adla deyil, həm də musiqi dilinin vahid əlamətləri ilə birləşirlər: a) şeir strukturunun səkkiz və ya yeddi hecalı olması (“Pişro”da divani formasından istifadə olunduqda onun hər misrası iki yera bölünür); b) musiqi dilinin instrumental xarakter daşımıası. Hazırda da bu qəliblər çərçivəsində yeni peşrovların yaranması bu janrm Şirvan dastançılıq ənənəsi ilə köklü surətdə bağlılığını bildirir.

“Dastançılıq” anlayışının əhatə etdiyi janrlardan biri də qaravəllidir. Yaxın keçmişə qədər bəzi hallarda iki-üç gecə söylənilən dastanların ifası zamanı əsas süjet xətti ilə bağlı olmayan, intermediya səciyyəli qaravəllilər söylənilirdi. Məzmunca yumoristik-satirik xarakterli olan qaravəlliləri bəzi hallarda dastançı aşiq, çox vaxt isə onu müşayiət edən balabançı söyləyirdi. Dastanın təhkiyəsi prosesində qaravəlli həm hadisələrin sonrakı inkişafına dələqliyicinin diqqətini cəlb etmək, həm də dastançı aşağı qısa müddətli istirahət verilməsi üçün istifadə edilirdi.

Məhəbbət dastanlarının ifası bir qayda olaraq duvaqqapma adlanan bölmə ilə tamamlanır. Duvaqqapma bilavasitə dastanın

məzmunu ilə bağlı olmayan müxəmməsdən ibarətdir. Beləliklə, əksər hallarda məhəbbət dastanları məşhur ustad aşıqların şeirlərinə oxunan “Baş müxəmməs” və ya “Orta müxəmməs” havalarının nikbin sədaları ilə bitir.

Aşıq yaradıcılığının ali janrı sayılan dastanda bu sənətə məxsus olan bütün özəl cəhətlər aydın şəkildə təzahür etmişdir. Belə ki, şifahi ənənəyə əsaslanan digər sənət növlərinə xas olan improvizə, kontekst, invariant, variant və d. anlayışlar dastançılıq mədəniyyətinin də təməl məfhumları sırasına daxildir. Dastançılıq ənənəsinə aid olan bütün bu anlayışlar “dastançı aşiq” (epos ifaçısı) məfhumu ətrafında cəmləşir. (151)

Eposşünaslıqda aşıqların istedədi, ifaçılıq qabiliyyətinə görə bir neçə təsnifatı mövcuddur ki, onlar əsasən “ustad aşiq” və “ifaçı aşiq” anlayışları üzərində qurulur. Şeir və dastan qoşan, yeni havalar yaranan, məharətlə oxuyan və saz çalan aşıqlar ustad və ya yaradıcı aşiq adlanır. Ustad aşıqların şeir və dastanlarını söyləyən, gözəl səslə oxuyan və saz çalan aşıqlara isə peşəkar ifaçı aşıqlar deyilir. Tək bircə XIX əsrдə Aşıq Ali, Aşıq Musa, Aşıq Ələsgər, Şəmkirli aşiq Hüseyn, Varxiyanlı aşiq Məhəmmədin və d. ustad aşıqlar tərəfindən məzmun və forma etibarilə zəngin dastanlar və yeni aşiq havaları yaranmışdır. Digər tərəfdən ustad sənətkarlar özlərindən əvvəlki dövrlərdə də yaranmış dastanları da cilalılmış, bəzi hallarda isə onların yeni qollarını yaratmışdır. Bu baxımdan şifahi yolla ötürürlən dastanlar bir tərəfdən ayrı-ayrı ustad aşıqların əsəri, digər tərəfdən isə neçə-neçə aşiq nəslinin kollektiv yaradıcılığının bəhrəsi hesab etmək olar.

Bu məsələyə dünya eposşünaslığında müxtəlif yanaşma tərzləri mövcuddur. Bəzi alımların fikrincə (136), yazılı ənənəyə aid olan “müəlliflik” anlayışını ümumiyyətlə şifahi yolla inkişaf edən mədəniyyət tiplərinə tətbiq etmək mümkün deyil. Professor M.H.Təhmasibin gəldiyi qənaətə görə isə, “Azərbaycan eposu tarixində fərdi yaradıcılıq əsas və ilkin olmuş, yəni hər bir dastan müəyyən bir ustad tərəfindən yaradıldıqdan sonra ifaya keçib kollektiv yaradıcılıq məhsuluna çevrilmişdir”. (88, 5)

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, dastançılıq mədəniyyətinin tərkib hissələrindən biri də “kontekst” anlayışı ilə bağlıdır. Məlum

olduğu kimi, yalnız mətnin və onun kontekstinin kompleks halında öyrənilməsi şifahi yolla inkişaf edən mədəniyyət tiplərinin qanuna uyğunluqlarını dərk etməyə imkan yarada bilər (137). Dastançılıq mədəniyyətində “kontekst” anlayışı həm dastançı aşığın yaradıcılıq xüsusiyyətləri ilə, həm də müəyyən sosial-mədəni, coğrafi və s. amillərlə bağlı olan məfhumdur. Dastanın ifası zamanı hər bir yaradıcı aşık müəyyən amillərin təsiri altında dastanın əslərdən bəri biçimlənmiş quruluşuna, mündəricəsinə müəyyən dəyişikliklər gətirərək, bu zaman özünü improvisə qabiliyyətini nümayiş etdirir. Məsələn, Göyçə aşıqlarının məlumatına görə, Aşıq Ali Türkiyədə bir məclisdə olarkən dinləyicilərin təkidi ilə “Əslı və Kərəm” dastanının faciəli sonluğunu dəyişdirərək, qəhrəmanları vüsalala çatdırır və hətta bu zaman bədahətən yeni bir qoşma da bəstələyir.

Qeyd etmək lazımdır ki, aşık yaradıcılığının improvisə təbiəti deyişmədə daha qabarlıq şəkildə təzahür edir. Müsabiqə xarakterli aşık deyişmələri bir neçə mərhələdən ibarətdir ki, onların da kulminasiyası bağlama səciyyəli qıflıbəndlərə təsadüf edir. Deyişmə zamanı aşıqların bədahətən şeir qoşmaq, poetik texnikanın müxtəlifincəliklərindən istifadə etmək qabiliyyəti, müəyyənləşdirilmiş aşık havalarının metr-ritmik özəlliklərini şeir mətni ilə uzlaşdırmaq bacarığı özünü bürüzə verir.

Aşıq mühitləri. Tarixən Azərbaycanlılar yaşayan ərazidə dastançılıq mədəniyyətinin müxtəlif üslub axınları, epik mühitlər meydana gəlmişdir ki, bu da Azərbaycan aşık sənətinin zənginliyini isbat edən ən parlaq dəlillərdəndir. Tarixi, sosial, mədəni amillərin nəticəsi kimi aşık sənətində özlərinin repertuarı, ifaçılıq özəllikləri, məclis keçirmə qaydalarına görə bir-birindən fərqlənən aşık mühitləri meydana gəlmişdir: Göyçə, Borçalı, Gəncəbasar, Ağbabə-Çıldır, Dərələyəz, Təbriz, Urmiya, Şirvan və s. Bəzi aşık mühitlərinin özəllikləri üzərində bir qədər ətraflı dayanaq.

Azərbaycan aşık sənətinin inkişafında, onun böyük bir coğrafi ərazidə məşhurlaşmasında Göyçə⁷ aşık mühitinin rolü danılmaz-

⁷ İndiki Ermənistan ərazisində tarixən Azərbaycanlıların yaşadığı mahalın adı.

dir. Bu gün Azərbaycan aşıqlarının aktiv repertuarını təşkil edən bəzi dastanların formalaşması, ənənəvi aşiq havalarının cilalanması və yeni musiqi örnəklərinin bəstələnməsi, klassik poeziyamızın incilərini təşkil etmiş neçə-neçə şeir nümunələrinin yaranması Goyçə aşıqlarının adları ilə bağlıdır. Sənət şəcərəsinin kökləri əslən Güney Azərbaycanından olmuş Miskin Abdal (XVI əsr) və Ağ Aşıq Allahverdi (XVIII əsr) ilə bağlı Goyçə aşiq mühitinin ən görkəmli nümayəndələri Aşıq Ali (1801–1911), Aşıq Ələsgər (1821–1926), Aşıq Məmmədhüseyn, Aşıq Nəcəf, Növrəs İman, Aşıq Talib və digərləri olmuşdular. Daha qədim ənənələrə malik olan digər aşiq mühitlərindən bəhrələnən Goyçə məktəbinin nümayəndələri aşiq sənətini yeni mərhələyə yüksəltmişdilər. Səciyyəvidir ki, aşiq ədəbi növləri arasında xüsusi məharət tələb edən təcnis, qifilibənd, müəmmə və digər şeir şəkillərinin klassik nümunələrinin bir hissəsi məhz Goyçə aşıqları tərəfindən yaradılmışdır.

Goyçə aşiq mühiti özünəməxsus musiqi dialekti ilə də seçilir. Bu aşiq məktəbinin nümayəndələrinin səyi nəticəsində klassik aşiq havacatında möhkəm yer tutmuş “Goyçə gülü”, “Goyçə gözəlləməsi”, “Məmmədhüseyni” kimə havalar yaranmış və klassik musiqi örnəklərinin yeni ifaçılıq variantları meydana gəlmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu ənənə keçən əsrin 80-ci illərinə qədər davam etdirilmişdir. Məsələn, Goyçə aşiq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi olan Müseyib Nəsibov (1909–1991) tərəfindən “Goyçə gülü” və “Orta saritel” ənənəvi havalarının variantları hesab olan “Müseyibi” və “Qaragöz” adlanan havalar yaranmışdır.

Goyçə aşiq mühitinin aşiq sənəti tarixində oynadığı rol haqqında danışarkən onun digər aşiq məktəblərinə də təsirini qeyd etmək lazımdır. Bu baxımdan Kəlbəcər dastançı aşıqlarının repertuarında Goyçə aşıqlarının adları ilə bağlı dastanların üstünlük təşkil etməsi bu məktəbin bilavasitə Goyçə mühitinin təsiri altında formalaşmasının təzahürüdür.

Azərbaycanlıların 1904–1905, 1916–1920, 1948–1949 və 1988-ci illərdə indiki Ermənistən ərazisində deportasiyası nəticəsində Goyçə aşiq mühitinin nümayəndələri müxtəlif bölgələrdə məskunlaşmışdılar.

Eyni fikri vaxtilə öz dəst-xətti, yüksək ifaçılıq məharəti ilə seçilən Dərələyəz⁸ aşıqları haqqında da söyləmək olar. Dərələyəz aşiq mühitinin XIX əsrin sonu – XX əsrin başlangıcında Əbdül Əzim, Aşıq Qulu, Aşıq Qəhrəman, Aşıq Cəlil, Aşıq Fətulla Haqverdiyev kimi sənətkarlar təmsil etmişdilər. Dərələyəz ifaçılıq üslubunu digər aşiq məktəblərindən fərqləndirən cəhətlər ilk növbədə havacatda və musiqi lahcəsində özünü göstərmüşdür. Ənənəvi aşiq havalarının bir neçəsi Dərələyəz aşıqlarının adları ilə bağlıdır: “Qəhrəmanı” havası – Aşıq Qəhrəmanın, “Bəhmanı” havası aşiq Bəhmanın, “Cəlili” – Aşıq Cəlilin adlarını əks etdirir. Bundan əlavə, Dərələyəz aşıqlarının musiqi irlsinə ənənəvi aşiq havalarının ərazi variantları hesab olunan “Dərələyəz gəraylısı”, “Yaməni Keşişoğlu”, “Dərələyəz yurd yeri”, “Dərələyəz qaytarması” havaları daxildir.

Bu gün, demək olar ki, ənənələri itib batmış aşiq mühitlərindən biri də Ağbaba⁹ mühitiidir. Vaxtilə zəngin ənənələri ilə seçilən Ağbaba-Çıldır mühiti Azərbaycan və türk aşiq məktəbləri arasında bağlayıcı funksiyasını yerinə yetirmişdir. Sənət şəcərəsinin qaynaqları Xəstə Həsənin (XVIII əsr) yaradıcılığı ilə bağlı Ağbaba-Çıldır aşiq mühiti Aşıq Şenlik, Aşıq Nəsib, İsgəndər Ağbabalı və digər aşıqların sənətində daha parlaq şəkildə təzahür etmişdir. Aşıq İsgəndər Ağbabalının (1925–1992) verdiyi məlumata əsasən qeyd etmək olar ki, bu aşiq mühiti üçün “Xəstə Həsən”, “Yaralı Məhəmməd”, “Qeys və Məhəmməd”, aşiq Şenliyin adı ilə bağlı olan dastanlar və rəvayətlər, “Sümmanni”, “Şenlik Çuxurobası”, “Dərbədəri”, “Diyarbəkir”, “Sarı gəlin”, “Çalpapaq” havaları səciyyəvidir.

Azərbaycan aşiq sənətində özünəməxsusluğunu ilə seçilən ifaçılıq ənənələrindən biri də Gəncəbasar (Gəncə, Tovuz, Qazax, Goranboy, Daşkəsən, Gədəbəy) aşiq mühiti ilə bağlıdır. XIX əsrin sonu – XX əsrin başlangıcında bu mühitdə yüksək peşəkarlığı və ifaçılıq məharəti ilə seçilən aşıqlar yaşayıb yaratmışdılar: Hüseyn

⁸ İndiki Ermənistən və Naxçıvanın bir hissəsini əhatə edən tarixi vilayət.

⁹ Vaxtilə Osmanlı dövlətinin tərkibində olan, sonra isə indiki Ermənistən ərazisinə daxil edilən tarixi mahal.

Şəmkirli, Yəhya bəy Dilqəm, Hüseyin Bozalqanlı, Mirzə Bayramov, Qara Mövlayev, İslam Yusifov, Əsəd Rzayev, Vəli Miskinli, Məhəmməd Şıxlı, Mikayıł Azaflı, İmran Həsənov, Əkbər Cəfərov və d. Səciyyəvidir ki, Azərbaycan aşiq sənətində ən məşhur korogluxanlar (Hüseyin Bozalqanlı, Qaraçioğlu İbrahim, Əsəd Rzayev, İmran Həsənov və d.) məhz Gəncəbasar aşiq mühitinin yetirmələri olmuşdular. Bu mühitə mənsub olan aşıqlar həmdə bir sıra ənənəvi aşiq havalarının variantlarının və yeni musiqi örnəklərinin ("Dilqəmi", "Hüseyni", "İncə gülü", "Qazax səbzəsi", "Azaflı dübeytisi" və s.) yaradıcılarıdır. Gəncəbasar aşıqlarının məziyyətlərindən biri də onların yüksək ifaçılıq mədəniyyəti və peşəkar saz ifaçılığının ilə bağlıdır. Bu baxımdan səciyyəvidir ki, müasir saz ifaçılığının ən istedadlı nümayəndələri (məsələn, Ədalət Nəsibov kimi) Gəncəbasar aşiq mühitinin yetirmələridir. Digər tərəfdən bu aşiq məktəbinin nümayəndələrinin ansambl şəklində, balabanın müşayiəti ilə çıxış etmələri həmin ifaçılıq ənənəsinin səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biridir. Yeri gəlmışkən qeyd edək ki, balaban alətinin aşiq ifaçılıq təcrübəsində tətbiqi XX əsrin başlanğıcına təsadüf edir: bu dövrə qədər aşıqlar yalnız sazin müşayiəti ilə çıxış edirdilər.

Digər aşiq mühitlərindən fərqli olaraq, Borçalı aşıqları bugündək tək sazin müşayiəti ilə məclis aparırlar ki, bu da onların klassik aşiq ənənələrinə sadıq qalmasından xəbər verir. Borçalı aşıqlarının yalnız sazin müşayiəti ilə oxumaları bu alətin təkmilləşməsinə, yeni simlər, pərdələr və artikulyasiya elementləri ilə zənginləşməsinə təkan vermişdir. Bu baxımdan keçən əsrin ortalarından Aşıq Əmrəh Gülməmmədov tərəfindən aparılan islahatlar (simlərin sayının 11-ə, pərdələrinin sayının isə 18-ə çatdırılması) çox səciyyəvidir.

Borçalı aşiq mühitinin görkəmli nümayəndələri olan Dollu Abuzər, Şair Nəbi, Sadıq Sultanov, Xındı Məmməd, Əmrəh Gülməmmədov, Hüseyin Saraclı, Kamandar Əfəndiyev, Əhməd Sadaxlı kimi ustadların yaradıcılığı aşiq ifaçılıq tarixinin parlaq səhifələrini təşkil etmişdir. "Mansırı", "Məmmədbağırı", "Dol Hicramı", "Qurbəti Kərəmi", "Fəxri" kimi havalar Borçalı aşiq havalar top-

lusunun səciyyəvi nümunələrindəndir. Azərbaycan aşiq sənətində özünəməxsusluğu ilə seçilən aşiq mühitlərdən biri də Şirvan aşıqlarının yaradıcılığı ilə bağlıdır. Bu aşiq mühitinin ən görkəmli nümayəndləri Molla Qasim, Oruc, Sədrəddin, Xaltanlı Tağı, Qəşədli Bilal, Əngəxaranlı İbrahim, Tağlabiyanlı Şamil, Şakir Hacıyev, Məmmədağa Babayev və digərləri olmuşdular. Şirvan aşiq sənətinin biliciləri ilə aparılan sorğudan aydın olduğu kimi, Aşıq Şamil “Abbas və Gülgəz”, Məmmədağa Babayev “Əsli-Kərəm”, Aşıq Şakir “Küçən Rza” dastanlarının mahir ifaçıları sayılmışdır. Ümumiyyətlə, tarixən Şirvan məclislərində “Alixan-Pəri xanım”, “Seyid və Pəri”, “Ordubadlı Kərim”, “Xəstə Qasim”, “Qurbani” (“Zəncanlı Qurbani” variantı), “Kərəmin Beşdaş səfəri” və digər dastanlar tez-tez ifa olunurdu. Şirvan aşiq məclislərinin özünəməxsusluğu bir də ondan ibarətdir ki, burada aşiq dəstəsindən başqa xanəndlər də iştirak edirdi. Şirvan aşiq məktəbi ənənəsinə görə bəzi hallarda muğamı yaxşı bilən şagird bir müdətə öz ustادının yanında xanəndə kimi çıxış edərmış. Göstərilən cəhətlər Şirvan mühitində aşiq musiqisi ilə muğamın yaradıcılıq mübadiləsi üçün zəmin yaradırdı.

Şirvan aşıqlarının ifaçılığını digər aşiq mühitlərindən fərqləndirən əsas xüsusiyyətlərdən biri də onların, bir qayda olaraq, iki balaban və iki zərb aləti ilə müşayiət edilməsidir ki, bu da bəzi hallarda sazin əsas çalğı aləti kimi funksiyasının zəifləməsinə gətirib çıxarıır. Ümumiyyətlə, epos ifaçılarının çıxışlarını bir neçə musiqicidən ibarət olan ansamblın müşayiət etməsi digər türkdilli xalqların şifahi ənənəli sənətində də müşahidə edilir. Məsələn, özbək epik ifaçılığının Xorəzm üslubunda dostonların ifasını balaman, qıçak, dutar və doyradan ibarət ansambl müşayiət edir. (127)

Heç şübhəsiz ki, aşiq sənətinin müxtəlif mühitlər, rəngarəng üslub axınları, zəngin ifaçılıq məktəbləri şəklində təmsil olunması onun Azərbaycan mədəniyyəti üçün autentik xarakter daşımına dəlalət edir.

Aşıq musiqisinin digər musiqi janrlarına təsiri. Azərbaycan aşıqlarının əsrlər boyu yaratdığı zəngin musiqili-poetik irs digər musiqi janrlarına da təsir göstərmişdir. Belə ki, bəzi zərb-

muğamlar (“Arazbarı”, “Manı”, “Kəsmə şikəstə”, “Şirvan şikəstə”, “Əfşarı” və s.), xalq mahnıları (“Yaxan düymələ”, “Sarı bülbül”, “Qaçaq Nəbi” və s.), bir çox rəqs havaları bilavasitə aşiq musiqisi ilə six təmasdan yaranmışdır.

Aşıq musiqisinin Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin təşəkkülü və inkişafında da rolü az olmamışdır. Şifahi ənənəli professional musiqinin mühiüm qolunu təşkil edən aşiq musiqisinin ifadə vasitələri sistemi, semantik çalarları Ü. Hacıbəylinin, Q. Qarayevin, C. Hacıyevin, S. Rüstəmovun, A. Əlizadənin, F. Əlizadənin, C. Quliyevin və d. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında aktuallaşması bir daha bu sənətin zəngin potensial imkanlarına dəlalət edir. Azərbaycan professional musiqisinin şah əsəri olan “Koroğlu” operasında Ü. Hacıbəyli aşiq musiqisinin üslub qanuna uyğunluqlarını ümumiləşdirərək, onları Avropa bəstəkarlıq texnikası ilə dahiyana şəkildə uzlaşdırılmışdır.

Aşıq musiqisinin tədqiqi və tədrisi tarixindən. Aşıq sənətinin musiqi-nəzəri problemlərinin sistemli şəkildə araşdırılması XX əsrin 30-cu illərindən başlamış və Ü. Hacıbəylinin, Bülbülin, Ə. Eldarovanın, V. Belyayevin, V. Krivonosovun, M. İsmayılovun, T. Məmmədovun, A. Kərimlinin, İ. İmamverdiyevin, İ. Köçərlinin, K. Dadaşzadənin və d. alımların tədqiqatlarında əks olunmuşdur.

Azərbaycan aşiq musiqisinin öyrənilməsində musiqişunas Əminə Eldarovanın müstəsna xidmətləri olmuşdur. O, özünün tədqiqat əsərlərində (167; 30) zəngin faktoloji materiala əsaslanaraq, sazin morfoloziyası, aşiq musiqisinin özəllikləri, əsrlərdən bəri formallaşmış musiqi-poetik lügətlə bağlı mühüm məsələləri işqalandırılmışdır. Keçən əsrin 80-ci illərində başlayaraq aşiq musiqisinin yeni metodoloji əsaslarla öyrənilməsi, mövcud olan aşiq havacatının, demək olar ki, tam şəkildə nota köçürülməsi etno-musiqişunas T. Məmmədovun (65; 66; 139; 140) adı ilə bağlıdır.

Hal-hazırda aşiq musiqisi Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində və Azərbaycan Milli Konservatoriya-sında tədris edilir. 2007-ci ildə Azərbaycan Milli Konservato-

riyasının əməkdaşlarının səyi nəticəsində “Saz məktəbi” dərsliyi işıq üzü görmüşdür.

Beləliklə, aşiq yaradıcılığının tarixi icmalindan aydın olduğu kimi, çoxəsrlıq inkişaf yolu keçmiş aşiq sənəti Azərbaycan xalqının özünəməxsus etnik-mədəni sisteminin biçimlənməsində önəmlı rol oynamış, onun dünya humanitar məkanında bənzərsizliyini təmin edən əsas qaynaqlardan biri olmuşdur.

2009-cu ildə Azərbaycan aşiq sənətinin YUNESKO-nun qeyri-maddi mədəni irsin Reprezentativ siyahısına daxil edilməsi bu qədim sənət növünün beynəlxalq miqyasda tanınmasına və daha da inkişaf etməsinə şərait yaratmışdır.

III fəsil

Azərbaycanın musiqi folkloru. Xalq mahmiları və rəqslər.

Azərbaycan musiqisinin ən mühüm və önəmli sahələrindən birini dərin məzmuna, zəngin bədii ənənələrə, rəngarəng janr və obraz çeşidlərinə malik musiqi folkloru təşkil edir. XX əsrin əvvəllərinə qədər Azərbaycan musiqisi bir tərəfdən xalq yaradıcılığında, mahmılarda və rəqslərdə, digər tərəfdən isə peşəkar sənətlərdə – orijinal aşiq yaradıcılığında və zəngin muğam sənətində şifahi şəkildə inkişaf edib. Musiqi folkloru xalqımızın həyatını, tarixini, istək və arzularını ifadə edərək, adət-ənənələrini özündə cəmləşdirib.

Hər bir xalqın bədii mədəniyyətinin ayrılmaz tərkib hissəsi olan şifahi xalq yaradıcılığı öz kökləri ilə insan yaramışının ən ilkin dövrlərinə gedib çıxır. Qədim zamanlardan insanlar mahmılар qoşaraq, rəvayətlər söyləyib, öz arzu və istəklərini, hiss və həyəcanlarını, onları əhatə edən gerçəkliyə münasibətlərini bədii yaradıcılıqları vasitəsilə ifadə etməyə çalışıb.

Azərbaycan xalqının ta qədimdən yaratdığı dastanlar, nağıllar, nəğmələr, bayatılar, rəqslər, aşiq musiqisi, poeziya nümunələri, muğam sənəti əsrdən-əsrə, nəsildən-nəslə keçərək zəmanəmizə qədər galib çatıb. Xalqın musiqi-poetik yaradıcılığının məhsulu olan bu əsərlər özünün səmimiliyi ilə seçilərək, dərin məzmuna, bədii kamilliyyə malikdir.

Xalq yaradıcılığının mövzu dairəsi çox rəngarəngdir. Azərbaycan xalqının çoxəsrlik tarixə malik mahmiları insanların əmək fəaliyyətini müşayiət edir, sevgi, məhəbbət dolu əsrarəngiz hissələr aləminə varır, təbiəti vəsf edir, gündəlik həyata, ictimai-siyasi hadisələrə, doğma torpaqların taleyinə münasibət bildirirdilər. Sınıflı cəmiyyətdə mahni yaradıcılığı zəhmətkeş xalqa, əzilən məzlumlara, ictimai haqsızlıqlara qarşı mübarizədə kömək edir, ruhdan düşməyə qoymurdu.

Musiqi-poetik xalq yaradıcılığını, o cümlədən də qədim xalq mahnlarını yazılı ədəbiyyat və bəstəkar yaradıcılığından fərqləndirən əsas xüsusiyyətlərdən biri onun şifahi və çoxvariantlı olmağıdır. Bu da folklor əsərlərinin tarixi ilə bağlı olaraq, onların hələ yazının, not yazısının olmadığı bir dövrdə yaranmasından irəli gəlir. İbtidai insanların əmək prosesində (ovçuluq, balıqcılıq və s.) qoşduğu nəğmələr bir ailədən o birinə, nəsildən-nəslə keçərək şifahi halda yayılırdı. Hələ yazı və poliqrafiyanın meydana çıxmadığı dövrlərdə artıq insanların mahni və rəqsleri, nağıl və rəvayətləri, oyun və mərasimləri var idi. Qeyd etmək lazımdır ki, sivilizasiyanın inkişafından, daha doğrusu yazılı ədəbiyyat, not yazısı yaranandan, çap nəşri başlayandan sonra da xalqın şifahi xalq yaradıcılığı öz inkişafını davam etdirib və XXI əsrдə belə xalq özünün ən nəfis, ən gözəl əsərlərini yaradıb. Musiqi-poetik şifahi xalq yaradıcılığı yazılı ədəbiyyatla, professional bəstəkarlıq yaradıcılığı ilə paralel yaşayır.

Əcdadlarımız tərəfindən yaradılan və şifahi şəkildə bizə qədər gəlib çatan folklor nümunələri ifaçıdan ifaçıya, nəsildən-nəslə keçərkən, təbii ki, bir sıra dəyişikliklərə uğrayıb. Hər bir ifaçı əsəri öz zövqünə, ifa imkanlarına, yaşıdagı dövrə uyğunlaşdıraraq ona müəyyən dəyişiklik gətirib. Və beləliklə, bir nağılın və ya mahnının bir neçə variantı yaranıb. Belə çoxvariantlılıq folklor əsərlərinin xüsusiyyətlərindən biridir. Özünəməxsus milli musiqi-poetik ifadə vasitələrinə, dərin bədii-ideya məzmununa, dəyişməz obraslara malik olan xalq yaradıcılığının musiqi və poetik mətnləri zaman və məkana uyğun dəyişərək, yeniləşib. Bu da folklor nümunələrinin cilalanmasına, xalqın özü tərəfindən seçilib redakta edilməsinə, yaradıcı şəkildə işlənilməsinə, müasirləşməsinə səbəb olub. Xalq mahnlarının, nağılların, poeziya nümunələrinin və digər folklor əsərlərinin çoxvariantlılığının estetik mənası ondadır ki, həmin əsərlərin daim yeniləşən poetik və melodik variantlarında bədii seçim prosesi gedir. Uzunmüddətli seçim zamanı daha ifadəli, daha qiymətli, həyati baxımdan daha aktual melodik-intonasiyalar, metr-ritmik quruluşlar, forma və janrlar – poeziya və musiqi nümunələri əbədiləşir.

Şifahi xalq yaradıcılığının əsas xüsusiyyətlərindən biri də onun xəlqiliyidir. Xalqın yaratdığı mahnilarda, nağıllarda, rəvayətlərdə, şeirlərdə onun istək və arzuları, məişəti, taleyi əks etdirilir, xarici işgalçılara, ictimai zülmə qarşı mübarizə, vətənpərvərlik, dostluq kimi humanist ideyalar tərənnüm edilir. Başqa xalqlarda olduğu kimi Azərbaycan şifahi xalq yaradıcılığında da xalqımızın milli xüsusiyyətləri, həyatı, tarixi, mərasimləri, adət və ənənələri, qəhrəmanlığı və digər cizgiləri özünün parlaq ifadəsini tapır.

Şifahi xalq yaradıcılığı əsrlər boyu professional qələm ustalarının və bəstəkarların ilham mənbəyi olub. Yaziçılar, şairlər, dramaturqlar, bəstəkarlar daim zəngin folklor obrazlarından, süjetlərində qidalanaraq, xalq yaradıcılığının bülür çeşməsinin suyunu içib. “İlk gözəl nəğmə, rəqs melodiyalarının yaradıcısı xalq özüdür... Ən məşhur bəstəkarlar – klassiklər xalq yaradıcılığını yüksək qiymətləndirmiş, bunu öz əsərləri üçün əsas götürmişlər. Dünya musiqi mədəniyyətinin ən böyük abidələri xalq mahnları və rəqsləri sayesində meydana gəlmışdır” (37, 322; 284). Xalq yaradıcılığı, folklor təkcə bədii yaradıcılığın, şair və bəstəkarların ideya mənbəyi, obraz və mövzu xəzinəsi deyil, həmçinin tənqid-estetik fikrin də məbədi olub. Folklor əsərləri əsrlərlə onu yaranan və mühafizə edən xalqın ədəbi fikir süzgəcindən keçə-keçə, dəyişib kamilləşə-kamilləşə, cilalana-cilalana zəmanəmizə gəlib çatmaqla (bu prosesin özü də xalq təfəkkürünün bədii materiala fəal tənqid münasibət göstərdiyini təsdiq edir) özünün ilk yaranışının estetik ünsürlərini, ədəbi fikir çalarlarını da qoruyub saxlayıb. Buna görə də folklor tənqid-estetik fikrin ilk mənbəyi kimi həmişə mütəxəssisləri maraqlandırıb: “...folklorda xalq öz estetik idealını təsdiq etməklə yanaşı, estetik tənqid vasitələrilə xalq kütlələrinin təsəvvüründəki həqiqət, xeyir, gözəllik, ülvilik və qəhrəmanlığa zidd olan həyat hadisələrini rədd edir”. (117, 301)

“Folkloru bilmədən millətin psixologiyasını, müstəqil, milli, fərdi mentalitetin sabit, əbədi daşıyıcısı kimi onun etnik “məni”ni, ümuməbəşəri və qlobal yaddaşda məhz bu “mən”la təmsil olunan bədii arxetipi, fəlsəfi-estetik kodu və geni arayıb-axtarmaq, tapıb,

ayırıb incələmək qeyri-mümkündür” (10, 3). Hər hansı ölkənin xalq yaradıcılığı – folkloru, xalqının milli xüsusiyyətlərini eks etdirir, tarixini izləyir. Buna görə də həmin xalqı dərk etmək, onun tarixinə, kökünə varmaq üçün onun yaradıcılığına – mahnilarına, rəqsinə, el sənətinə, nağıl-rəvayətlərinə, layla-ağıllarına müraciət etmək, onları aramaq, toplamaq, yazıya almaq, sistemləşdirmək, təhlil etmək vacibdir.

Bu mənada üzərinə çox böyük və şərəflü vəzifə düşən Azərbaycan folklorşunaslığı qədim tarixə malikdir. “Azərbaycanda xalq ədəbiyyatı nümunələrinin yazıya alınması təxminən XV–XVI əsrlərə aiddir... əslinə qalsa XVI–XVIII əsrlərdə xalq ədəbiyyatımızın yazıya alınmasının özü də şüurlu, toplamaq məqsədi ilə olmamış, daha çox kortəbii xarakter daşımışdır. Ancaq bu əsrlərə aid bir sıra əlyazmalarında külli miqdarda folklor nümunələrinə rast gəldiyimiz üçün bunu şərti olaraq bir növ toplama işi adlandırmalıyıq” (31, 23). Azərbaycanda peşəkar folklorşunaslığın əsası isə XIX əsrдə qoyulub. Əsrin əvvəllərində müxtəlif folklor nümunələri rus ziyalıları tərəfindən rus dilli mətbuatda, daha sonra isə Azərbaycan dilində nəşr edilir. Bu dövrдə H.Zərdabi, M.F.Axundov, M.Ş.Vazeh, Mirzə Kazım bəy, M.Mahmudbəyov kimi qabaqcıl ədəbiyyat və maarif xadimləri folklorşunaslıq elmi sahəsində əvəzsiz xidmətlər göstərib. H.Zərdabi xalq mahnilarının xalqın şüuruna, mənəviyyatına göstərdiyi dərin təsiri dəfələrlə qeyd edirdi: “Bizim Qafqaz müsəlmanlarına heç bir yazı və dil ilə deyilən söz o qədər əsər etməz, necə ki, şeir və musiqi ilə deyilən söz” (94). Buna görə də o, məktəblərdə nəgmə və musiqi dərslərini təbliğ edirdi. H.Zərdabi bu məqsədlə də mahnilar toplayıb, çap elətdirir və tədris etmək üçün məktəblərə göndərirdi.

XX əsrдə qabaqcıl ziyalılarımızın folklorşunaslıq sahəsində apardıqları fəaliyyətlərində yeni dövr başlayır. Onlar folklor nümunələrinin yiğilması və nəşri işini daha sistemli və məqsədyönlü şəkildə aparır, xalq ədəbiyyatı, xalq sənəti ilə bağlı mühüm fikir və mülahizələrlə çıxış edirdilər. Bu dövrдə F.Köçərli, A.Şaiq, S.Hüseyn, N.Nərimanov, R.Əfəndiyev, H.Zeynallı və digər görkəmli ədəbiyyat və elm xadimlərinin fəaliyyətlərini xüsusi qeyd

etmək lazımdır. XX əsrin 20–30-cu illərində şifahi xalq yaradıcılığının toplanması, təbliği, tədqiqinə xüsusi əhəmiyyət verilir, bu işlə məşğul olan cəmiyyət yaranır, maarifçi ziyahılar xalq yaradıcılığının müxtəlif sahələrinə aid olan əsərləri toplayıb dövri mətbuatda və xüsusi toplularda çap etdirirlər.

Hələ XIX əsrдə “Qafqaz xalqlarını və ərazilərini təsvir edən məcmuə”də (SMOMPK), “Qafqaz” qəzətində, “Asiya” musiqi jurnalında və başqa məcmuələrdə xalq musiqisinin ilk not yazıları çap olunmağa başlayır. Əlbəttə, bu yazıların bir qisminin rus tədqiqatçıları tərəfindən işləndiyinə, bu sahədə atılan ilk addımların hələ zəif olduğuna görə melodiyaların fiksasiyası zamanı müəyyən təhriflər, qeyri-dəqiqlik özünü bürüzə verirdi. Lakin onlar fakt olaraq böyük tarixi önəm daşıyır.

Azərbaycan xalq musiqisini yüksək peşəkarlıqla toplayıb nota salan ilk musiqi xadimləri – Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin klassikləri Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev olub. Hələ Qori seminariyasında oxuyarkən onlar musiqi folklorunu toplayıb nota salmaqla məşğul olurdular. Ü.Hacıbəyli (1885–1948) və M.Maqomayevin (1885–1937) bu sahədə nəşr etdirdikləri ilk toplu “Azərbaycan türk el nəgmələri” (1927) adlanırdı. Bu toplu Azərbaycan musiqi folklorunun ilk nəşri kimi böyük əhəmiyyətə malikdir. Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev sonralar da bütün yaradıcıları boyu xalq musiqisini tədqiq edib, folklor nümunələrini toplayıb nota salıb, xalq musiqisinin nəzəri əsaslarını araşdırıblar. Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental tədqiqatı onun bu məqsədyönlü və ciddi fəaliyyətinin nəticəsi idi. Xalq musiqisinin toplanması işində əvəzsiz xidmətlər göstərən musiqi xadimlərindən biri də Azərbaycan vokal məktəbinin klassiki Bülbül (1897–1961) olub. Onun təşəbbüsü ilə 30-cu illərdə Konservatoriyada Elmi Tədqiqat Musiqi Kabinəsi yaradılır ki, burada da respublikanın ayrı-ayrı bölgələrinə musiqi folklorunu toplamaq məqsədilə ekspedisiyalar təşkil edilirdi. Əldə olunan musiqi materialı kabinetdə nota salınır, sistemləşdirilir, kataloqlaşdırılır. Bülbül kabinetdə aparılan bu mühüm işə o zaman hələ tələbə olan Asəf Zeynallını, Qara Qarayevi, Cövdət

Hacıyevi, Fikrət Əmirov, Səid Rüstəmov, Tofiq Quliyevi və başqa bəstəkarları, müsiqisünasları da cəlb edirdi. Kabinetdə Bülbülün rəhbərliyi altında Azərbaycanın məşhur xanəndələri Cabbar Qaryagdioglu, Qurban Pirimov, Seyid Şuşinski, Aşıq Mirzə Bayramovun ifasında səslənən xalq musiqi nümunələri ləntə yazılıb. 1936-cı ildə Kabinet ilk toplusunu – “50 Azərbaycan xalq mahnısı”ni nəşr etdirir və bu toplunun Azərbaycan musiqi folklorşunaslığının tarixində mühüm rolu olur.

Azərbaycan musiqisinin korifeyləri Ü.Hacıbəyli, M. Maqomayev, Bülbüldən sonra Azərbaycan xalq musiqisinin öyrənilməsi və toplanması işində yeni yetişən gənc bəstəkarlar və müsiqisünaslar uğurlu addımlar atırlar. Rus folklorçuları da Azərbaycan xalq musiqisi ilə bağlı bəzi tədqiqatlar aparır, məqalələrlə mətbuat səhifələrində çıxış ediblər (X.Xubov, V.Krivonosov, V.Vinoqradov, V.Belyayev).

Azərbaycan musiqi folklorşunaslığının inkişafında Ə.Eldarovun, M.S.İsmayılovun, B.X.Hüseynlinin, Ə.I.İsazadənin, N.Məmmədovun və digər müsiqiçi-alimlərin toplama və elmi-tədqiqi fəaliyyətləri xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

XX əsrin sonu və XXI əsrin ilk onilliyində folklorumuzun toplanması və tədqiqində mühüm işlər görülüb. Alımlar müsiqi folklorunun müxtəlif sahələrində axtarışları davam etdirir, yeni müasir təhlil metodlarıyla xalq yaradıcılığı nümunələrini toplayır və tədqiq edirlər.

Bu gün hər bir xalq etnoqrafiyaya, folklor axtarışları qayğı ilə yanaşır, qədim laylarda yatıb qalan mədəniyyət, incəsənət sərvətlərini axtarır tapır, onların qorunub saxlanılmasına, tədqiqinə böyük diqqət yetirir. XXI əsrin astanasında çoxdan arzuladığı müstəqiliyini əldə edən Azərbaycan xalqı minilliklər boyu yaratdığı milli mənəvi sərvətini toplayır yenidən elinə qaytarmağı qarşısında mühüm bir vəzifə kimi qoymuşdur. Hal-hazırda AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun, AMEA-nın Folklor İnstitutunun, Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının, Milli Konservatoriyanın və bir sıra başqa əlaqədar mərkəzlərin folklorşunasları həmin vəzifəni yüksək səviyyədə yerinə yetirmək işini uğurla həyata keçirirlər.

Azərbaycan xalq mahnları

Şifahi xalq yaradıcılığının ən qədim sahələrindən birini xalq mahnları təşkil edir. Xalq mahnlarının nə zaman, necə yarandığı haqda, onların mənşəyi haqda dəqiq fikir söylemək çox çətindir. Alımlər şifahi xalq yaradıcılığının yaranmasını hələ ictimai şüurun və insanlar arasında ünsiyət vasitəsi olan şifahi nitqin yarandığı, formalasdığı ən qədim dövrlərə şamil edirlər. Şifahi xalq yaradıcılığının başqa müxtəlif formaları ilə yanaşı, xalq mahnlarının yaranması da ibtidai-icma quruluşu dövrünə təsadüf edir. Qədim insanların ilk nəgmələri əmək prosesi zamanı yaranıb və bilavasitə əmək prosesində ifa edilib. Əmək prosesini yüngülləşdirmək və ritmikləşdirmək məqsədilə oxunan bu mahnilar əvvəller çox sadə olub. Dövrümüzə gəlib çatan bəzi əmək nəgmələrində qısa mahnvari intonasiyaların, əmək prosesində təkrar olunan müəyyən hərəkətlərə uyğun qısa melodik-ritmik kəsiklərin təkrarı deyilənləri sübuta yetirir. “Əməklə bağlı xalq yaradıcılığı folklorumuzun ilk qaynaqlarında dayanır... Əmək nəgmələrinin əsas xüsusiyyətləri onların qədim insanların müxtəlif dövrlərdə peşə və sənətləri ilə bağlı yaranmasındadır. Həmin nümunələrdə görülen işin xarakteri, forma və məzmunu, peşə əlamətləri özünü göstərir. Məsələn, ovçuluq, əkinçilik, maldarlıq, balıqçılıq, toxuculuq və s. ilə bağlı yaranan mahnilar həmin sənətlərin görülmə gedisini, əlamətlərini, ritmini müəyyən dərəcədə qoruyub saxlamışdır” (31, 76). Əmək nəgmələri özləri bir neçə qrupa bölündür: “ovçu nəgmələri”, “sayaçı nəgmələri”, “sağın nəgmələri”, cüt nəgmələri – “holavarlar”, “ipəkçi nəgmələri”, “balıqçı nəgmələri”, “hana nəgmələri” və s.

Qədim Azərbaycan əhalisi yaşadıqları müxtəlif ərazi, coğrafi mühitə uyğun olaraq əməyin ayrı-ayrı növləri ilə məşğul olub, müxtəlif vasitələrlə lazımı qida, geyim, sığınacaq əldə edib. Azərbaycanın ayrı-ayrı regionlarında müxtəlif peşələrlə məşğul olan insanlar ayrı-ayrı əmək növlərini müşayiət edən nəgmələr oxu-

yublar. Bu səbəbdən Azərbaycanın müxtəlif zonalarında xalq mahnılarının bu və ya digər növünə üstünlük verilirdi.

Sağın havası

♩ = 108

İ-nak sa-ğan ö-zü-dü,

Bel-dan şı-rin sö-zü-dü,

Ve-di-na dol-mu-yan-da,

Ge-li-nin ö-zü ö-zü-dü.

Refrain

Gel, ya-nım, gül, ya-nım,

Ve-di-re-ni dol-dut, yar-im,

Gel, ya-nım, gül, ya-nım,

Ma-nım naz-li oey-ra-nım.

Ən qədim xalq nəğmələrindən əkin işləri ilə bağlı yaranan holavarları göstərmək olar. Holavarlar şumlama, səpin, döyüm, biçin vaxtı yaranaraq, əmək prosesini müşayiət edib. Bu nəğmələr bir və ya iki səsdən ibarət olub zaman keçidkə təkmilləşib, ‘İnsannın ilk “a”ları, “ha”ları, “hə”ləri, “ho”ları xalq poeziyasının ilk rüşeymlərini təşkil etmişlər. Bu səslər əsasında isə ilkin misralar

– görülən işin ahənginə uyğun ritmlər, səslər sistemi yaranmışdır” (71, 6). Tədricən bu ritm və səs sistemləri mürəkkəbləşib və əməyi müşayiət edən bir səslə havalar inkişaf edərək, əkinçilərin arzu və istəklərini ifadə edən mahnıların yaranmasına gətirib çıxarıb.

Biçinçiyəm

Moderato $\text{♩} = 120$

Bi - çin - ci - yəm, i - şim - gü - cüm
 bi - çin - dir, iş - la - ma - yım
 sa - a - də - tım ü - çün - dür, ay,
 ü - çün - dür, ay, ü - çün - dür,

Qədim əmək mahnılarının digər nümunəsi olan “sayaçı nəgmələri”ni bəzən “mərasim nəgmələrinə” də aid edirlər. Çünkü adətən qoyunlar quzulamağa başladığı dövrlərdə “Sayaçı”¹⁰ mərasimi icra edilirdi. Həmin mərasim zamanı maldarlıqla bağlı mahnılar oxunur, onlarda heyvanlara məhəbbət ifadə edilir, qoyunlar, quzular tərif edilir, mahnıların bəziləri də çobanlara həsr edilirdi. “Sayaçı sözləri F.Köçərlinin dediyi nəgmə mənasında olub, qədim insanın ilkin ehtiyaclarını ödəyən, təmin edən, insanın ilkin təsəvvürlərində müqəddəsləşdirilən ev heyvanlarından birinə bəslənilən məhəbbətlə, ümidi bağılı şəkildə yaranmışdır. Bu nümunə nisbətən sonralar tərkəmə köçərilərin dolu zamanı bolluq, nemət arzusu doğuran saya nəgmələrinə çevrilmişdir”. (71, 13)

¹⁰ F.Köçərliyə görə “Sayaçı nemət gətirən, bolluq gətirən mənasına gəlib çıxır. Bu, gəzən, səyyar, nəgməkar aşiq deyil, dərvish deyil, adı tərkəmədir. Payızın axırında, qışda evləri gəzir, sərbəst şəkildə olan nəgmələrlə ev heyvanlarının xeyrini tərənnüt edir. Əvəzində o, yağ, pendir, un, bugda, düyü və s. alır. Bu mahnılarda heyvanlara məhəbbət ifadə olunur, onların özlərinə məxsus xarakter cəhətləri təsvir edilir, yaxşı, bol məhsul arzusu ifadə olunur.” (71, 226)

Tutu nənəm

Allegro ♩ = 104

1. Qi-zal i-nək, yi-yan ma-nəm, sa-nə qı-zıl
de-yan ma-nəm. Tu-ta na-nəm, na-nəm, na-nəm, na-nəm.
2. Sə-ni sa-ğın ma-nəm, ma-nəm, ma-nəm, ma-nəm.

Sayaçı mahniları və holavarların böyük qisminin mətninin əsasını bayatılar təşkil edirdilər. "Çoban", "Çoban avazı", "Tutu nənəm", "Sağın mahnısı", "Çək şumla yeri", "Şum nəgməsi" kimi qədim əmək mahniları melodiya baxımından çox sadədirlər. Onların melodik diapazonları çox kiçikdir. Reçitativ tipli melodiya əmək prosesi ilə əlaqədar ara-sıra işlənən nidalarla ("ha-ha-ha", "O-ha", "ho-ho-a") kəsılır. Bu nəgmələrin mətnləri aid olduqları işin hərəkətləri ilə bağlı olub, işin uğurlu olması arzuları ilə aşışlanıb. Məsələn, sağılmış süddən müxtəlif məhsulların alınması ilə bağlı olan əmək nəgmələri içərisində nehrə nəgmələri də bu xüsusiyyətlərə malikdir:

Nehrə havası

♩ = 96

Nəh-re-mə-gəl, Nəh-re-mə-gəl, Nəh-re-mə-gəl-sin, yağ ol-sun,
Çal-xa-çal-xa, yağ ol-sun,



Bir çox əmək nəğmələri kollektiv şəkildə ifa olunurdu. Belə kollektiv ifa tərzi əsasən Lənkəran-Masallı zonasına xasdır. Bu mahnılar həm bilavasitə əmək prosesində, həm də işdən sonra oxunub və bəzi hallarda mahnı-rəqslər qismində rəqslə müşayiət olunubdur. ("Həsiri basma, dolan gel", "Ay lo-lo, lo-lo-lo", "Ha yordu-yordu").

Moderato

"Holavarlar, sayaçı sözləri, eydirmələr xalqımızın ibtidai görüşlərindən, qədim inam və etiqadlarından çox şeyləri bu günümüzə gətirib çatdırıbilmışdır. Qədim əcdadlarımızın bədii poetik təfəkkürün məhsulu olan bu nümunələr zamanın keşməkeşli, dolanbac yollarında nə qədər dəyişsə, nə qədər cıtalansa da haradasa öz ilkinliyinə sadiq qalmış, bizi bu günümüzdən keçmişimizə aparan sırlı-soraqlı yolların ən etibarlı bələdçişi olmuşdur" (9, 41). Əsasən folklorumuzun poetik nümunələri haqda deyilən bu fikri musiqi folkloruna da şamil edə bilərik. Dövrümüzə qədər gəlib

çatan qədim əmək nəğmələrinin melodiyaları o dövrün mahnılının səs diapazonu, ritmik xüsusiyyətləri, melodikalarının xüsusiyyətləri barədə mülahizələr yürütülməyə imkan verir.

Qədim folklor nümunələrimiz üçün dəqiq ritm və ahəng əsasdır, onların melodiyaları isə əsasən qısa səciyyəvi intonasiyaların təkrarı və bəzən də variant şəklində təkrarı vasitəsi ilə inkişaf edir. Zəhmət nəğmələrini melodik xüsusiyyətləri, məzmun-obraz dairələrinə görə iki yerə bölmək olar. Bunların bir hissəsi bilavasitə iş prosesində oxunaraq, ağır əməklə bağlı olurdu. Bu zaman həmin mahnıların melodiyası əsasən reçitativ xarakter daşıyır və onlarda görülən işdən asılı olaraq müxtəlif nida, çağırış intonasiyaları qeyd edilir.

Zəhmət mahnılarının başqa bir qismi isə bilavasitə əmək prosesi ilə bağlı olmur. Bu mahnıların bəzilərində kəndlinin ağır əməyindən danışılır, bəzilərində doğma təbiətin gözəllikləri təsvir edilir və ya sadəcə olaraq kəndlinin gördüyü hər hansı bir əmək növü tərənnüm edilir. Belə mahnıların melodiyasında lirika çox böyük rol oynayır və bununla əlaqədar lirik xalq mahnılarının bəzi melodik-ritmik xüsusiyyətləri haqqında danışılan əmək nəğmələrində özünü bürüzə verir. Bu xususiyət təkcə Azərbaycan folklorunda deyil, başqa xalqlarda da qeyd edilir.

Azərbaycan xalq musiqisində və xalq yaradıcılığında mərasim nəğmələri də xüsusi yer tutur. Mərasim nəğmələri iki yerə bölündür: 1) mövsüm mərasimi nəğmələri, 2) məişət mərasimi nəğmələri.

Mövsüm mərasimi nəğmələri. Mövsüm mərasimi nəğmələrində ayrı-ayrı təbiət hadisələrinə inam və etiqadlar öz əksini tapırıldı. Təbiət qarşısında aciz olan qədim insanlar, müxtəlif təbii hadisələrə möcüzə kimi baxır və yağışa, günəşin çıxmasına, küləyə, oda, torpağa etiqadla bağlı mahnılar qoşurdular. Bu mahnılar əsasən çağırış və müraciət xarakteri daşıyırıldı. Qədim insanlar təbii qüvvələrə müraciət edərək, onları ram etməyə, baş verə biləcək təbii fəlakətlərin qarşısını almağa ümidi edirdilər.

Azərbaycan xalqının ilin müəyyən fəslində keçirilən mərasimləri, bayramları ilə də bağlı olan böyük qrup mahnıları vardır. Folklorşunaslarınız göstərirlər ki, hələ qədimdən xalqımız ilin iki mövsümü – yazın gəlişi, yeni əmək mövsümünün başlanması

və məhsul yiğilmasının başa çatması ilə bağlı mərasimlər keçirib. Azərbaycan xalqının qədim mərasim mahnılarının bir qrupu ən gözəl bayramımız olan Novruzla bağlı yaranıb. Novruz mərasim bayramının hansı dövrdə yaranması ilə əlaqədar ədəbiyyatçılarımız, etnoqraflarımız və digər alımlarımız tərəfindən müxtəlif mülahizələr yürüdülüb, onu gah İslamlı, gah Zərdüştlüklə bağlayıblar. Lakin mərasimin müəyyən xüsusiyyətləri, nəgmələrin mətnləri, mərasimlə bağlı bir çox etiqadlar Novruzun izlərinin ən qədim dövrlərə gedib çıxdığını göstərir.

Novruz mərasimində insanlar yazın gəlişini bayram edib, təbiətin oyanmasına, günəşin çıxmasına, havaların isinməsinə, quşların pərvazlanmasına, ağacların cücməsinə sevinir, şadlanırlar. Azərbaycan xalqının yeni il bayramı olan Novruzla bağlı müxtəlif adətləri vardır. Tonqal qalayıb odun üstündən atılmaq, qapı pusmaq, səməni göyərtmək, şırı bişirmək, yumurta boyamaq və s. Novruz bayramında xüsusi xalq tamaşaları oynanılır, maraqlı oyunlar keçirilirdi. “Kosa-kosa”, “Kəndirbaz tamaşaları”, “Sim pəhləvani”, “Cıdır tamaşaları”, “Zorxana tamaşaları”, müxtəlif əyləncələr və oyunlar (“Bənövşə”, “Topaldıqaç” və s.), etiqad və mərasimlər (Su fali, Qapı pusma, Niyyət yozma, Su çərşənbəsi mərasimi və s.) Novruz bayramının daha şən və maraqlı keçməsinə şərait yaradırdı. Əlbəttə, mərasimi müşayiət edən ən mühiüm attributlardan biri də musiqi – insanların oxuduqları nəgmələr idi. Novruz bayramında oxunan mahnilar günəşin çıxmasına, bayram xonçasına, yazın gəlməsinə, səməniyə və s. həsr edilirdi. Bir çox mahniların mətnləri qədim insanların Novruz adət-ənənələri, inancları haqqında dəyərli məlumatlar verir. Məsələn, yeni ildə insanlar yazın rəmzi olan günəşini çağırırdılar.¹¹

Moderato

Gün çıx, gün çıx, ke-her a - ti min çıx.
Ke - çel qı - zi qoy qaçı saç - li qı - zi gö - tür qaç.

¹¹ Musiqi nümunəsi musiqişunas F.Xalıqzadənin topladığı və nota aldığı not materialından götürülb.

Novruz bayramı günlərində oxunan “günəşin çağırılması kimi ovsun nəgmələri, təkərləmələr (“İynə, iynə, ucu düymə”), xüsusilə də “Doğdu günəş qırmızı” misrası ilə başlayan məşhur bir mahni musiqi folklorunun dərin layları ilə sıx bağlıdır. Hal-hazırda sonuncu nümunənin mənsub olduğu “Cangülüm” silsilə nəgmələri, demək olar ki, unudulub aradan çıxmışdır.”¹²

“Cangülüm” mahniları da özlərində musiqini, mətni, eyni zamanda oyun ünsürlərini birləşdirirdilər və bu da həmin mahniların musiqi folklorunun daha erkən dövrlərinə mənsub olduqlarına dəlalət edir.

Can gülüm



Azərbaycan xalqının Novruz bayramı ərefəsində keçirilən “Xıdır Nəbi” bayramı “Türk tayfalarının bir sıra başqa bayramları kimi bolluq, firavan yaşayış etiqadları ilə bağlı meydana gəlmişdir”.¹³ Su və torpaq etiqadları ilə bağlı olan bu bayram zamanı oxunan nəgmələr də vardır ki, bunların bəzilərində yağış arzusu, yaşıllıq arzusu, bol məhsul arzusu (“Xıdır”), bəzilərində isə əksinə Günə müraciətlə günün çıxması, yerin işinməsi arzuları (“Qodu-qodu”) öz ifadəsini tapıb:

Qodu, qodunu gördünmü?
Qoduya salam verdinmi?
Qodu burdan keçəndə,
Qırmızı günü gördünmü?

¹² F.Xalıqzadənin “Abdulla Şaiq və musiqi folkloru” yazısından. (Əgər Şaiq olmasayıdı, Bakı, 2012.).

¹³ A.Nəbiyev. “Azərbaycan xalq ədəbiyyatı”. Bakı, 2002.

Novruz bayramı günlərində keçirilən tamaşalar, əyləncələr, oyunlar, mərasimlər deyildiyi kimi, instrumental musiqi, mahnı və rəqslə müşayiət olunurdu. Halay, Çəngi, Sonacan, Yallı, Qazqazı, Köçəri, Qopu, Tənzərə və b. mahnı və mahnı-rəqsləri solo və xor şəklində ifa edilirdi.¹⁴

Məişət mərasim mahniları. Mərasim mahniları içərisində məişət mərasim mahniları xüsusi yer tutur. Hələ qədimlərdən Azərbaycan xalqı toy, doğum, yas, dəfn mərasimlərini özlərinə məxsus adət-ənənələrlə keçirir, və bu zaman şeirlər deyib, mahnilar oxuyub, rəqs ediblər.

Adət-ənənələrinin rəngarəngliyi, oxunan mahnı və rəqslərinin zənginliyi ilə fərqlənən toy mərasimləri Azərbaycan şifahi xalq yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Toy mərasimləri çox qədimdən başlayaraq ən şən, şux, gur keçirilən məişət mərasimi olmuşdur... Toy yeni ailə həyatı, xoşbəxtlik deməkdir (31, 97). Buna görə də insanlar bacardıqları qədər toyu şən, rəngarəng, maraqlı keçirməyə çalışırdılar. Müxtəlif səhnəciklər qurur, mahnilar oxuyur, rəqs edirdilər. Azərbaycanın toy mərasimi musiqisi çox zəngin və rəngarəngdir. Toy mərasimi özü bir necə mərhələdə keçirdi: elçilik, nişan taxma, paltar kəsdi, xinayaxdı, gəlin aparma və s. Bu mərhələlərdə ifa olunan mahnilar da öz məzmun və xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən seçilir. Bütün bu mahnilarda keçmiş zamanlarda Azərbaycan xalqının toy mərasimlərinin qanun-qaydaları, məişət münasibətləri, həyat tərzləri öz ifadəsini tapıb. Belə mahnilardan “Yol açın gəlin gəlir”, “Xoş gəldin”, “Xonça mahnısı”, “Verin bizim gəlini”, “Aparmağa gəlmışık”, xinayaxdı mahniları və başqalarını misal gətirə bilərik.

Toy mərasimi mahnilarının aşağıdakı qruplar üzrə təsnifat variantı mövcuddur (162, 132).

1. Gəlinin anası tərəfindən oxunan, onun valideyn məhəbbətini və nəsihətlərini təcəssüm etdirən mahnilar;
2. Toy mərasimlərinin müxtəlif mərhələlərində qohum-qardaş, dost-tanış tərəfindən oxunan təbrik mahniları və gəlini qarşılayarkən bəyin qohumlarının oxuduğu mahnilar;

¹⁴ Bununla bağlı bax: Ş.Quliyeva “Календарно-обрядовые праздники в фольклорно-этнографических традициях Азербайджана”. Bakı, 2008.

3. Gəlinlə bəyi tərif edən gözəlləmə və tərifləmələr;
4. Bəy evinə gedən yolda bəylə gəlinin qohumlarının görüşü zamanı oxunan zarafatyana-məzəli mahnilər. Bu mahnilər bəzən dialoq formasını alırlıdalar;
5. Mərasimin adət-ənənlərinə uyğun xinayaxdı zamanı, hamama aparmaq zamanı, qurşaq bağlanan zamanı oxunan mahnilər.

Bu qruplara aid olan mahnilər mərasimin müxtəlif mərhələlərində oxunduqlarından mövzu və melodiya müxtəlifliyinə malikdirlər. Lakin onları vahid emosional əhval-ruhiyyə, bayram şadýanalığı, sevinc hissələri kimi ümumi xüsusiyyət birləşdirir.

Aparmağa gəlmışik

Moderato

A-par-ma-ǵa gol-mi-şik, Şal al - ma-ǵa gel-mi-şik,
Oğ-la-nın a - da-mı - yıq, A-par - ma-ǵa gol - mi - şik,
Oğ-la-nın a - da-mı - yıq, A-par - ma-ǵa gel - mi - şik.

Xinayaxdı havası

Moderato

Ay xe-yir du-a qı - za ve-rin, Ay xi-na-mı ya - xın e - li-na,
e - li - na, Xa-ber get - sin qo - hu-mu-na, e - li - na.

Bu mahnilarda daha çox mərasim zamanı baş verən hadisələr, insanların icra etdikləri mərasim qaydaları və s. bu kimi illüstrativ mövzular öz ifadəsini tapır ki, bu da həmin mahniların melodikasına özünəməxsusluq aşılıyır. Toy mərasim mahnilarında sevgi mövzusu çox böyük yer tutur. Çünkü toy mərasiminin əsasını iki gəncin sevgisi, bir-birinə qarşı olan lirik hissələri təşkil edir. Digər tərəfdən isə gəlinin valideynlərinin, ananın qızına olan məhəbbəti, ata evindən köçən qızın valideynlərinə olan məhəbbəti bu mahnilarda ifadə edilir. Beləliklə burada da xalq mahnilarının lirik qolu özünü göstərir.

Ay yol açın, gəlin gəlir

Andantino

The musical score consists of five lines of music for a single voice. The key signature is G major (two sharps). The time signature is 2/4. The vocal line starts with a quarter note followed by eighth-note pairs. The lyrics are:

Ay yo - la - ra gıl di - so - yin, yol a - çın,
 go - lin ga - lir, Gül ol - sun, gül - dan ge - yin,
 ay yol a - çın, go - lin ga - lir, Qar - da - şın
 gıl to - yu - dur, yol a - çın, go - lin ga - lir, "Mü - ba - rek
 ol - sun!" de - yin, yol a - çın, go - lin ga - lir.

Toy mərasimində, bilavasitə toy şənliyində mahnilar adətən rəqsələ qoşa ifa olunur. Ona görə də toy mərasimində ifa edilən mahniların və mahni-rəqslerin bir qrupunun melodikasında rəqs-varılık özünü bürüzə verir. Belə mahniların melodikası rəqs hərə-

kətləri ilə bağlı olub bir qədər mexaniki xarakter daşıyan təkrar prinsipinə əsaslanır və rəqsvari ritmik (əsasən 6/8 ölçüsündə) formular çərçivəsində inkişaf edir. Ümumilikdə, toy mərasimi mahniları müəyyən bir vəziyyəti, bayram əhval-ruhiyyəsini, sevinc, şadyanalıq ifadə etdiyindən onların mövzu əslərini da inkişafda verilməyib, mahnilının əvvəlində formallaşmış müəyyən musiqi fikrini əhatə edir. Toy mahnilarının melodikası özünün rəngarəngliyi, müxtəlif bəzəklərdən hörülmüş zəngin melodik xətti və fəal rəqsvari ritmi ilə seçilir.

Toy mahniları içərisində “Halay” mahni-rəqsləri xüsusi yer tutur. Halayın (Haxışta, Gülümcən) həm ifa tərzi, həm melodik inkişafı digər mahnilardan fərqlənir. Çox qədim tarixə malik olan bu xalq mahniları əvvəller kənd təsərrüfatı işləri ilə bağlı olub, sonralar isə tədricən toy mərasiminə daxil edilib. “Halay” mahniları qadınlar tərəfindən oxunur. İfa zamanı iki dəstəyə ayrılib üz-üzə dayanan qadınlar rəqs hərəkətləri icra edir və əl çalırlar. Bu mahniların kollektiv ifası, melodik-ritmik sadəliyi, ostinat üsulunun özünü bürüzə verməsi, onların qədim əmək nəğmələri ilə qohumluğuna dəlalət edir. “Halay” mahnilarının quruluşlarında fərqlilik müşahidə edilir: nəqərat formasında olan mahnilar kupletlə deyil, nəqəratla başlayır. Burada artıq musiqinin ilk sədaları mahnilının ümumi ovqatını, tempini, əsas ritmik torunu yaradır və iştirakçıların hamisini özünə cəlb edir.

Allegro

The musical score consists of three staves of music in 6/8 time, treble clef. The first staff starts with 'Ha-lay ca-nim,' followed by 'ha-la-yi dən-der bö-ri.' The second staff starts with 'Ha-lay că-nim,' followed by 'qu-zal-gül-dən bu-ta-san,' and 'Ha-lay că-nim,' followed by 'dos-tu-e-ziz tu-ta-san.' The third staff starts with 'Ha-lay că-nim,' followed by 'mən o gül-dən de-yi-kəm,' and 'Ha-lay că-nim,' followed by 'iy-lo-yə-sən a-ta-san.'

Məişət mərasimləri içərisində yas və dəfn mərasimləri də xüsusi yer tutur. Qədim Azərbaycanlılar insan öldükdə onun ətrafına toplanaraq müəyyən adətlər icra edir, qopuz alətinin müşayiəti ilə “Ağı” deyərdilər. Xalqımızın qədim mərasim mahnılarından olan ağilar yuqlama sözü ilə bağlı yaranmışlar. Ə. Haqverdiyev bu mərasimi belə təsvir edirdi: “Qədim Azərbaycanda ölen böyük qəhrəmanlar üçün ağlamaq bir adət idi. Qəhrəman ölen günü camaati bir yerə toplayırdılar. Bu toplantıya “yuq” deyirdilər (“yuqlama” “ağlamaq” sözündəndir). Toplananlar üçün qonaqlıq düzələrdi, xüsusi dəvət edilmiş “yuqçular” isə iki simli qopuz çalıb oynayardılar. Yuqcu önce mərhum qəhrəmanın ığidliliklərindən danışıb, onu tərifləyərdi. Sonra isə qəmli havaya keçib şanlı qəhrəman üçün ağrı deyərdi. Toplananlar da hönkür-hönkür ağlayardı” (38, 392). Yas mərasimlərində oxunan müxtəlif nəğmələr ölenin qohumlarının, doğmalarının dərdini, kədərini ifadə edərək, ətrafdakılara dərin hüzn hissələri aşılıyırdı. XX əsrin görkəmli ziyalılarından olan və folklorumuzun tədqiqində fəal çalışan Rəşid bəy Əfəndizadə ağılarda eks olunan hissələri bir nəfərə şamil etməyərək onu: “...El qəmini, qüssəsini, müsibət və fəlakətini, zülm və məşəqqətini ağılarda dileyib ağlar” (91, 68) deyə ümumiləşdirir, onları bütün xalqın ahi-naləsi hesab edirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, daha qədim dövrlərə mənsub olan ağiların mətnləri bayatılardan fərqli olub, qədim oğuz dastanlarının poetik dilinə yaxınlaşıb.

Oğul hey
Sel gəldi
Beldən oldu
Qan quşdu
Yeldən oldu
Vay düşdü
Sarayına
El gəldi
Harayına...

Daha sonralar isə ağiların bayati şəkilli formaları yaranıb və müasir dövrümüzə qədər gəlib çıxıb.

Anası yanar ağlar,
Hərifi qanar ağlar.
Ana deyir gøyərçin
Tabuta qonar ağlar.

* * *

Bostanda tağım ağlar,
Basma, yarpağım ağlar.
Nə qədər sağam ağlaram,
Ölsəm torpağım ağlar (31, 97).

Ağların musiqisi onların aid olduğu yas mərasimini müşayiət etdiyi üçün qəm, kədər ifadə edib, ağlama prosesində ifa edildiyi üçün isə əsasən iniltili, zarılılı, “ah-vaylı” intonasiyalardan toxunulub.

Ağl

(♩ = 104)

Ə - zi - zim, ağ - la - maz - dim,

Gü - lər - dim, ağ - la - maz - dum.

A - tam qo - ca - lib öl - ssə,

Mən qa - ra bağ - la - maz - dim.

Ə - zi - zi - yəm ba - lam, mən -



Gətirilən musiqi nümunəsindən göründüyü kimi, ağiların səs diapazonu kiçik (tersiya-kvarta), melodianın inkişafı bəsitdir. (Əsasən bir intonasiya ilə bağlı eyni melodik-ritmik kəsiyin son-suz təkrarıdır.)

Qopuz çalıb ağı oxumaq, ən qədim Azərbaycanlıların yas mərasimlerinin ənənəsidir. Sonralar İslam dininin Azərbaycanda bərqərar olduğu dövrlərdə bir müddət şəriət və yas mərasimlərində musiqinin səslənməsi haram sayılıb, qadağan edilib. Lakin zaman keçdikcə, musiqi İslam dininin “məhərrəmlik” dini matəm mərasiminin mühüm tərkib hissəsinə çevrilib. İslam müxtəlif xalqlar arasında yayılmağa başladıqda bu xalqların adət-ənənələrinə biganə qala bilmir. Hər bir xalq dini matəm mərasimlərinə özü-nün qədim ənənələri ilə bağlı xüsusiyyətlərini daxil edir.

“Məhərrəmlik” matəm mərasiminin olduqca böyük monumental forması kimi – təziyələrdə (“təziyə” ərəbcə “yas”, “təsəlli” – Ü.T.) musiqinin rolü birinci dərəcəli olduğundan onun özü-nəməxsusluğunu müəyyənləşdirmək ehtiyacı əmələ gelir. Burada milli, bədii təfəkkürün özünəməxsusluğu (istər ədəbi, istərsə də musiqi səviyyəsində) parlaq ifadə olunaraq dini həddi aşış, onun çərçivəsini genişləndirmişdir”(17, 108). Ə.Haqverdiyev bu haqda yazırı ki, indi artıq camaat qəhrəmanlar üçün deyil, Fəratın sahillərində qeyri-bərabər mübarizədə həlak olan peyğəmbər övladları üçün ağlayırdılar.

Yuğ mərasimlərində olduğu kimi məhərrəmlik matəm mərasimi də qəhrəmanın ölümü ilə bağlı idi. Burada din yolunda şəhid olan qəhrəman – imamların tərifi, onların ölümləri ilə bağlı tarixi hadisələrin təfsiri öz ifadəsini tapırdı. Məhərrəmlik mərasiminin əsasını “Şəbeh” dini tamaşaları təşkil edirdi. Özündə musiqi, deklomasiya, pantomima, aktyor ifasını cəmləşdirən müəyyən süjetli məzmuna malik olan bu monumental tamaşalar müəyyən dərəcədə xalq oyunları, əyləncələrindən də qidalanıb. Görkəmli teatr tənqidçisi C.Cəfərov Şəbehləri Azərbaycan teatr sənətinin mənbələrindən biri sayır və deyirdi: “...XVI əsrde, şəhəriyi rəsmi dini təriqət kimi müdafiə edən Səfəvilər dövləti zamanında, bu Şəbeh tamaşaları (misteriyalar) çox geniş inkişaf tapır...” (25, 6). Ü.Hacıbeyli də öz tədqiqatlarında “Şəbeh” tamaşalarını Azərbaycan musiqili teatrının sələfi kimi qiymətləndirirdi. (37, 222)

Məhərrəmlik mərasimlərində ən geniş istifadə edilən matəm musiqisi forması mərsiyədir. Mərsiyələr “Şəbeh” dini tamaşalarının tərkibində dövrümüzə qədər gəlib çatan ən qədim xalq musiqi nümunələrindəndir. Qeyd etmək lazımdır ki, mərsiyələr digər matəm nəğmələri olan ağı, oxşama, şivən və bayati kimi təkcə dini mərasim zamanı deyil, adı dəfn, yas mərasimində də ifa edilir. Lakin Şəbehlərlə bağlı olan mərsiyələrin məzmunu, obraz dairəsi tarixi hadisələr və şəxsiyyətlərlə bağlı olduğundan, daha dərin məna kəsb edib, daha geniş mövzu dairəsinə malik olurlar.¹⁵ Bu da onların xüsusi üslub xüsusiyyətlərinə də özünəməxsusluq verir və daha yüksək sənətkarlıq səviyyəsinə qaldırır. Mərsiyələrin mətnləri əruz vəznində olub professional şairlər tərəfindən yazıldı. Azərbaycan klassik ədəbiyyatının, demək olar ki, bütün görkəmli nümayəndləri bu musiqili-poetik formada qələmlərini sınayıb (Füzuli, Şüai, Raci, Qütsi və b.).

Digər matəm nəğmələri kimi mərsiyələrin də melodiyalarının intonasiyasının əsasını “ağlama”, “inilti”, “zarima” təşkil edir. Bu səciyyəvi intonasiyalar melodiyada aşağı yönəlmış kiçik sekunda sürüşmələri, eyni kiçik oxumaların təkrarı, bir istinad pərdəsi

¹⁵ Şəbehlərdə ifa olunan mərsiyələr peşəkar ifaçılar – rövzəxanlar və mərsiyəxanlar tərəfindən oxunardılar.

ətrafında gəzişmə və s. vasitəsilə ifadə olunur. Mərsiyələrin musiqisində dərin kədər və hüzn hissələri ilə aşılanmış vahid emosional obraz öz təşəkkülünü tapır ki, həmin obraz da əsərin əvvəlində sabit qısa mövzu-tezisdə ifadə olunur.

Mərsiyənin əsas və yeganə emosional obrazını ifadə edən mövzu-tezis bütün əsər boyu variantlılıq və təkrar yolu ilə inkişaf etdirilir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, mövzu variant şəklində dəyişdikdə, onun əsasən birinci hissəsi dəyişir, sonluq isə sabit saxlanılır. Bu da həm mərsiyələrdə əsas kədərli fikrin təsdiqi, eyni zamanda da mətnin misra qafiyələri ilə bağlılığından irəli gəlir. Belə bir musiqi-poetik formaya müraciəti tədqiqatçılar tərəfindən insanın müəyyən məqamlarda daim itki, ölüm fikirlərinə qapanmasıyla izah edirlər (17, 129).

Mərsiyələrdə Azərbaycan xalq musiqisinin bir sıra xüsusiyyətləri özünü bürüzə verir: məqam əsası, xalq melodikasının melizmatikası, Azərbaycan dilinin, şeirinin metr-ritmikası ilə melodiyanın metr-ritmikasının bağlılığı və buradan irəli gələn melodik və ritmik özünəməxsusluqlar, “ay aman”, “ey yay”, “oğul yay” və bu qəbildən olan xarakterik əlavə söz və ifadələrin, söz birləşmələrinin işlədilməsi, məqamın hər hansı bir pərdəsinin ətraf tonlar vasitəsilə oxunması və s. (17)

Mərsiya

Mərsiya

3 J = 88

Zey-na-bin qur-ban- la - n, qar - daş, a - man-dir sal yo - la,
 Ey-lo - mo mo-yu - si dur ba - şa do - lan-dir, sal yo - la.
Xor
 Zey-na-bin qur-ban-la - n, qar - daş, a-man-dir sal yo - la,
 Ey-lo - mo mo - yu - si dur ba - şa do-lan-dir, sal yo - la.

Solo

Ra - hi si - ha yox-du mar - dan qey- ri - za - di - ra - hi - lam.
 Zey-na - bi məz-lu - mə - ni gal, na - lu - ni et - ma be-la.
 Mən də qa - ni Ok - ba - ram, ver iz - ni - cəng a-zad e - la,
 Zey-na - ba bu mər-ha - la xoş im - ta - han - dir, sal yo-la.
 Bun-la - ra maş-qı - ci - da - rı tən - gi-man öy - rət - mi - şəm.

Matəm musiqi formaları, ayrılıqda götürüldükdə mərsiyələr həm məişət-dəfn, həm də dini matəm mərasimlərində ifa olunduğundan onların həm mətnlərinin mövzu dairəsində, həm melodikasında, həm də ifa tərzində fərqli xüsusiyyətlər qeyd edilir. Dini mərasimin daha təntənəli, daha yüksək professional səviyyədə keçirilməsi, onun sadə xalq nümayəndələrinin deyil, tarixi şəxsiyyətlərin ölümü ilə bağlılığı teatrallaşdırılmış “Şəbeh” məclislərində ifa edilən mərsiyələrin bədii-estetik xüsusiyyətlərinin yüksək səviyyəsini şərtləndirirdi. Məişət dəfn mərasimlərində oxunan mərsiyələrin musiqisi və mətni daha sadə olub, xalq musiqisinin ağıllarına, oxşamalarına yaxınlaşır, melodiya və məqam inkişafı baxımından da sadə, eyni zamanda onların əsas səciyyəvi xüsusiyyətlərini özündə toplamış olur.

Tarixi-qəhrəmani mahnilar. Azərbaycan xalqının şifahi xalq yaradıcılığında tarixi-qəhrəmani mahnilar xüsusi yer tutur. Bu mahnilarda xalqın tarixi ilə bağlı müxtəlif hadisələr öz əksini taparaq, qəhrəmanları tərənnüm edilib. Vətənə məhəbbət, doğma torpaqların müdafiəsi uğrunda gedən döyüşlər, xalq qəhrəmanlarının təcavüzkarlara, xalqı incident zülmkarlara qarşı apardığı mübarizə qəhrəmani-epik mahniların əsas mövzusunu təşkil edirdi. Azərbaycanın Koroğlu, Qaçaq Nəbi, Həcər, Qaçaq Kərəm, Qatır Məmməd, və digər qəhrəmanları haqqında ayrı-ayrı dövrlərdə

yaranan nəğmələrdə dövrün ictimai-siyasi hadisələri eks olunub, bu hadisələrlə bağlı insanların keçirdiyi hiss və həyəcanı öz təcəssümünü tapıb. “Janın əsasını təşkil edən nəqlilik mahnının tematik inkişafının xarakterini də müəyyənləşdirmişdir” (141, 29). Belə ki, tarixi-qəhrəmani mahnilarda tematizmin inkişafında təkrar prinsipi mühüm rol oynayır və bu prinsip həm kupletlərin təkrarında, həm də kupletdaxili inkişafda, tematik materialın daha kiçik strukturlarının təkrarında özünü bürüzə verir.

Mətnin hər yeni bəndinin təkrarlanan kupletlə səslənməsi epik janın tələblərindən irəli gəlir və musiqinin aramlı nəqli xarakterini qabardır. “Piyada Koroğlu”, “Qaçaq Nəbi”, “Athi Koroğlu”, “Gedən gəlmədi”, “Koroğlunun atlandırılması”, “Döşəmə Koroğlu” kimi mahnilarda tarixi-qəhrəmani janın səciyyəvi xüsusiyyətləri müxtəlif səviyyələrdə öz ifadəsini tapıb. Bunların içərisində xalq qəhrəmanı Koroğluya həsr olunan mahnilər tam bir silsilə təşkil edərək, həm aşiq yaradıcılığının qolu olan dastanların tərkibində, həm də digər xalq sənətkarlarının ifasında müstəqil şəkildə oxunub.

Piyada Koroğlu

Allegro moderato

U - ca - u - ca dağ - lar,
ba - şı Qar - h da o - lur,
qar - siz da o - lur, Cobd c -
le bir iş - do ta - nn Sen - li
do o - lur, son - siz do o - lur.

XIX əsrin kəndli hərəkatlarının qəhrəmanları sırasında Qaçaq Kərəm və Qaçaq Nəbiyə həsr edilmiş müxtəlif mahnilar da vardır ki, bunlardan “Qaçaq Kərəm”, “Kərəmxan sərtib” műxəmməslərini, “Gül Vəli” təcnisini, “İsmayılin silahdaşı haqqında Qaçaq Kərəmin mahnısı”, “Qarabağa gedirəm”, “Yolu kəsmişlər” mahnlarını göstərmək olar (11, 82). Xalq arasında geniş yayılmış “Qaçaq Nəbi” mahnlarında da xalq qəhrəmanının şücaəti, xanlara, bəylərə qarşı mübarizəsi, vəfali yoldaşı Həcərin tərifi öz əksini tapır. Bu janr qrupuna aid olan mahniların mətn əsasını aşiq ədəbiyyatının gəraylı, qoşma, műxəmməs kimi formaları təşkil edir. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda yüksələn inqilabi hərəkatlarla əlaqədar yeni inqilabi mahnilar – Səttarxana, Qatır Məmmədə həsr edilən mahnilar yaranır. Bunlarda dövrün inqilabi hadisələri, əhval-ruhiyyəsi öz ifadəsini tapır.

Səttar xan

Moderato

Şah ö - zü and iç - müş i - di Qu - ra - na.

In - di çə - kib to - nu Teb - riz Teh - re - ne.

A - xi - raz mec - li - si qoy - du vi - ra - na.

Su ye - ri - na qan a - xit - di Set - tar xan.

Mil - le - te a - zad - liq ver - di Set - tar xan.

Lirik mahnilar. Azərbaycan xalqının mahni yaradıcılığının həm məzmun, həm musiqi üslubu cəhətdən ən rəngarəng və zəngin hissəsini lirik mahnilar təşkil edir. Bu mahnilarda xalqın gündəlik həyatı, fəlsəfi görüşləri, daxili hiss-həyəcanları, ailə münasibətləri, həyat və təbiətlə bağlı düşüncələri ifadə edilir.

Sarı gəlin

Moderato

1. Sa-çın u - cun hör - məz - lər, Gü - lü qön - çə
dər - maz - lər, Sa - nı gə - lin. Sa-çın u - cun hör - maz - lər,
Gü - lü qön - çə dər - maz - lər, Sa - nı gə - lin. Bu sev - da - ne
sev - da - dir, sa - ni mo - no ver - məz - lər,
ney - nim, a - man, a - man, ney - nim, a - man, a - man, sa - nı gə - lin.

Lirik xalq mahniları daha çox aşiqanə duyğuları, gözəlliyyin vəsfini, aşiq və onun sevgilisinin sevinc, kədər, ümid, ayrılıq iztirabı və s. bu sıradan olan emosional-romantik hiss və həyəcanlarını ifadə etdiyindən, onların mətninin böyük eksəriyyətində konkret bir süjet xətti dayanır. Bununla belə, bir qisim mahniların məzmununda lirik-romantik səpgili əhvalatlar əks olunur, epizodik süjetlərə yer verilir. Lirik duyu fərdi səciyyə daşıdığı üçün bu mahniların yarandığı zaman konkret bir müəllifə mənsub olduğu şübhəsizdir. Lakin zaman keçdikcə müəllifin unudulub anonimləşməsi və mahnının xalq arasında dildən-dilə dolaşaraq getdikcə daha da cilalanması və variativ keyfiyyətlər alması onların folk-

lorlaşması ilə nəticələnib. Əsas mətni daha çox bayatılardan ibarət olan lirik xalq mahnılarının bu xüsusiyyəti onun qədimiliyini, ilkinliyini ifadə edən göstəricilərdən biridir.

Küçələrə su sapmışəm

Moderato cantabile

Xalq mahnılarının tərkibində olan bayatılar, musiqi mətni ilə təbii şəkildə ahəngdar əlaqəyə girib, qaynayıb qarışır və bütöv bir musiqi-poetik kompleks yaradır. Nəticədə lirik mahnıların mətn əsasını təşkil edən bayatılar həmin kompleksin içərisində “mahni bayatısı” adlanan bir status qazanır. Lirik xalq mahnılarının poetik mətn əsasları istisnasız olaraq onların musiqi mətnlərinin ölçüləri ilə bağlıdır. Mahnıların mühüm bir qismi gəraylı və qoşma qəlibi üstündə qurulub. Bu mahnıların müəyyən hissəsi əvvəllər sərf aşiq mahnısı kimi təşəkkül tapıb, sonra aşiq repertuarından xanəndə ifaçılığına da keçib. Lirik mahnılarda ifadə olunan ən müxtəlif hissələr, rəngarəng obrazlar onların melodiyasının özünəməxsusluğunu müəyyənləşdirib. Belə ki, bu mahnılarda melodik inkişaf daha geniş vüsət alındıdan, musiqinin daha mürəkkəb formalara meyl etməsi müşahidə olunur. Lirik mahnılarda əsas formayarıcı principlər – ümumən xalq mahni yaradı-

cılığının melodik inkişafına xas olan: təkrar və dəyişilmiş variantlı təkrar prinsipi, sekvensiya və yenə də dəyişilmiş variantlı sekvensiya daha geniş şəkildə təzahür edir və tematik materialın həm kiçik, həm də daha iri strukturlarına sırayət edir. Burada intişar tapan melodiyanın inkişafının variantlı təkrar və sekvensiya prinsipləri melodik-ritmik dəyişikliklər vasitəsilə həyata keçirilir. Mahnıların mətnlərinə müəyyən hissələri, vəziyyəti, halı ifadə etmək üçün, və yaxud da musiqi mətn münasibətlərini tarazlaşdırmaq üçün adətən “ay aman”, “aman yar”, “balam hey” və s. bu kimi əlavə ifadələr artırılır. Bu zaman mahnıların forması daxilində genişlənmə baş verir. Lirik xalq mahnılarında da ən çox təsadüf edilən ölçü üç paylı 3/4 və 6/8 (sadə və daha mürəkkəb formalı) ölçüləridir. Bu da ümumilikdə Azərbaycan mahnılarına xas olan bir xüsusiyyətin, melodikada rəqsvarılık elementlarının təzahür etməsinə dəlalət edir. Lirik xalq mahnıları daha geniş diaxonlu, daha nəfis melodik bəzəklərlə aşılanmış, plastik, dərin, tutumlu intonasiya tərkibli melodiyaya malikdir. “Küçələrə su səpmişəm”, “Yaxan düymələ”, “Evləri var xana-xana”, “Sarı gəlin”, “Laçın”, “Bu gələn yara bənzər”, “Xumar oldum” və yüzlərlə belə mahnılarda Azərbaycan xalqının bütövlükdə bədiü-estetik zövqü, musiqi və poeziya duyumu öz ifadəsini tapıb.

Laçın

Allegretto moderato

1. A - raz - a - xar - lı - la, 3 -
das - ta - das - ta - gü - lı - la.
Man ya - n - mı - se - vi - - rom -
şı - ri - n - şı - ri - dil - i - lo.



Azərbaycan uşaq musiqi folkloru. Azərbaycan xalq musiqisinin mühüm tərkib hissələrindən biri də uşaq musiqi folklorudur. Uşaqlara həmişə öz ümidi, sabahı və gələcəyi kimi baxan insanlar üçün uşağın hərtərəfli inkişafı, onun yeni cəmiyyət üçün, gələcək üçün yetişdirilməsi, tərbiyəsi çox məsuliyyətli bir işdir.

Uşaq mahnı folkloru uzun əsrlər boyu xalq yaradıcılığının tərkib hissəsi kimi onun digər sahələri və janları ilə qarşılıqlı əlaqədə olub. Bunu biz bir tərəfdən xalq musiqisinin ayrı-ayrı janrlarının uşaq mahnılarna göstərdiyi təsirdə, digər tərəfdən isə uşaq folklorunun özünün müxtəlif xalq mahnılarının, rəqs musiqisinin yaranmasında fəal iştirakında görürük. Uşaq xalq mahnıları ümumilikdə xalq musiqisinə aid olan müxtəlif xüsusiyyətlər və qanuna uyğunluqlarla aşilanıb. Eyni zamanda uşaq folkloru təkcə uşaqlara mənsub olmayıb, böyüklerin də uşaqlar üçün yaradıcılığını əhatə edir. Uşaq anadan olduğu gündən musiqi onu müşayiət edir, ana beşik başında ona laylay deyir, müxtəlif mahnılar oxuyur, övladı ilə bağlı arzu və istəklərini musiqi vasitəsilə ifadə edir.

Beşik başında

Moderato $\text{♩} = 104$

Uşaq xalq mahnları janr baxımından dörd qrupa ayrılır: 1) əmək mahnları, 2) oyun mahnları, 3) təbiət və heyvanlar aləmi ilə bağlı olan məişət mahnları, 4) laylalar. Hər janr qrupunun xidmət etdiyi müxtəlif estetik funksiya ilə əlaqədar bir sıra spesifik ideya-bədii və forma xüsusiyyətləri mövcuddur.

Laylalar uşaq folklorunun xüsusi qolunu təşkil edir. Laylalar, oxşamalar, ovutmalar, başqa sözlə “ana poeziyası” xalq pedagoqikasının irəli sürdüyü tələblərə cavab verərək özündə yüksək səviyyəli bədii əsərləri birləşdirir. Laylalar məzmununa görə müxtəlifdir. “Laylalarda balaya olan məhəbbəti ilə yanaşı ananın öz taleyindən şikayəti, şəxsi həyatı, iqtisadi vəziyyəti, ailə səadəti onu xəyalala daldırır, fikrini qanadlandırır, uyumuş körpənin beiyi üstündə ana öz həyat kitabını vərəqləyir, laylalarda ictimai məsələlərə toxunulur”. (91, 152)

Ninni

Andante $J = 76$

Voce

1. Kön-lü-mün bir gül - lü - san, Kön-lü-mün bir

gül - lü - san, O gü - lün bül - bü - lü - san. Si - ne - min san -

-bül - lü - san, Sa - ni yav - rum, se - va - ram, se - va - ram.

Könlümün bir gülüşən,
O gülün bülbülüşən.
Sinəmin sünbülbüşən,
Səni, yavrum¹, sevərem.

Laylay dedim həmişə,
Karvan gedər enişə.
Yastığında gül bitsin,
Döşəyində bənövşə.

Laylay dedim yatasan,
Qızılğülə batasan.
Gül yastiğın içinde
Şirin yuxu tapasan.

Laylay dedim gündə mən,
Kölgədə sən, gündə mən.
İldə bir qurban olar,
Sənə qurban gündə mən.

Laylay quzum, ağlama,
Ürəyimi dağlama.
Yat, yuxun şirin olsun,
Yuxuma daş bağlama.

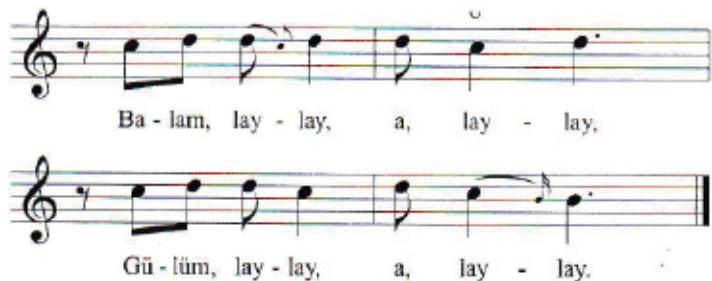
Laylay, a gelin bala,
Yuxusu dərin bala.
Tanrıdan əhdim budur,
Toyunu görüm, bala.

Laylay, əməyim bala,
Duzum, çörəyim bala.
Gözlərom böyüyesən,
Görüm köməyin, bala.

Laylalar bayatıların mövzu dairəsi ilə bağlı olan qoludur, onlar da hər misrası yeddi hecadan ibarət olan dörd və ya altı misralı lirik şeir parçalarıdır. Laylaların fərqi bəndin sonunda iki misralı nəqəratın “balam laylay, a lay lay”, “gülüm laylay, a lay lay” kimi sözlərin əlavə olunmasındadır. Laylada ifadə olunan incə, zərif məhəbbət hissələri təkcə mətndə yox, musiqidə də verilir. Yeknəsəq səciyyə daşımاسına baxmayaraq çox sakit, həzin, axıcı olan bu melodiyalar körpənin eşitdiyi ilk musiqi nümunələridir.

Laylay

The musical notation consists of four staves of music for a single voice. The first staff starts with a quarter note followed by a dotted half note. The tempo is marked as 54 BPM. The lyrics are: Lay-lay, bé - şı - yim, lay - lay; É - vim - é - şı - yim, lay - lay; Sən gət şı - rin yu - xu - ya; Çə - kim kè - şı - yin, lay - lay.



Laylaların melodiyası oxunma üslubuna görə bir sıra özünəməxsus əlamətlərə malikdir. Ana beşiyi aramla yelləyərək oxuduğu zaman ritm sanki həmin aramlı hərəkətdən doğur. Bilavasitə uşaqın yuxulaması prosesi ilə bağlı olan laylanın melodiyası yavaş tempdə gedir, aramlı, pilləvari hərəkətə əsaslanır. Laylaları oxuyan ana ifa zamanı balasını oxşadığından onun melodiyasına “oxşama”, “əzizləmə” danışlıq intonasiyaları üzvi şəkildə daxil olur. Musiqidə özünün ümumiləşmiş şəklini alan bu intonasiyalar, məhz onlara xas olan saitlərin uzanması, mülayim səslənmə, sözlərin axıcı işlənməsi kimi ifadə vasitələrinin köməkliyi ilə verilir. Laylanın melodiyası bir-birinə axıb tökülen bu intonasiyaların bir-birilə sarmasına nəticəsində yaranır.

Andante

Uşaq mahnı folklorunun digər janrı olan əmək mahnıları keçmişdə uşaqların keçirdiyi həyat tərzini ilə bağlı yaranıb. Keçmiş

zamanlarda uşaqlar bir az böyüyen kimi evdə, təsərrüfat işlərində valideynlərinə kömək etməyə başlayırdı. Çöldə, çəməndə heyvan otararkən, evdə valideynlərinə kömək məqsədilə müxtəlif işlər görərkən mahnilar oxuyurdular. Uşaq zəhmət mahnlarının bir qismi də XX əsrin 20–30-cu illərində yaranıb ki, bunları da uşaqlar məktəblərdə, bağçalarda oxuyub öyrənirdilər. Buna misal biz “İş başına”, “Zəhmətin işığı”, “Şəfəq sökülərkən” mahnlarını göstərə bilərik.

İş başına

Andantino ♩ = 152

1. İş ba-şı-na, hər ta-rəf-də E - şı-dil-sin bù-tün gün.
Dəz-gah sə-si, o qa-liş-qan Bir mil-lə-tin sə-da - si.
Əl - da a - ya, ya dəs-ti - rə Xi - şıl-da-yib yü - rü - sün,
İş - ci - lə - rin eks e - lə - sin Gö - yə fə - rah ni - da - si.

Uşaq zəhmət mahnlarında lirika mühüm rol oynayır. Çobanların, əkinçilərin, biçincilərin, ümumiyyətlə, təbiət qoyununda, çöldə, tarlada, dağda çalışanların mahnlarında biz çox zaman təbiət obrazlarıyla rastlaşıraq. Çoban dağda, düzdə qoyunları otararkən gözəl təbiət mənzərələrindən ruhlanaraq özünün həzin mahnlarını oxuyur. Böyük qardaşlarına, atalarına kömək edərkən uşaqlar onların oxuduğu mahnılara qulaq asır və onlara oxşamağa çalışaraq həmin mahnları ifa edirdilər. Çobanın mahnları təbiətlə əlaqədar olduğu üçün lirik xüsusiyyət daşıyır. Sakit, aramlı dalğavari hərəkətə əsaslanan melodiya lirik təbiət obrazının yaranmasında mühüm rol oynayır.

Coban

Uşaq musiqi folklorunda sîrf tâbiât obrazları ilə bağlı olan lirik uşaq mahniları mühüm yer tutur. Tâbiât mənzərələrini, tâbiât hadisələrini əks etdirdiklərindən, həmin mahnilarda lirik qol üstünlük təşkil edir. Bu onların həm mətnlərində, həm musiqisində, həm də ümumi əhval-ruhiyyəsində nəzərə çarpar. Lakin uşaq mahnilarında olan lirika uşağıın psixologiyası ilə əlaqədar olaraq məsumluğu, saflığı ilə seçilir. Uşağıın hər hansı bir tâbiât mənzərəsi, heyvan obrazından aldığı təəssüratı, onda yaranan özünəməxsus lirik hissələr mahnilarda öz ifadəsini tapır. Yaz fəslili bağlı olan mahnilarda – “Yağdı yağışlar”, “Gəl-gəl a yaz günləri”, “Yaz olanda” – yaz fəslini təsvir olunur, tâbiât qış yuxusundan oyanır, yazın insanlara bəxş etdiyi nemətlərdən söhbət açılır. Yaz fəslinin təsviri, tâbiât obrazları ilə əlaqədar olduğundan mahnının melodiyası sakit, işıqlı, axıcıdır.

Yaz olanda

Moderato.

Yaz o - lan - da ya - gar ya - gi, ot - lar u - za

nar bir qa - ng, qa - ran - quis ey - ler si - fu - ns men si - za qo - naq

go - lo - co - yam, ol - sun ki, sa - bahi pe - la - ce - yam

Uşaq folklorunun digər zəngin tərkib hissəsini uşaq oyun mahnıları təşkil edir. “Oyunlar birinci növbədə xalq yaradıcılığı əsərləridir və xalq yaradıcılığının başqa poetik formaları ilə birlikdə onlar da folklor tədqiqatlarının predmeti olmalıdır”. (143, 153)

Oyunlar zamanı işlənən müxtəlif poetik mətnlər, musiqi nümunələri, qısa, mənalı ifadələr əsrlər boyu xalqımız tərəfindən yaranaraq, işlənib, dəyişmiş şəkildə müasir dövrümüzə gəlib çatıb. Oyunlarda böyükərlə uşaqların yaradıcılıqlarının qovuşması prosesinə rast gəlirik. Alımlar sübut ediblər ki, hazırda mövcud olan uşaq oyunlarının çoxu keçmişdə böyükərlər arasında yaranan oyunlardan ibarətdir. Qədimdə Azərbaycanda mövsüm mərasimləri ilə, əkinçiliklə, əməklə bağlı oyunlar zaman keçdikcə, bəzən bir qədər dəyişərək sadələşmiş şəkildə uşaqlara keçirdi. Belə oyunlardan “Günəş”, “Çalağan çardağı”, “Qodu-Qodu”¹⁶ mərasim oyunlarını göstərmək olar.

Bütün bu oyunlar zamanı müxtəlif mahnilər oxunur ki, onlar da uşaq folklorunun xüsusi qolunu təşkil edir. Bu oyun mahniləri müxtəlif dövrlərin, mərasimlərin məhsuludur. Mövsüm mərasimi ilə əlaqədar olaraq yaranan oyun mahnilərindən biri “Qələndər ay Qələndər”dir (80, 3). Müasir dövrdə isə “Futbol”, “Tar çalır” və digər oyun mahniləri var.

Oyun mahniləri müxtəlifdir: sanamalar, düzgülər, acitmalar, tapmacalar və bilavasitə oyun zamanı oxunan mahnilər. Oyunlar uşaqların müxtəlif yaş dövrləri ilə bağlıdır. Oyun zamanı ifa edilən mahnilər oyunun gedisatına kömək edir, onu poetikləşdirir, daha maraqlı edir (“Bir quşum var bu boyda”, “Bənövşə” və s.).

Oyun mahnilərinin içərisində xüsusi yeri sanamalar tutur ki, bunlar da uşaqlar tərəfindən ən çox sevilən musiqi folkloru nümunələrindəndir. Sanamalarda çox zaman yalnız yaxşı səslənən müəyyən qafiyə və ya ritmik düzümə malik olan, xüsusi ahəngdarlıqla ifadə edilən sözlər işlənir. Müxtəlif sanamaları

¹⁶ Bu iki oyun müəllim İ.Bağışovun “Xalq oyunları” məqaləsində verilib. “Şərq qapısı” qəzeti, 1969 avqust. Məlumat M.H.Təhmasibin “Xalq ədəbiyatında mərasim və mövsüm nəğmələri” namizədlik dissertasiyasından (Bakı, 1945) əldə edilib.

əzbərləmək uşaqların yaddasını inkişaf etdirir. Uşaq xalq mahnilarının ən mühüm xüsusiyyətlərindən biri onların tərbiyəvi əhəmiyyət daşımasıdır. Bu mahnilar uşaqlara musiqiyə məhəbbət aşayıır, onlarda ritm hissini tərbiyə edir.

Uşaq mahnilarının melodiyaları sadə olur, adətən x4, x5 intervallarını əhatə edən kiçik diapazona malik olur və bəzən diapazonları seksta və oktavaya qədər genişlənir. Əsasən pilləvari hamar hərəkətə əsaslanan melodiyada böyük intervallara sıçrayışlar qeyd edilmir. Bir çox mahnilarda kvarta intervalına sıçrayış vardır ki, bu da bəzi hallarda məqam boyaları ilə, bəzən də müxtəlif xasiyyətli intonasiyalar ilə (məsələn “çağırış” intonasiyası) əlaqədardır. Mahniların melodiyasında geniş inkişaf dalğası yoxdur, kiçik frazaların, motivlərin qovuşması melodiyanın əsasını təşkil edir. Uşaq mahnilarının bir çoxunda təqlid məqamı böyük rol oynayır. Bu da uşağın ilk dəfə eşitdiyi hər bir səsə olan marağı, həmin səsi yamsılamağa olan həvəsi ilə əlaqədardır. Məsələn, mahnilarda xoruzun banlamasına (“Xoruz”), çəkməçinin çəkicinin səsinin (“Çəkməçi baba”), hər hansı musiqi alətinin təqlidinə (“Yağdı yağışlar”) rast gəlirik.

Andante.

Yağdı yağışlar ban-ha-di quş-lar çumçı-nı çumçı,
çumçı-nı çumçı-nı çumçı. Su ax-di dayı-di a-gar-di daş-lar,
çumçı-nı çumçı-nı çumçı, çumçı-nı çumçı.

Uşaq mahnilarında rəqs ritmləri, rəqs musiqisi də böyük yer tutur. Bu da, hər şeydən əvvəl, uşağın təbiətindən irəli gəlib, onun ritmik əsası tez qavraması ilə əlaqədardır. Rəqslerin zəngin, mobil ritmikası, ümumiyyətlə rəqsvari musiqi uşağın daim hərəkətdə olması, atılıb-düşməsi ilə əlaqədar olaraq onu müşayiət edir.

Azərbaycan rəqs musiqisi

Azərbaycan xalq musiqisinin mühüm tərkib hissəsini rəqs musiqisi təşkil edir. Rəqslər xalqın həyatı ilə bağlı olub, onun müxtəlif məqamlarında insanları müşayiət edir. Azərbaycan xalqının məişətində çox geniş yer tutan rəqs sənətinin izləri, yaranma tarixi arxeoloqlar və etnoqrafların araşdırılmalarına əsasən çox qədim dövrlərə gedib çıxır. Bu sənətin kökləri barədə müəyyən məlumatları, daha doğrusu faktları Qobustanın qayaüstü rəsmlərindən, Ordubad rayonu ərazisindəki Gəmiqayadakı təsvirlərdən ala bilirik. Fərz edilir ki, qayaların üzərində rəsmləri verilən yallı oynayan qədim insanları Qobustan ərazisində olan “qavaldaş” müşayiət edərmış. Rəqslərlə bağlı bəzi bilgilər qədim ədəbi mənbələr olan “Avesta”, “Kitabi-Dədə Qorqud” da vardır.

Xalq rəqslərində də insanlar öz arzu və istəklərini, həyata münasibətlərini, döyük meydanında göstərdikləri hünər və qəhrəmani hissələrini ifadə edib. Bir sıra rəqslər isə zəhmət prosesi ilə əlaqədar olub müxtəlif əmək növlərinin hərəkətlərini ritmik şəkildə ifadə edir. Xalqın məişəti ilə, toy şənlikləri, bayram günləri, uşaq oyunları və s. ilə əlaqədar olan müxtəlif tipli rəqslər də xalq musiqi folklorunda çoxluq təşkil edir. Bu baxımdan Azərbaycan folklorşunaslığında xalq rəqslərinin aşağıdakı janrlar üzrə təsnifatı təqdim edilmişdir.¹⁷ 1. Ənənəvi rəqslər; 2. Məişət rəqsləri; 3. Zəhmət rəqsləri; 4. Qəhrəmanı, hərbi və idman oyunları rəqsləri; 5. Yallı oyun-rəqsləri; 6. Müxtəlif mövzulu xalq rəqsləri.

Bunlar özləri də bir sıra daha kiçik janr növlərinə bölünür. Məsələn, ənənəvi rəqslər, ənənəvi mərasim və etiqad rəqsləri, ənənəvi toy, bayram rəqslərinə bölünür. Xalqın məişəti ilə sıx bağlı olan ənənəvi və etiqad rəqsləri zaman etibarı ilə daha uzaq keçmişlərə aiddir ki, xalqın müxtəlif mərasim bayramları və dini

¹⁷ Azərbaycan xalq rəqslərinin janr təsnifatı Azərbaycan folklorçusu B. Hüseynlinin bölümünə əsasən verilib.

etiqadları ilə vəhdətindən irəli gəlir. Məsələn, yaz fəslinin gəlməsi ilə əlaqədar yaranmış “Səməni” mərasimində “Səməni” rəqsi ifa edilirdi.

Samani

Yaxud, bol məhsula ziyan verən aramsız yağan yağışları dayandırmaq məqsədilə “Qodu” mərasimi, yaz fəslinin gəlişini salamlayan digər “Kos-Kosa” mövsüm mərasimlərində müxtəlif rəqslər ifa edilirdi. Dini etiqadla bağlı olan rəqslər də qədim tarixə malikdir. Dini rəqslərə “Şəbeh” tamaşasında sinc zərb alətinin müşayiəti ilə camaatın rəqsvarı ritmik hərəkətləri, dərvişlərin meydan acaraq dini mövzularda əhvalatlar danişib rəqsvarı ritmik hərəkətlər göstərməsi, nəhayət, daha qədim dövrdə dəfnən sonra məzar ətrafında rəqslər və s. daxildir. (41, 71)

Ənənəvi rəqslər Azərbaycan xalqının toy şənliklərində oynanılan rəqslərini də əhatə edir. Zəngin ənənələrə malik toy şənliklərində tarixən musiqi, rəqs və xalq oyunları bir-birini əvəz edib. “Toy şənliyinə aşiq, sazəndə, zurnaçı dəstəsi, kəndirbazlar dəvət olunur; güləşmək üçün xüsusi yer – zorxana hazırlanır, at çapmaqda yarış – cıdır təşkil edilir” (41, 73). Bir neçə gün ərzində xanəndə xalq musiqi alətləri ifaçılarının müşayiəti ilə muğam və mahnılar ifa edir, zurnaçı dəstəsi açıq havada igidlərin güləş və atçapma yarışlarını, kəndirbazların hərəkətlərini müşayiət edir, qonaqlar fərdi və kollektiv rəqslər ifa edib şənlənirdilər. Toy şənliklərində ifa edilən rəqs mahnılarından, bəyin qəhrəmanlığını, fiziki kamilliyyini nümayiş etdirən müxtəlif cəld templi rəqs melodiyaları: “Şalaxo”, “Qazağı”, “Qaytağı”, “Xan çobanı”, gəlinlərin ahəstə, təmkinli, zərif obrazlarını ifadə edən “Uzundərə”, “Yüzbir”, “Lalə” rəqs melodiyalarını misal götirmək olar.

Uzundərə

Moderato



Nisbətən yaşlı qonaqlar, valideynlər isə "Darçını", "Mirzəyi" kimi asta templi ahəstə rəqsłarə üstünlük verirdilər.

Mirzəyi

Andantino

Toylarda oynanılan rəngarəng rəqs melodiyaları parlaq milli koloritlə aşilanın musiqi nümunələri olub, fərdi, cüt, kollektiv şəkildə ifa edilib. Bunların arasında yumora malik məzəli rəqslər də çoxluq təşkil edib. Bu rəqs melodiyaları təkcə toy-düyün zamanı deyil, gündəlik həyatda, kiçik ailəvi məclislərdə və xalq həyatının digər məqamlarında ifa edilirdi – “Qıtqlıda”, “Məz-həkəli rəqs”, “Qıt qıdır”.

Qıtqlıda

Allegretto

Bu rəqslər nikbin xasiyyətnaməsi, iti tempi, humoristik təbiəti ilə fərqlənir. “Qıtlıqda” rəqsini gəlinlər, qızlar toy mərasiminin “xinayaxdır” məqamında solo, qoşa və ya dəstə ilə ifa edir, rəqs zamanı utancaq gəlini, deyingən qaymanını yamsılayırlar.

Toy və digər el şənlikləri zamanı ifa edilən ən geniş vüsət alan kütləvi rəqs “Yallı”dır. Kütləvi rəqslərin ən qədim növü olan yallılar Azərbaycanda, xüsusilə Şərur, Ordubad, Şahbuz, Laçın, Şəki və Qazax rayonlarında yayılıb. Bir-birinin əllərindən tutmuş kişi və qadınların dəstəsi başda yallıbaşı olmaq şərti ilə dövrəvi rəqs edirlər. Rəqs əvvəl ağır tempdə başlayıb, getdikcə sürətlənir. Yallıların 100-dən artıq melodiyası mövcud olub – “Dönə yallı”, “Köçəri”, “Əl yallısı”, “Çöp-çöpü”, “Qaleyi”, “İkiayaq” və b. Yallı adətən iki zurna və nağara çalandan ibarət instrumental dəstənin və yaxud mahnının müşayiəti ilə ifa edilir. Qədim zamanlarda yallılar bir zurna və nağaranın, bir balaban və nağaranın, tulumçular dəstəsi ilə nağaranın, bəzən də nağara və kusun müşayiəti ilə ifa edildi. Bəzəi yallılar mahnı müşayiəti ilə ifa olunur – “Qaz-qazı”, “Nənükə”, “Leyli xanı”. Xalqın həyatından, kəndlinin əməyindən, ığidlərin cəsurluğundan söhbət açan, toy mərasimlərində isə toy tematikası ilə bağlı olan yallını müşayiət edən mahnılar solo, solo və xor, bəzən də təkcə xorla ifa edilirlər.

Qaz-qazı

Andante

Xor (rəqqaslar)

Qa - zi - qa - zi, qa - zi - qa - zi, qaz - di - ǵim qa -
Na - zi - na - zi, na - zi - na - zi, naz - di - ǵum na -

- zam, na - ye. - zam, na - ye.

Yallılar məzmunlarına görə süjetli və rəqs yallılarına ayrılırlar. Müəyyən hadisəni əks etdirən süjetli yallılar xalq tamaşa-oyunları ilə bağlı olduqlarından “oyun-yallı”, bəzən də “yallı-

yallı” adlanır. Rəqs yallılarında qəhrəmanlıq mövzusu, gənclik, çeviklik tərənnüm olunur – “Dönə yallı”, “Siyaqutu”, “Tənzərə”. 2–3 hissəli yallı rəqsində bir hava növbə ilə müxtəlif templerdə (ağır, mülayim, iti) və ya variasiya şəklində ifa edilir.

Kütləvi rəqslərin ən geniş yayılan nümunələrindən “Halay”, “Haxışta”, “Gülümcən” mahnı-rəqsləridir. Əsasən Azərbaycanın cənub bölgələri – Lənkəran, Astara, Masallı, Lerikdə ifa edilən bu rəqslər olduqca qədim köklərə malikdirlər. İki dəstəyə bölünmüş qadınlar tərəfindən ifa olunan “Halay” mahnı-rəqslərinin mətn əsasını təşkil edən bayatılarda xalq həyatının müxtəlif tərəfləri əks olunurdu. Qədim zamanlarda əsasən qadın əməyini tərənnüm edən bu rəqslərin məzmunu zaman keçdikcə zənginləşmiş, digər mövzuları da əhatə etmişdir. El şənliklərində, toylarda, ailə məclislərində “halay vuran”, “halaya gələn” gəlinlər, qızlar halay mahnılarını təkcə qavalın müşayıəti altında birsəsli xorla ifa edirlər. Daha erkən dövrlərə aid olan zəhmət mövzusuna həsr edilən halaylardan “Həsiri basma, dolan gal”, “Basma, basma tağları”, “Ay lo-lo, lo-lo, lo-lo”, “Yordu-yordu” rəqs-mahnılarını nümunə götirmək olar.

Allegretto

I dəsta

II dəsta

Bas-ma, bas-ma tağ-la-ni, sa-ra-lar yar-pağ-la-ni.

Ağ al-ma qı-zal al-ma, yol-la-ra dü-züll al-ma,
Ə-sil al-qır-kin ol-sun, bəd-e-sil gö-zəl al-ma.



Toy mərasimi ilə bağlı sintetik səciyyəli, musiqi, mətn, rəqs hərəkətlərini özündə birləşdirən halay mahnı-rəqslərinə misal "Ya ləlli, maralı göndər", "Bu toy kimin toyudur", "Xonçaya düz-düm noğulu, badamı", "Verin bizim galını" göstərmək olar. "Ləlli", "Ağlama ceyran balası", "Ya ləlli, maralı göndər", "Nanay-nanay", "Yar üzü xallı ceyran" kimi halay mahnı-rəqsləri isə xalqın gündəlik həyatı, arzu və istəkləri, hiss və duyğuları ilə bağlı müxtəlif mövzuları əhatə edir. Halayların musiqisinin, melodiyasının xüsusiyyətlərindən, eyni zamanda rəqs zamanı edilən müəyyən hərəkətlərdən irəli gələrkən onların mətn əsasını təşkil edən bayatılara "yar lo-lo", "ay gülüm", "bala", "hey-hey", "ay-vay", "yar-hey" nidaları artırılır. Bayatı misrasında hecaların sayının artmasına səbəb olan bu nidalar melodik fikrin tamamlanmasına xidmət edir. Nəqəratlı kuplet forması, sadə melodik-ritmik quruluş, nisbətən kiçik həcmli interval diapazonu, unison xor oxuması bu mahnı-rəqsləri səciyyələndirən xüsusiyyətlərdir.

Azərbaycan rəqs musiqisində kiçik ailəvi məclislərdə, el düyünlərində ifa edilən rəngarəng məişət rəqsləri xüsusi yer tutur. Uşaq, məzhəkəli, lirik rəqslər məişət rəqslərinə aiddir. Lirik rəqslər xalq arasında ən çox inkişaf edib populyarlaşmış rəqslərdir. Müxtəlif ovqatlı musiqi ilə müşayiət olunan bu rəqslər çox zaman

solo və ya qoşa halda ifa edilir, əsasən sevgi mövzusunda olur. Bu rəqslərdə sevən gənclərin bəzən kədərlə, qəm-qüssə ilə, bəzən isə sevinc, şadyanalıqla aşılanmış lirik hissələri, insanların gündəlik həyatda baş verən hadisələrə münasibətləri, ayrı-ayrı hadisələrlə bağlı yaranan ovqatları və digər rəngarəng mövzular öz ifadəsini tapır. Belə əlvan palitraya malik hissiyyat aləmini əks etdirən lirik məişət rəqslərinin melodiyası, məqam əsası, ritmik quruluşu da zəngin və çoxçalarlıdır. “Vəzgəli”, “Turacı”, “Naz eləmə”, “Tərəkəmə”, “Mirzəyi”, “Bəxtəvəri” “Qızılıgül”, “İnnabi” “Nəlbəki”, “Yüzbir” geniş yayılmış rəqslərdəndir.

Tərəkəmə

Allegretto

“Vağzalı” adətən toylarda gəlini gətirərkən ifa edilən, ağır tempdə gedən rəqs havasıdır.

Vağzalı



Lirik incə melodiyaya malik qədim “Turacı” rəqsi qadınlar tərəfindən ifa edilir. Bu rəqsdə turac quşunun vəsfü ilə əlaqədar quşun uçması, ovlanması, yaralanması təsvir edilir.

Turacı



Əməyə həsr olunan Azərbaycan xalq rəqsləri kişi və qadın əməyi ilə bağlı rəqslərə bölündürələr. “Həsiri basma, dolan gəl”, “Basma-basma tağları” kütłəvi rəqs-mahnıları qadın əməyi ilə əlaqədar yaranıb. Kişi əməyi ilə bağlı rəqslər içərisində çoban rəqsləri geniş yayılıb: “Xançobani”, “Çobanlar”, “Çobanı” bu qəbildəndir.

Xançobani

The musical score for "Xançobani" is presented in G major and 2/4 time. It features six staves of music, each with a different melodic line. The notation includes various dynamic markings such as trills (tr), grace notes, and slurs. The first staff begins with a 'Vivo' instruction. The music is characterized by its rhythmic complexity and melodic fluidity, typical of traditional Azerbaijani folk dances.

Bu rəqslərin musiqisi əsasən cəld, oynaq, əmək prosesini əks etdirən məqamlarda illüstrativ xarakterli, aydın və dəqiq formalıdır. Musiqinin bu xüsusiyyəti zəhmət rəqslərinin çevik, sərrast, bəzən də bir qədər kobud olmasından irəli gəlir.

Hərbi-qəhrəmanlıq rəqslərinin çoxu kütləvi şəkildə toy mərasimlərində, el şənliklərində, müasir dövrdə isə müxtəlif kütləvi tədbirlərdə ifa olunur. Bu oyun rəqslərdə xalqın mərd oğullarının qəhrəmanlığı, məharəti, döyük qabiliyyəti tərənnüm edilir. Bir çox qəhrəmanı rəqslər Koroğluya həsr edilib (“Koroğlu döşəməsi”, “Koroğlu ciğatayı” və s.), “Oxatanlar rəqs”, “Qazağı”, “Qəhrəmanı”, “Süvarılər rəqs”, “Qılıncla rəqs”, “Çaparlar rəqs” mərdlik və şücaətin rəmzidir.

Qazağı

Allegro con Gioia

f

dolce



Xalq rəqslərinin temperamentinə görə, igidlərin döyüş məhatətini, hünərini vəsf edən mövzu dairəsinə görə qəhrəmanı rəqs-lərə yaxın olan qrupunu idman rəqsləri təşkil edir. İdman rəqsləri də əsasən kişilərin ifasında olur. Bu rəqslərin kökü çox erkən dövrlərə gedib çıxır. "Zorxana", "Cıdır", "Kəndirbazlar rəqsi", "Pəhləvan havası", "At oyunu", "Pəhləvani" vaxtilə toy-düyünlərin, bayram mərasimlərinin, eyniadlı xalq tamaşa və əyləncələrinin ayrılmaz hissəsi olub. "Qədim türk tayfalarının açıq havada keçirdiyi ilk meydan tamaşaları içərisində öz kütləviliyi ilə seçilən cıdır tamaşalarıdır"(8, 303). Mövsüm və məisət mərasimlərində keçirilən cıdır tamaşalarında igid cavanlar öz atçapma məharətlərini, fiziki kamilliliklərini nümayiş etdirərək, atlarının belində müxtəlif akrobatik idman hərəkətləri ifa edib, qılınc oynadıb, oxatma yarışları keçirib. Erkən dövrlərdə el şənliklərində, toy mərasimlərində keçirilən kütləvi tamaşaldan biri də zorxanalar olub. Açıq havada keçirilən bu tamaşalarda pəhləvanlar zorxana meydanında döyüşün evvəlində dövrə vuraraq özünəməxsus hərəkətlərə rəqs edir, cavanları döyüşə çağırıb, öz fiziki kamilliliklərini nümayiş etdiriblər. Zorxana tamaşalarında eyni zamanda pəhləvan oyunları, akrobatik hərəkətlər də göstərilirdi. Bütün bu tamaşalar zurnaçı dəstəsinin ifasında səslənen coşqun, cəld, gümrah musiqi sədaları altında keçirilirdi. Cox vaxt zurnaçı dəstəsinə bir və ya iki nağara da qoşulurdu. Bu da mübariz xarakterə malik olan şux, bayram ovqatlı musiqi tamaşalarının daha maraqlı, daha təntənəli, daha canlı keçirilməsinə şərait yaradırdı. Müasir dövrdə də Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində kütləvi xalq şənliklərində, xüsusilə də Novruz bayramı ilə əlaqədar keçirilən mərasimlərdə bu rəqs havalarından geniş istifadə edilir.

Zorxana



Azərbaycan xalq rəqslərinin melodiyası simmetrik quruluşa malikdir. Müxtəlif istiqamətlərdə hərəkət, diapazon dairəsinin çeşidliyi, variasiya, sekvensiya, təkrar yolu ilə tədrici inkişaf Azərbaycan rəqs musiqisinin melodik xəttinin səciyyəvi cizgiləridir. Rəqs havalarının melodiyası hərəkət prinsipi baxımından üç hissəlidir. Belə ki, kənar hissələr adətən cəld, oynaq, orta hissə lirik, müləyim, nisbətən ağır templi olur. Məqam əsası yeddi əsas diaitonik və xromatikləşmiş məqamların səs sıralarına istinad edir. Çox zaman birinci və üçüncü hissələrin melodiyası məqamın mayesinə, kənar hissələr isə hər-hansı digər pərdəsinə istinad edir. Xalq rəqslərinin melodiyalarına 4/4, 3/4, 2/4, 6/8, 3/8 musiqi ölçüləri xasdır, lakin bu vəznələrdən ən geniş yayılmış 6/8-dır. Ciddi metr-ritmik vəznə əsaslanan rəqs melodiyaları üçün müxtəlif paylı ritmik ölçülərin bir-birini əvəz etməsi xasdır (məsələn, 6/8 ölçüsü ilə 3/4 növbələşməsi). Rəqs melodiyaları forma cəhətdən zəngin və müxtəlifdir. Onların içərisində ikihissəli, üçhissəli musiqi formalarının çeşidli növlərinə rast gəlmək mümkündür.

Azərbaycan xalqının qədim ənənələrə malik zəngin mahnı yaradıcılığı, rəngarəng rəqs musiqisi daim bəstəkarların ilham

mənbəyi olub. Bünövrəsi dahi Ü.Hacıbəyli tərəfindən qoyulan Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin ən görkəmli nümayəndələri əsərlərində xalqın musiqi təfəkkürünün ən gözəl məhsullarından olan mahmalarının, rəqslərinin janr və forma xüsusiyyətlərindən, musiqi dilinin, melodikasının, metr-ritmikasının özəlliklərindən yaradıcı surətdə, həqiqi sənətkarlıqla faydalınlılar. Məhz xalq musiqisi ilə, xalq sənəti ilə üzvi yaxınlılıq, bağlılıq Azərbaycan bəstəkar musiqisinin dünya musiqi sənəti tarixində layiqli yer tutmasını şərtləndirən əsas amillərdən biri kimi dəyərləndirilə bilər.

IV fəsil

Azərbaycan muğamı

Muğam – Azərbaycan musiqisinin peşəkar şifahi ənənəsinin qədim, silsilə formalı janının yüksək sənət nümunəsidir. O, Azərbaycan xalqının ən gözəl mənəvi uğurlarını mənimşəyərək qədim zamanlardan bəri yaşatmışdır.

Bir neçə hissədən ibarət olan, müxtəlifkiçik və iri, instrumental-solo və vokal-instrumental ansambl formalarında təcəssüm edən muğam musiqisinin fərqləndirici cəhəti onun təksəslə (monodik)¹⁸ və improvisasiyalı səciyyə daşımasıdır. Qeyd etmək lazımdır ki, modal-məqam xüsusiyyəti ilə səciyələnən təksəslə musiqi – monodiya IX–X əsrlərə qədər dönyanın bir çox musiqi mədəniyyətlərinə, o cümlədən Avropa musiqisinə də xas olmuşdur. Şərq mədəniyyətlərində sonrakı əsrlərdə də ənənəvi peşəkar musiqi monodiya istiqamətində inkişaf etmişdir. Buna baxmayaraq, bir çox əsrlər ərzində muğamın melodik xüsusiyyətləri nəinki öz əhəmiyyətini itirməmiş, o, yeni rənglərlə zənginləşmiş, hal-hazırda da öz inkişafını davam etdirməkdədir. Buna bir çox amillər imkan yaradır. Onlardan bəzilərini göstərmək olar: ifanın improvisasiya üsulundan (*seyr, gəzişmə*) istifadə edən muğamatçıların (xanəndə, sazəndə) yaradıcılıq fantaziyası; Azərbaycan musiqisinin etno-musiqi ehtiyatları; onun mikrointervalları ehtiva edən məqam/modal çeşidliliyi; cürbəcür ifa üsullarının (“mizrab” və “zəngülə” növləri), məqamların rəngarəng intonasiya palitrası; muğam üçlüyünün özünəməxsus “imitasiya” çoxsəsliyi və s. Nəticədə mahiyətə monodik olan muğam musiqisində daim yeniləşmə baş verir, müxtəlif planlı bədii obrazlar yaradılır¹⁹. Sərbəst ölçülü muğamın

¹⁸ Monodiya, monodiklik (yunanca *monos* – bir, *odos* – müğənni deməkdir) – ənənəvi musiqi məqamlara (*modus*) əsaslanan təksəslə modal musiqidir. Monodiyada, təksəslə homofon musiqidən fərqli olaraq, melodiyanın akkordlarla müşayiət edilməsi (harmonizasiya) nəzərdə tutulmur.

¹⁹ Muğamın nəfis ornamental tematizmi onu incəsənətin ənənəvi ornamental növləri ilə: xalça, Şərq memarlığı, dekorativ-tətbiqi sənət məmulatları üzərindəki ornament, xəttatlıq ilə yaxınlaşdırır.

melodiyası əslər boyu işlənib cilalanmış melodik qəliblər – *məqamlara*, səciyyəvi kadensiya motivinə (“ayaq”) və ifa qaydalarına əsaslanır. Eyni zamanda muğam ifaçıları yaradıcılıq sərbəstliyinə malikdirlər. Həm orta əsr risalə müəlliflərinin, həm də müasir muğam ustadlarının qeyd etdiyi kimi, bir çox qaydalar ehkam xarakteri daşıdır. Məsələn, musiqiçilər muğam əsərinin tərtibatında, ifa olunacaq hissələrin seçilməsində, onların miqdarının və ardıcılığının (*rədif*) təyin edilməsində müəyyən yaradıcılıq sərbəstliyinə sahibdirlər. Muğam qanunlarının yaradıcılıq təfsirinə aid olan başqa nümunələr də mövcuddur. Azərbaycanın bu və ya digər bölgəsinin yerli xüsusiyyətlərindən, tarixi dövrdən, ifa vaxtından və başlıcası isə muğam ifaçısının istedad səviyyəsindən asılı olaraq bəzən eyniadlı muğamlar müxtəlif variantlarla ifa olunur. Bu isə Azərbaycan muğam sənətinin müxtəlif məktəb və təmayüllərinin meydana gəlməsinə və inkişafına səbəb olmuşdur.

Muğam sənəti milli musiqi ənənələrinin varisliyi prinsipi əsasında inkişaf etmişdir. Bir çox Şərqi mədəniyyətləri üçün səciyyəvi olan peşəkar muğamat ifaçılarını yetişdirməyin xüsusi üsulu buna imkan yaratmışdır. Bu metod şifahi ənənəyə, eşitmə qavramışına, yadda saxlama və nəsildən-nəslə, ustaddan şagirdə ötürürlən zəngin muğam biliklərinin yaradıcı surətdə dərk edilməsinə əsaslanır.

Muğam – dramaturji cəhətdən improvizasiyalı hissələrinin dərin fəlsəfi-lirk məzmunu və ritmik bölmələrin (təsniflərin, rənglərin) mahnı, rəqsvari və bəzən marş səciyyəsi daşması ilə tam, mükəmməl kompozisiyani təmsil edir. Hər bir muğam müəyyən emosional çalara malikdir, burada həyatın fəlsəfəsi, insan hissələrinin inkişafının geniş mənzərəsi öz əksini tapır. Belə ki, muğam melodiyasının dinamik xətti “qövs” formasını xatırladır: başlangıç hissə (“maya”) sakit-müləyim, nəqli intonasiyadan başlanır, orta hissələrdə (“şöbələr”da) “hadisələrin” gərginləşməsi ilə melodiyanın tədricən güclənməsi, bundan sonra isə səsin, tembrin və registrin zirvəyə (“ouc”a, “zil”ə) yüksəlməsi və son, tamamlayıcı hissədə melodiyanın enməsi, ilkin əhvali-ruhiyyəyə qayıdış müşahidə olunur. Muğam “dövr və məkandan asılı olmayıaraq həm ifa-

çının, həm də dinləyicinin şüuruna təsir edərək, onları vəhdət ahənginin sonsuzluğuna və əzəmətinə qovuşdurur”, mənəvi saflığa və kamilliyə istiqamətləndirir. (56, 253)

Müəyyən məqamlar əsasında bəstələnən muğam növlərinin xüsusi adları vardır: Rast, Segah, Şüştər, Bayatı-Türk və başqları. Bu adlar say, yer-məkan, xalq, tayfa, tarixi şəxsiyyət, ifaçının adları və mənali sözlərlə bağlıdır. (67, 28–34)

Azərbaycanın muğam sənəti zəngin yerli ənənələr zəminində təşəkkül tapmış, Yaxın və Orta Şərqiñ bir çox ölkə və bölgələrinin oxşar mədəni, ictimai-iqtisadi mühitində inkişaf etmiş, ümumşərq peşəkar mədəniyyətin bir hissəsi olmuşdur. Şifahi ənənəyə əsaslanan bu möhtəşəm musiqi sənəti abidəsinin yaradılmasında Şərqiñ bir çox xalqları, o cümlədən Azərbaycan xalqı da²⁰ mühüm rol oynamışlar. Bu, Azərbaycan muğamı ilə digər Şərq xalqlarının monodiya tipli peşəkar silsilə musiqi janrları arasında bəzi ümumi xüsusiyyətlərin olmasına özünü bürüzə verir. Məsələn, İran dəstgahı, ərəb nubası, İraq maqamı, türk fasılı, özbək-tacik Şaşmakomu, uyğur muqamı, hind raqası və s. Onu da qeyd etmək vacibdir ki, silsilə formasında yaradılmış Azərbaycan muğamı digər musiqi mədəniyyətlərinin müasir “makam” (“məqam”) janrları ilə müqayisə edilərkən bəzən məfhumların mənaları qarışdırır, bu isə yanlış nəticələrə gətirib çıxarır. Nəzərə almaq lazımdır ki, heç də bütün Yaxın və Orta Şərqiñ mədəniyyətlərində “makam” (“məqam”) istiləhi eyni zamanda bir neçə hissədən ibarət olan janrı ifadə edən anlayış deyildir. Məsələn, ərəb (İraq məqamı istisna təşkil edir) və türk makamları. Digər tərəfdən, ənənəvi musiqinin bütün “silsilə” janrlarında improvizasiya üstünlük təşkil etmir (məsələn, Şaşmakom, uyğur və turkmən muqamları). Öz növbəsində heç də hər bir improvizasiya səciyyəli əsər “silsiləli” janrı deyildir (məsələn, müasir türk “taqsimi”, özbək “qatta aşulə”si və s.). Azərbaycan muğamında isə “məqam/

²⁰Azərbaycan xalqının əcdadları Midiya, Atropatena (Cənubi, indiki İran Azərbaycanı) və Qafqaz Albaniyası (Şimali Azərbaycan – indiki Azərbaycan Respublikasının ərazisində yerləşən bölgə) kimi qədim sivilizasiyaların ərazisində yaşamış qədim türk qəbiləsi olan Oğuzlara gedib çıxır.

modus”, “improvizasiya” və “silsilə” vahid musiqi “orqanizminin” ayrılmaz, tərkib hissələridir.

Azərbaycan muğamında xalqımızın ən dəyərli etnomədəni ənənələri cəmləşmişdir. Bu dəyərlər arasında türk musiqi ənənəsi üçün səciyyəvi olan aşiq sənəti də vardır. Muğam və aşiq sənətinin intonasiya özəlliklərinin qarşılıqlı nüfuz etməsi muğam ahənginin təkrarolunmazlığının, Azərbaycan xalqının zəngin mənəvi dünyasını və fəlsəfəsini eks etdirən milli özünəməxsusluğun yaranmasına səbəb olan amillərdən biridir.

Muğamat musiqisinin emosional təsiri həm də ona görə güclüdür ki, onda ümumbəşəri motivlər də ifadə olunmuşdur. Milli irsimizin bu sənət növü yalnız Azərbaycan xalqının deyil, xarici musiqişunas-mütəxəssislərin və adı dirləyicilərin böyük rəğbatını qazanmışdır. Həm XX əsrдə, həm də XXI yüzilliyin ilk onilliyində Azərbaycan muğam ifaçılarının müxtəlif beynəlxalq forumlarda, xarici ölkələrdə keçirilmiş çoxsaylı konsertlərdə və festivallarda iştirakı, xüsusilə 2009-cu və 2011-ci illərdə Bakıda keçirilmiş “Muğam Aləmi” beynəlxalq festivallarndakı uğurlu çıxışları buna sübutdur.

Azərbaycan muğamının bədii dəyəri beynəlxalq rəsmi qurumlar tərəfindən də etiraf olunur. Heydər Əliyev Fondunun və Azərbaycan Mədəniyyəti Fondunun prezidenti, YUNESCO və İSESSCO-nun xoşməramlı səfiri, Azərbaycan Respublikasının birinci xanımı Mehriban xanım Əliyevanın səyləri nəticəsində 2003-cü ildə YUNESKO muğamı “bəşəriyyətin şifahi və qeyri-maddi ırsinin şah əsərlərindən biri” elan etmişdir.

Muğamın mənşəyi: əfsanələr, fərziyyələr

Muğam sənətinin peşəkar yaradıcılıq məcrasında təşəkkül tapdığını uzaq keçmişin müxtəlif yazılı qaynaqları təsdiqləyir. Bəzi mənbələrdə bu “peşəkar”lıq xüsusiyəti musiqinin özünün meydana gəlməsi ilə əlaqələndirilir. “Sərbəst” xalq yaradıcılığından fərqli olaraq peşəkarlığın başlıca göstəricisi duyulan, ifa edilən musiqinin dərk olunması və elmi cəhətdən təsnif edilməsi istəyi, meyli idi. Bu mövzuda Şərqdə ən geniş yayılmış əfsa-

nələrdən biri gözəl Simurq (bəzi qaynaqlarda Qaqnus, Feniks, Anqa və s.) quşu və onun ecazkar səsini eşitmış, yoldan keçən bir insan haqqındadır. Quşun oxumasına heyran olmuş həmin insan (musiqiçi olduğuna böyük ehtimal var) eşitdiyinin əsasında 12 muğam yaratmış və hər ahəngə xüsusi ad vermişdir (187, 103b).²¹ İran şairi və mütəsəvvifi Fəridəddin Əttarın (1136–1221) allegorik üslubda yazdığı, fəlsəfi-didaktik məzmunlu “Məntiqütteyr” (“Quşların söhbəti”) adlı məşhur poemasında olan əfsanə bu rəvayətin prototipi olmuşdur. Həmin poemada muğamları yaratmış adı insanın əvəzinə peşəkar alim-filosof təqdim edilir. Şairin qeydinə görə, Qaqnusun (Simurqun) avazları filosofu musiqi haqqında elmi (musiqişünaslığı) yaratmağa vadar etmişdir (182, 129–130). Bu fakt, vasitəli surətdə olsa da, musiqinin, muğamın həm peşəkar bir sənət kimi yarandığını, həm də əzəldən fəlsəfə elmi ilə bağlı olduğunu təsdiqləyir.

Yuxarıda deyilənlərdən belə bir mühüm nəticə çıxarmaq olar ki, həmin əfsanə musiqi sənətinin “mərhələli”, tədrici təşəkkülü haqqında ənənəvi nəzəriyyənin qətiliyini inkar edir. Bu nəzəriyyəyə əsasən belə hesab olundurdu ki, öncə zəmin, mənbə kimi folklor janrları təşəkkül tapmış, yalnız bundan xeyli müddət sonra peşəkar janrlar meydana çıxmışdır. Lakin tarixi faktlar (yalnız əfsanə səciyyəli deyil) göstərir ki, həm xalq (həvəskar) musiqisi, həm də peşəkar musiqi yaradıcılığı bir-birindən böyük zaman ərzində deyil, çox yaxın bir zamanda, hətta öz aralarında “çarpazlaşmada” və qarşılıqlı təsir halında, təqribən eyni vaxtda “şaxələnmə” şəraitində inkişaf etmişdir.

Məlumdur ki, qədim mərasim ayinləri peşəkar ifaçıların (maqların, şamanların, kahinlərin) nəğmələrinin müşayiətilə keçirildi. Sumer, Manna, Midya kimi qədim sivilizasiyaların və dövlətlərin hökmdarlarının saraylarında da peşəkar musiqiçilərin fəaliyyət göstərdikləri tarixi gerçəklidir (145, 14; 135, 55–56). Zərdüştilər xüsusi nəğməli, ifadəli söyləmələrlə, oxumalarla – “zülmüümə”lərlə öz ayinlərini həyata keçirir və dinlərini təbliğ

²¹ XV əsrin türk müəllifi Hızır bin Abdullahın musiqi haqqında risaləsi osmanlı türkçəsində yazılıb.

edirdilər (79, 35–37). Böyük Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin (1141–1209) “İsgəndərnamə” poemasının “İqbalnamə” hissəsində saray musiqiçilərinin repertuarında qədim muq tayfalarının musiqi əsərlərinin mövcud olduğunu təsdiqləyən xeyli misralar vardır (77). Azərbaycan müğamşunaslığında müğam janının mənşəyini və “müğam” istilahını müğlarmın (muqların) musiqisi ilə əlaqələndirən fərziyyələr mövcuddur.

Müğam və din

Musiqinin, xüsusilə müğam sənətinin dini inanclarla əlaqəsi bir çox nöqtəyi-nəzərdən yanaşla bilən xüsusi araştırma mövzusudur. Burada həmin problemin yalnız bəzi mühüm məqamlarını qeyd edək. Musiqi əsrlər boyunca cəmiyyətin həm dünyəvi, həm də ruhani, dini sahələrdə böyük rol oynayırdı, lakin ona münasibət birmənalı deyil, dəyişkən olmuşdur. Tarixi qaynaqlar təsdiqləyir ki, həmin münasibət xeyli dərəcədə hökmədarların yeritdikləri siyasetdən, onların dünyagörüşündən, habelə dini inancların xarakterindən asılı olmuşdur və bu asılılıq hal-hazırda da qalmaqdadır. Qeyd etdiyimiz amillər həmişə bu və ya digər bölgənin musiqi həyatında canlanmaya və yaxud tənəzzülə, geriləməyə gətirib çıxarmışdır.

İslam mühafizəkarları ilə sufilər arasında, habelə dini qruplar daxilində mövcud olmuş fərqlər və ziddiyətlər də musiqi-din qarşılıqlı münasibətlərinə böyük təsir göstərmişdir. Hətta mərasimləri adətən musiqi ilə bağlı olmuş (müğam səciyyəsi daşıyan “ilahilərdən”, himn-nəgmələrdən ibarət olan, dərvişlərin, xüsusilə mövləvilərin kiçik çalğıçılar dəstəsinin – “heyəti-mütribanın” müşayiətilə icra etdikləri firlanma hərəkətləri) sufi mühitində nəinki musiqi alətlərindən, hətta bütövlükdə musiqidən istifadə edilməsinə qarşı çıxış etmiş təriqətlərvardı (məsələn, “Nəqs-bəndiyyə” təriqəti musiqiyə məhz bu cür yanaşırdı) (202, 370–373). Sufilərin əleyhdarları olmuş bəzi islam mühafizəkarları mövləvi dərvişlərin “səma” mərasimi hərəkətlərini İslam ideyalarına zidd olan “rəqs” adlandırdılar. Sufilər bu müddəaya etiraz edir və bildirirdilər ki, bu firlanmalar Allahla ibadətin, ona sitayişin və qovuşmanın üsullarındanandır. (202, 385)

Eyni zamanda “İslamın musiqini qadağan etməsinə” dair geniş yayılmış, lakin sonadək doğru olmayan müddəaya baxma-yaraq, qeyd etmək lazımdır ki, İslam dininin Yaxın və Orta Şərqi ölkələrində yayılması prosesi bu bölgədə peşəkar muğam yaradılığının və onu müşayiət etmiş musiqişünaslığın intensiv inkişafı dövrü (VIII–XV əsrlər) ilə üst-üstə düşür.

Məlumdur ki, müqəddəs Quranın mətnində musiqi ilə məşğul olmaq bilavasitə məzəmmət edilmir, lakin bu məşğuliyyət təşviq də olunmur. Musiqiyə həm mənfi, həm də mülayim münasibət Quran ayələrinin sonrakı tarixi dövrlərdə meydana gəlmış bəzi təfsirlərində (hədislərində) bildirilmişdir və xeyli dərəcədə təfsirçilərin bu problemdə baxışları və onların qarşısında qoyulmuş vəzifə ilə müəyyənləşmişdi. Eyni musiqi faktları, təzahürləri müxtəlif dini təriqətlərin, cərəyanların tərəfdarları tərəfindən “halal” və yaxud “haram” kimi şərh edilirdi. Məsələn, elə tarixi dövrlər olmuşdur ki, hakim dairələr musiqi dirlənilməsinin və musiqi ifasının qadağan olunması yolu ilə geniş əhali kütlələrinin emosional əhvali-ruhiyyəsini aşağı sala bilirdilər. Bu isə öz növbəsində müəyyən ölkələrdə və bölgələrdə azadfikirliliyin inkişafını bir qədər ləngidirdi. Bununla yanaşı, musiqiyə dair müxtəlif risalələrdə Quranın tez-tez iqtibas edilən hədislərindən birində Musiqinin və müqəddəs Kəlamin birləşməsinə çağırış vardır: “Peyğəmbər (ə.s.) demişdir: “Quranı öz səsinizlə bəzəyin, çünki gözəl səs Quranın gözəlliyyini artırır”. (58, 69)

Şərqi xalqlarının islamlaşması dövründə Quran Kəlaminin möminlərin duyğularına və ağlına təsirinin daha səmərəli olması üçün müqəddəs mətnin ifadəli – deklamasiyalı qiraətindən melodik oxumaya kecid edildi. Quranın gözəl səsli, peşəkar qiraətçiləri olan müəzzzinlər – “hafızlər” və digər islam xadimləri Quranı avazla oxuyarkən (“tilavət”) muğam musiqisinin təsirli və diniyicilərə möminlərə müəyyən dərəcədə yaxın olan intonasiyalarından istifadə edirdilər. İbadətə çağırış “azan”, Quran surələri muğam məqamlarının əsasında ifa edildi və hal-hazırda da ifa olunmaqdadır, bu hal isə onların emosional təsirini artırır.

Müxtəlif zamanlarda, xüsusilə qədim dövrdə və orta çağlarda musiqinin mənşəyi, kökləri ilahi ilkin səbəblə əlaqələndirilir,

onun varlığı isə Ali Yaradan, Tanrı tərəfindən göndərilmiş “ruhani avazlarla” bağlanırdı. Bu müddəə peşkarların həm islamaqədərki dövrde, həm də islam dövründə hakim din çərçivəsində musiqi ilə məşğul olması üçün müəyyən bir “icazə xartiyası” rolunu oynamışdır. Musiqiyə həsr olunmuş bir çox risalələrdə qeyd etmək vacib idi ki, musiqi ilə məşğul olmaq nəcib və şərəfli işdir (“elmi şərif”). Məlumdur ki, sufi təkyələrinin əksəriyyətində dini, ruhani təhsillə yanaşı, musiqi (muğam) tədrisinə də böyük diqqət yetirilirdi. Dərvişlərin “səma” mərasimlərinin icraçıları peşkar musiqicilər – ifaçılar olmuşlar. Özü də bir çox sufilər (onların arasında yüksək vəzifəli xadimlər də var idi) nəzəri traktatların (risalələrin) müəllifləri idilər. Həmin risalələrdə məqam-muğam musiqisinin təcrübə, yaradıcılıq məsələləri də nəzərdən keçirilmişdir. XVII əsrən etibarən dini musiqi janrları intensiv surətdə inkişaf etməyə başladı. Peşkar musiqicilər dünyəvi musiqi əsərləri ilə yanaşı dini mövzuda əsərlər də yaradırdılar. Muğam məqamlarına əsaslanan “İlahi” janrının müxtəlif formaları məlumdur. “Tohid” (Allaha müraciətlər), “minacat” (ibadətin növlərindən biri), “nət” (peyğəmbər Məhəmmədin mədhi, onun həyatının təsviri), “nəfəs” (sufi vokal formalarından biri), matəm və dəfn mərasimlərində icra edilən “mərsiyə” və b. “İlahi” janrının formalarındandır.

XVI–XVIII əsrlərdə yazılmış musiqi risalələrinin, o cümlədən “Behcətür-ruh” (21), “Ruhpərvər” (170), “Behcətül-qülub” əsərlərinin müəllifləri musiqini dəyərli, insanın ruhunu mənəvi saflığa yönəldən, Allah tərəfindən düşünüldüyü və yaradıldığı, din tərəfindən caiz və qəbul olunan sənət kimi göstərməyə çalışır, onlardan öncə yaşayıb-yaratmış mötəbər alımların musiqi ilə əlaqədar olan əsərlərinə və dini hədislərə istinad edirdilər. Onlar hətta peyğəmbərlərin öz nalələrini, minacatlarını müəyyən muğam üstündə oxuduqlarına dair rəvayətlər təqdim etmişlər.²² Əfsanələrdə birində nəql olunur ki, həzrəti Cəbrayıl (Cəbrail) Adəmi canlandırmaq üçün məhz Allahın əmri ilə onun bədəninə daxil olmuş və Rast muğamında olan ritmli, həzin bir havanı ifa etmiş-

²² Qeyd edək ki, Fərəbinin, İbn Sinanın, Urməvinin və Marağayının əsərlərində bu cür mövzular əks olunmamışdır.

dir (21, 6b). Musiqiyə dair risalələr yazmış şəxslər bu rəvayətə istinad edərək musiqinin Allah tərəfindən, “həzz almaq üçün yaradıldığı” sübut etməyə çalışırdılar.

Onu da qeyd edək ki, Əbu Nəsr Fərabinin, Əbu Əli İbn Sinanın, Səfiyəddin Urməvinin, Əbdülcadir Marağainin, Əbdürəhman Caminin və musiqiyə dair bəzi risalələrin müəlliflərinin mömin insanlar və hətta sufi olduqları şübhəsizdir. Lakin buna baxmayaraq, onların (əsasən “klassik” istiqamət nümayəndələrinin) əsərlərində “kosmoloji” istiqaməti təmsil etmiş nümayəndələrin risalələrindən fərqli olaraq dini mövzulara çox az yer verilmiş və həmin müəlliflər çox zaman yalnız ənənəvi, başlangıç səciyyəli “Bismillah” (“Allahın adı ilə”) ifadəsi ilə kifayətlənmişlər.

Muğam janının təşəkkülü və “muğam” termini

Muğamın peşəkar sənət kimi yaranma tarixi və təşəkkülü “muğam” sözünün musiqi istilahı kimi istifadəsi və yayılması ilə eyni tarixi dövrə təsadüf etmir.

“Muğam”/“maqam” musiqi anlayışı ərəb dilindəki “məqam” (yer, məkan, dayanacaq) sözündən əmələ gəlmışdır.

“Məqam(ə)” sözü ilkin olaraq köçəri – bədəvi ərəb mühitində “ənənəvi axşam söhbətlərinin keçirildiyi yer” anlamında istifadə edilirdi. Sonralar bu “axşam söhbətləri” adəti oturaq ərəb əhalisi arasında, daha sonra isə saray mühitində yayıldı (102, 3). “Məqam” məclislerinin iştirakçıları savadlı insanlar idilər. Bu məclislərdə bilik, natiqlik, hazircavablıq çox yüksək qiymətləndirilirdi. Ərəb Xilafəti dövründə, xüsusilə ərəblər başqa xalqların mədəniyyətləri ilə təmasda olduqları dövrə, xəlifənin öz yaxınları ilə söhbət mövzuları nəzərəçarpacaq dərəcədə genişləndi. “Məqam” söhbətləri ilahiyyat, mənəviyyat, ədəbiyyat və musiqi nəzəriyyəsi mövzularında aparılırdı. X əsrə bu ənənə əsasında bir neçə novellanın vahid süjet çərçivəsində birləşməsi nəticəsində yeni “məqam” ədəbiyyatı janrı yarandı. Onun məhz bu silsilə xüsusiyəti musiqidəki muğam janrı ilə müəyyən oxşarlıq yaradır.

Uzaq keçmişin müxtəlif yazılı (tarixi, fəlsəfi-dini, ədəbi-poetik, musiqi nəzəriyyəsi məzmunlu) qaynaqlarının tədqiqi

göstərir ki, musiqi anlamında “muğam” (“məqam”) istilahından XIV əsrədək istifadə olunmamışdır. Musiqinin quruluşunu və özelliklərini təyin etmək üçün bu anlayışın əvəzinə başqa sözlər işlənirdi. Həmin tarixdən öncə ənənəvi peşəkar musiqi janrında bəstələnmiş müəyyən bir əsərə xas olan melodik düsturun, səs-düzümünün, başlıca istinad səsinin ifadə olunması üçün “rah”/“rəh” (yol, üsul), “cins” (növ), “cəm” (dəstə, səslərin top-lusu), “pərdə” (musiqi alətinin simindəki mövqe), “dövr” (ərəbcə cəm şəkli “ədvar”), “şədd” (cəm halında “şüdud” – ərəbcə “sapa düzülmüş incilər” mənasındadır) terminlərindən istifadə edilirdi. Bu qaynaqlarda muğamin silsilə şəklində formalaşması haqqında dəyərli məlumatlar vardır.

Hesab olunur ki, müasir muğamların əcdadları – ilk peşəkar musiqi silsilə formaları kimi təqdim edilən “Xosrovani”lər Sasani şahənşahı Xosrov Pərvizin (591–628-ci illər) saray musiqiçisi olmuş Barbəd tərəfindən yaradılmışdır. Bir çox qaynaqlarda göstərilir ki, Barbəd əslən Mərv (müasir Türkmenistandakı Mari şəhərinə yaxın olan) şəhərindən idi (182, 282). Barbədin və Nizamın yaradıcılığı Nizami Gəncəvinin “Xosrov və Şirin” poemasında da təsvir olunur (76, 287–304). Əməvilər dövrünün (661–750) məşhur musiqiçilərinin yeddi pyesdən ibarət olan əsərləri: Barbədin “Xosrovaniyyət” silsiləsinin şərəfinə öz əsərini “Mabədət” və ya “Mudun” adlandırmış məşhur ərəb musiqiçisi Mabəd (öl. 743); Dəməşqli ud ifaçısı və müğənni, türksoylu ibn Süreyycin “Yeddi nəğməsi” (634–726) və ərəb mənşəli musiqiçi Yunus əl-Katibin (öl. 765) “Zəyanib”²³ silsiləsi də musiqişunaslara məlumdur. Peşəkar Şərq musiqisinin inkişafına dəyərli töhfəni əslən ərəb olan, bir neçə ərəb xəlifəsinin sarayında xidmət etmiş musiqiçi və nəzəriyyəçi İbrahim və İshaq Mosuli (VIII–IX əsr) vermişdir (193, 187–189).²⁴ Qeyd edək ki, müxtəlif imperiyaların hökmдарları bütün dövrlərdə öz saraylarında bir çox xalqların və fərqli sənətlərin istedadlı nümayəndələrini, o cümlədən musi-

²³ Ərəb dilində “Zeynəb” adının cəm şəkli.

²⁴ Mənşəcə İraqın Mosul şəhərindən olan bu musiqiçilər elmi ədəbiyyatda bəzən “əl-Mousəli”, “Mousili” şəklində də təqdim olunurlar.

qiçılırı öz saraylarında cəmləşdirməyə çalışırdılar. Yeni yaradılmış mədəniyyət və elm ocaqlarına gəlmış ərəb, fars və türk musiqiçiləri ifa edilən musiqinin etnik özünəməxsusluğunu qoruyaraq ümumi Şərq məqamatının inkişafına vasitəçilik edirdilər.

XI yüzillikdə yazılmış didaktik (nəsihətedici) “Qabusnamə” əsərində peşəkar musiqiçilərə, musiqi məclislərinin iştirakçılara, icraçılara repertuarın seçilməsinə, ifaçılıq tərzinə və davranışına dair məsləhətlər verilir (53, 184–187). Əsərdəki məlumatə görə, artıq bu dövrdə Rast, Əraq (Iraq), Üşşaq, Zirəfkənd, Busəlik, Sepahan (İsfahan), Nəva, Badə (Madə) kimi, “pərdə” adı ilə muğamlar yaradılmışdı. Həmin əsərin mətnindən anlaşılır ki, ifa olunan musiqidə sərbəst ölçülü, improvisasiyalı hissələr dəqiq ölçülü formalarla, müasir təsniflərin prototipləri olan əruz vəznli, lirik, vokal “qəzəl”lərlə, yüngül mahnı janrı olan “tərənə” ilə əvəz edildi. Başqa sözlə, XI əsrə doğru muğam janrinin əsas konsepsiya artıq musiqiçilər tərəfindən işlənib hazırlanmışdı və həmin konsepsiya ifaçılıqda istifadə edildi. Əgər yuxarıda sadalanmış və Nizami Gəncəvinin əsərlərində qeyd edilən, lakin “Qabusnamə”də adları çəkilməyən Novruz, Hesar (Hisar) və Rahəvini də əlavə etsək, XII əsrə doğru geniş yayılmış on iki muğam adını əldə edərik.

Hökmdar saraylarında muğam kimi mürəkkəb musiqi janrinin inkişafi təsadüfi deyildi. Musiqi ilə məşğul olmaq peşəkar musiqiçilər üçün yalnız zövq-səfa verən iş deyildi. Musiqi onlar üçün eyni zamanda yaşayışı təmin edən, vəsait gətirən əsas peşə idi. Yaradıcılıq rəqabəti muğam sənətinin inkişafında ən başlıca, təkanverici amillərdən biri olmuşdur. Bu rəqabət nəticəsində qalib çıxmış musiqiçilər varlı əyanların, hökmdarların zəngin hədiyyələrinə sahib çıxırdılar. Mühüm cəhət ondan ibarət idi ki, saray dairələrində təhsilə, incəsənətə böyük əhəmiyyət verilirdi. Hökmdarların çoxu musiqi ilə peşəkar səviyyədə məşqul idi və buna görə də onlardan ənam, hədiyyə almaq, hörmət qazanmaq asan deyildi. Bu nemətləri almaq üçün kifayət dərəcədə bilikli, qabiliyyətli olmaq lazımdı. Musiqi əsərlərinin, melodiya növlərinin bəstələnməsi, repertuarın böyük qismini təşkil edən vokal

əsərlərinə poetik mətnin seçilməsi sahəsində geniş bilik sahibi olmaq zəruri idi. Əbülfərəc İsfahaninin (X əsr) “Kitab əl-əğəni” (“Nəğmələr kitabı”) əsərində və onun müasiri olmuş filosof, müsiqiçi Əbu Nəsr Fərabinin (təx. 870–950) kitablarında peşəkar müsiqi sənətinin bu incəlikləri və çətinlikləri haqqında bəhs edilir. Qeyd etmək vacibdir ki, nə Fərabinin “Kitab əl-musiqi əl-kəbir” (“Musiqi haqqında böyük kitab”) əsərində, nə də İbn Sinanın kitablarında heç bir muğamın adı çəkilməmişdir. Lakin peşəkar Şərq müsiqisinin bir çox problemlərinə əsərlər həsr etmiş bu müəlliflərin həmin risalələrində müsiqi sənəti məsələlərinin müfəssəl şəkildə nəzərdən keçirilməsi, müxtəlif müsiqi növlərinin qeyd olunması, həmin alimlərin (xüsusilə Fərabinin) ifaçı-musiqiçi kimi tanınmaları onların muğam sənətinin inkişafına mühüm töhfə verdiklərini söyləməyə əsas verir.

Həm müsiqişünaslıqda, həm də poeziyada “muğam” (“məqam”) istilahı XIV əsrдən başlayaraq yayılmağa başlamış (100, 54–59), həm “məqam”, həm “muğam” şəklində tələffüz edilmişdir (177, 600).

Qütbəddin Şirazinin (1236–1311) “Dürrət əl-tac” (“Tacın incisi”, 1306) adlı ensiklopediyasının müsiqiyyə həsr olunmuş bölməsində artıq “məqam” (“muğam”) termininə təsadüf olunur. Lakin əsər müəllifi bu istilaha konkret izah vermir, onu geniş mənada işlədir. “Məqam” (“muğam”) anlayışına əs-Səfədinin (1296–1363) əsərində də təsadüf edilir və həmin istilahdan yalnız 12 əsas pərdənin ifadə olunması məqsədilə istifadə olunur. Yeri gəlmışkən qeyd edək ki, bu risalədə 6 avaz və 24 şöbə də araşdırılır.

Zaman keçdikcə Azərbaycanın mürəkkəbləşən, daim inkişafda olan peşəkar müsiqi sənəti yeni məqamlarla-moduslarla²⁵ zənginləşirdi. Yaxın və Orta Şərqdə muğam-məqam (makam) sənətinin və müsiqi elminin çıxaklınmə dövrü XIII–XV əsrlərə təsadüf edir və Səfiyəddin Urməvi (1217–1294) və Əbdülqadir Marağai (1353–1435) kimi dahi Azərbaycan müsiqiçi-alimlərinin adı, fəaliyyəti ilə bağlıdır. Tədqiqatçı-nəzəriyyəçi keyfiyyətlərinin

²⁵ Avropa müsiqişünaslığında “məqam” anlayışına yaxın olan “modus” termini istifadə olunur.

musiqiçi-ifacı istedadı ilə vəhdəti, zəngin şəxsi repertuarın mövcudluğu, həmin dövrün peşəkar musiqisinə dair geniş bilikləri müğam əsərlərinin sistemləşdirilməsi, onların quruluş xüsusiyyətlərinin müəyyən edilməsi sahəsində onlara geniş imkanlar yaratmışdı. Bununla yanaşı S.Urməvi və Ə.Marağai bir çox mülahizələrində müğam ifaçılarının (“ərbab-i əməl”) təcrübəsindən istifadə edir, onların fikirlərinə istinad edirdilər. Vaxtilə görkəmli mütəfəkkir və musiqiçi Fərabi (X əsr) musiqi təcrübəsinin nəzəriyyədən önce olduğunu təsdiq edərək demişdir ki, təcrübə ilə nəzəriyyənin bir-birini qarşılıqlı surətdə tamamlaması vacibdir. (153, 174)

Qeyd edək ki, təxminən XIII əsrin I yarısında, Səfiyəddin Urməvidən yarım əsr önce yaşamış musiqiçi-alim Məhəmməd Nişapuri kiçik, lakin dəyərli kitabında 12 məqamdan və onlardan tövəmiş 6 şöbədən və 18 banqdan bəhs edir (75, 276–286; 119, 44–50). S.Urməvinin nəzəriyyəsi ilə apardığımız müqayisəli təhlil bu alimin təqdim etdiyi məqam adları, nəzəriyyə, hətta dünya Görüşləri arasında olan fərqi göstərdi. Beləliklə, bu müqayisə təsdiq etdi ki, 12 əsas müğamdan / “dövr” (cəm şəkli “ədvar”) və 6 tövəmə avazdan ibarət olan universal maqamat sistemini ilk dəfə olaraq məhz Səfiyəddin Urməvi elmi cəhətdən əsaslaşdırmışdır.

“Dövr” adlanan bir çox səsdüzümlərinin (Urməvidə – 84, Marağaidə – 91, Marağainin oğlu Əbdüləzizdə – 104 dövr) olmasına baxmayaraq, orta əsr musiqi nəzəriyyəsində əsas məqamların sayı on iki dən artıq olmamışdır. Əgər XV əsrən başlayaraq musiqi nəzəriyyəsinin “kosmoloji” fəlsəfə istiqamətinin alımları bu rəqəmi (musiqidə təsadüf edilən başqa rəqəmlərlə bərabər) bürclərlə və ümumiyyətlə təbiətlə əlaqələndirildilərsə, “klassik” istiqamətin nümayəndələri olmuş S.Urməvi və Ə.Marağai rəqəmlərə müəyyən bir “mistik” məna yükləmirdilər və özlərinin də qeyd etdiyi kimi bu 12 qrup səsdüzümünün başlıca seçim meyarı onların məhz müləyim – “konsonans”lı səslənməsi və “şaxələnməsi”, yəni əlavə avaz və şöbələrin yaradılması üçün uyğun olan imkanları idi.

Muğam sənətinə aid olan digər anlayışlara gəlincə, qeyd edək ki, Əbdülqadir Marağainin sələfi olmuş Səfiyəddin Ürməvinin

əsərlərində “şöbə” anlayışı yox idi. Bu dövrün digər musiqi nəzəriyyəçilərinin əsərlərində “şöbə” termininə təsadüf edilir. Məsələn, Q.Şirazinin (XIII əsr) və Amulinin (XIV əsr) risalələrinə doqquz şöbənin adı daxil edilmişdir, lakin bu adların sırasına şöbələrlə yanaşı bəzi avazlar da daxil olunmuşdur. Şöbələrdən bəziləri isə Cürçaninin (XIV əsr) S.Urməvinin “Kitabül-ədvar” əsərinə yazdığı “Şərhlərində” də xatırlanır (176, 172).

Əbdülfəqadir Marağai öz dövrünün və sonrakı əsrlərin müğamatçılarının qəbul etdiyi 24 şöbəni incəliklərinə qədər işləmiş və sistem halında öz risalələrində təqdim etmişdir.

XIV əsrə doğru bütövlükdə Yaxın və Orta Şərqiə olduğu kimi, Azərbaycan peşəkar musiqisində də 12 əsas müğamdan, 6 avazdan və 24 törəmə şöbədən ibarət olan sistem təşəkkül tapdı. Məhz bu dövrdə 2–3–4 məqamın səs sırasının birləşməsi yolu ilə yaranmış coxsayılı “tərkiblər” sistemi təşəkkül tapmağa başladı. Urməvinin “Kitabül-ədvar” əsərinin kontekstində və Marağainin şərhinə əsasən belə qənaətə gəlmək olar ki, bu – IV qrup modus/məqamların – “tərkiblərinin” yaranma prosesi artıq XIII əsrin II yarısında başlanılmışdır. Q.Şirazinin və Ə.Marağainin əsərlərində musiqi sənətində “tərkiblərin” mövcudluğundan bəhs olunur.

XV əsrin əvvəllərində həmin məqam sisteminə həcmində görə daha kiçik olan kompozisiya formaları – “guşələr” də daxil oldu. Ə.Marağai bu sənətə “guşə” anlayışını da əlavə etdi, lakin əsərlərində onların adları çəkilmir. Bu isə həmin kiçik formaların həddindən çox olmasından irəli gəlirdi. Bunun səbəbini orta əsr müəllifləri belə izah edirdilər: tərkib və guşələrin tertibi müəyyən qaydalardan deyil, ifaçılarning şəxsi yaradıcılıq arzusundan və imkanlarından asılı idi. Tərkiblərin sayı eyni zaman ərzində, hətta bəzən eyni bir risalə çərçivəsində dəyişə bilərdi, yəni müğammaqam sənətinin inkişafı ilə birbaşa əlaqəli deyildi. Məsələn, XV əsrin ortalarında musiqi risalələrində 48–52, XV əsrin sonunda 30, XVII əsrə həm 22–25, həm də 52, XVIII əsrə 58 və 136 tərkibin adı çəkilir. Musiqi təcrübəsində şöbə adlanan tərkiblər də mövcud idi. Beləliklə, müasir musiqişünaslıqda bəzən bu məqam formalarının son orta əsrlərdə yaranması və yalnız 48 tərkib

(və ya 48 guşə) barədə “rəqəm qanunauyğunluğunun inkişafı” ilə izah olunan müddəə ilkin mənbələrdəki faktlarla təkzib edilir.

Məqam/modus sisteminin bu təbəqəsinin təşəkkülü musiqi təfəkkürünün dərinliklərində tədricən baş verirdi. Bu proses öz əksini həm təcrübədə, həm də nəzəriyyədə tapır, məqam/modusların yeni şaxələrinin sistemləşdirilməsində, kompozisiyada onların nisbətinin qanunauyğunluqlarının aydınlaşdırılmasında təzahür edirdi.

Əbdüлqadir Marağainin erkən əsərlərində muğam probleminə və bu sənəti nəzəriyyədə əks etdirən terminlərin izahatına böyük yer ayrılmışdır. Həmin izahatlardan belə nəticə çıxarmaq olar ki, “dövr” muğam əsərinin əsasını təşkil edən, təkrarlanan (dövr edən) melodik və ya ritmik düsturdur. “Dairə” isə (orta əsrlərdə cəm şəkli “dəvəir”) səs/ritm düzümlərinin nəzəri kitablarda dairə/halqa şəklində qeyd edilməsidir. Ə. Marağai “Cəme əl-əlhan” əsərində yazmışdır: “Oktava (zil-küll) hüdudlarında ardıcıl şəkildə yerləşmiş səslərin – musiqi tonlarının²⁶ (nəğmə) məcmusunu “dairə” adlandırırlar. Belə ki, ilk səs son səslə üst-üstə düşərək dairəni əmələ gətirir... Bu 12 dairə əsasdır, qalanları isə ikinci dərəcəlidir. Onları “avaz” və “şöbə” adlandırırlar. Onların əksəriyyətinin səs sırası kvarta (“zil-ərbə”) və yaxud kvinta (zil-xəms) intervalını aşmur”. Daha sonra Ə.Marağai bu fikrini dəqiqləşdirir: “...Səslənmə xoşagelməz olsa da, tonlar ardıcıl və bir-birindən oktava hüdudlarında yerləşə bilər, lakin onları “muğam” adlandırmırlar. Yəni, muğamin (pərdənin) səsləri mülayimlik, qulağa xoş gələn, incəlik prinsipi üzrə yerləşir. Onların sayı səkkiz və yaxud doqquzdur” (100, 57–58).

Beləliklə, burada “muğam” (və onunla eyni mənada istifadə edilən “pərdə”) istilahı altında 12 əsas məqamdan biri nəzərdə tutulur.²⁷ “Muğam” anlayışının “məqam” mənasında anlamında işlədilməsi Əbdüлqadir Marağainin bu fikri ilə də təsdiqlənir: “Türklər Üşsaq, Nəva, Busəlik muğamlarında bəstələməyə üstün-

²⁶ S.Uməvinin və Ə.Marağainin nəzəriyyələrində musiqi səsi/tonu “nəğmə” termini ilə ifadə olunurdu.

²⁷ Qeyd edək ki, bəzən müasir Azərbaycan muğamları haqqında da eyni mənada “pərdə” termini istifadə olunur: Rast pərdəsi”, “Segah pərdəsi” və i.a.

lük verirlər²⁸, lakin digər muğamlar da onların əsərlərinə daxildir”. Bu misal (başqa misallar kimi), sübut edir ki, muğamlar forma və məzmununa görə müxtəlif olan musiqi əsərlərinin əsasını təşkil edirdi.

XIV əsrə doğru şifahi ənənəli peşəkar musiqi yüksək inkişaf səviyyəsinə çatdı. Bu musiqi geniş yayıldı və rəğbat qazandı. Bununla bağlı olaraq həm musiqiçilər, həm də dinləyicilər qarşısında irəli sürünlən tələblər artırdı. Məsələn, XIV əsrin məşhur İran şairi və sufisi Hafiz Şirazinin yaradıcılığında artıq “muğam-şünas” sözünə rast gəlirik, görkəmli Azərbaycan şairi-filosofu İmadəddin Nəsimi isə musiqi təhsilinə böyük əhəmiyyət verərək bu misralarla musiqidə qeyri-peşəkarlığa qarşı çıxış edirdi:

Bu musiqidən, ey same', sənə nəsnə kəşf oldu?
Məqamatın bəyan eylə, üsulun göstər ədvarın! (3, 12)

Əbdülfəqadir Marağai əvvəlki əsrlərin alimləri (əl-Xorəzmi, İsfahani, əl-Fərabi, Əbu Əli Ibn Sina, Səfiyəddin Urməvi) ilə müqayisədə mövcud olan musiqi formalarının və janrlarının işıqlandırılmasına yenilik gətirdi. Bu məsələnin öyrənilməsi göstərir ki, həmin dövrdə formaların və janrların adları onların əsasını təşkil edən məqamların adları ilə üst-üstə düşmürdü. Görünür, muğam əsərinin məqamın adı ilə uyğunluğu sonralar meydana gəlmiş və çağdaş dövrümüzədək qorunmuşdur. Həmin formalar Ə.Marağainin risalələrində müfəssəl surətdə təsvir olunmuşdur və onların quruluşunda ritmik bölmələrin sərbəst ölçülü bölmələrlə növbə ilə ifa olunma prinsiplərini görürük. Bu xüsusiyyət Azərbaycanın və bir sıra digər Yaxın və Orta Şərqi ölkələrinin şifahi, peşəkar ənənəli musiqisinin bəzi müasir forma növləri ilə bir çox ümumi cəhətlərə malik olduğunu təsdiqləməkdədir.

Müxtəlif Şərqi xalqlarının musiqisinin yuxarıda qeyd olunmuş müasir növlərinin müqayisəli təhlili göstərmişdir ki, bəzi istilahlar bizim dövrümüzdə də əski mənasını, əhəmiyyətini saxlamışdır. İnstrumental müqəddimə olan “təriqə” (ərəbcə), “mətləə” (ərəbcə),

²⁸ Bu fikir Səfiyəddin Urməvinin “Kitabül-ədvar” risaləsində də öz əksini tapmışdır.

şərti olaraq “kuplet” adlandırıla bilən “xanə”dən (farsca), “beyt”-dən (ərəbcə) sonra səslənən, nəqərata bənzər, əsər daxilində təkrarlanan musiqi mövzusu “təşiyə” (ərəbcə), “bazgəst”, “bazquy” (farsca) terminləri buna misal ola bilər.

Azərbaycan musiqi sənətinin növləri əsrlər boyunca dəyişikliklərə uğramışdır. Quruluş, poetik mətnlərin seçim metodları dəyişir, musiqi yeni məzmun kəsb edir, yerli mədəniyyətə xas olan cəhətlər meydana gəlirdi. Lakin muğamların əsasını təşkil edən səciyyəvi melodik “qəlibləri”, qohum məqamların (pərdələrin) dairəsini dərindən bilmək, poetik mətni, ölçünü düzgün seçmək bacarığı muğam ifaçıları üçün həmişə mühüm və müəyyən dərəcədə ümumi şərt olmuşdur. Şeirin vəzni də melodiyanın ritminə uyğun olmalı idi və s. Bununla yanaşı, məqam “qəliblərinin” canlı, rəngarəng musiqi məzmununu ilə zənginləşdirilməsi musiqiçinin məharətindən və istedadından asılı idi.

“Muğam” və “məqam” məfhumlarının səslənmə oxşarlığına baxmayaraq, bu terminlərin həm yazılışı, həm də mənaları biribirindən fərqlənir. Azərbaycan musiqisinin tədqiqatçısı prof. M. S. İsmayılovun (1912–1994) izahına görə, “...məqamlarla eyniadlı muğamların fərqi ondan ibarətdir ki, onlardan biri – muğam bədii-estetik təəssürat doğuran canlı musiqi nümunələri olduğu halda, digəri – məqam isə muğamların bir növ fəqərə sütununu, skeletini təşkil edən, müəyyən səs sıralarından ibarətdir, yəni Şur muğamı eyniadlı şur məqamında, Rast muğamı rast məqamında, Segah muğamı segah məqamında və s. qurulur və ona əsaslanır. (48, 9–10)

Muasir dövrdə muğam janrı üç əsas musiqi formasında təmsil edilir: dəstgah (vokal-instrumental və yaxud instrumental növlər); muğam (vokal instrumental, solo-instrumental növlər) və zərbimuğamlar. M. S. İsmayılovun təsnifatına görə Azərbaycan ənənəvi musiqisi də üç qrupa daxildir (48, 18):

1. Bəhrli: rənglər, təsniflər, diringilər, dəramədlər.
2. Bəhrsiz: muğamlar.
3. Qarışiq bəhrli: zərbimuğamlar.

Dəstgahlar

Dəstgah (farsca: böyük qurğu, bina) Azərbaycan peşəkar ənənəvi musiqisində mövcud olan ən böyük muğam formasıdır, silsilə əsəridir. Ü.Hacıbəyli “dəstgah” sözünün musiqidə məcazi mənada işlənilməsi haqqında yazmışdır: “...Müxtəlif muğam parçaları bir-birinə yaraşmaq və uyğun olmaq şərtilə cəm edilib bir dəstgah əmələ gətirir...ki, bunların hər parçasına bəzən şöbə, bəzən guşə və bəzən avaz deyilir” (37, 217). Həmin muğam hissələri ilə yanaşı dəstgah silsiləsinin tərkibinə peşəkar şairlərin əruz vəzində yazdıqları qəzəllər əsasında tərtib edilmiş təsniflər, “rəng” adını daşıyan müxtəlif səciyyəli instrumental pyeslər və son zamanlar bəzən xalq mahnıları da daxil olunur.

Muğam formasından fərqli olaraq dəstgahın əsasını bir neçə məqam sistemi təşkil edir. Lakin muğam əsərində olduğu kimi, dəstgah da öz adını əsaslandığı məqamdan alır. Məsələn, Şur dəstgahı, Segah muğamı və s. Təsniflərin və rənglərin adları da tərkibinə daxil olan və musiqisi ilə bağlı olan muğamlı əlaqədardır (məsələn, Şur təsnifi, Segah rəngi). Muğam dəstgahında ifa edilən xalq mahnılarının isə mətnin məzmunundan doğan müəyyən adları vardır. Müğamların, şöbələrin və guşələrin də özünəməxsus, müxtəlif mənalar daşıyan adları vardır. Bu adların bəziləri Orta çağların muğam nəzəriyyəsində rəqəmlərlə göstərilən məqamin quruluşu və məqamin əsas pərdələrinin sayı ilə bağlıdır. Məsələn, orta əsrlərdə 24 şöbədən biri olan Düğahın adı (“dü” – iki, “gah” – mövqe), səsdüzümündə yan-yana yerləşən müəyyən iki ton (pərdə) ilə əlaqədardır. Qeyd edək ki, orta çağlarda Düğah, Segah, Çahargah, Zabul (Zavul), Mahur, Humayun (Humayun), Şüstər kimi muğam şöbələri tədricən inkişaf edərək müasir Azərbaycan muğam sənətində müstəqil muğam, dəstgah formalarına çevrilmişdir.

XVIII əsrin sonunda – XIX əsrin əvvəllərində İran-Azərbaycan bölgəsində yazılmış musiqi risalələrində (məsələn, “Dörd böyük dəstgah haqqında risalə”, “Behcətül-qülub” və s.) “dəstgah” anlayışının ilk dəfə yad edilməsi onu təsdiqləyir ki, artıq həmin dövrdə muğam dəstgahı forması bu bölgədə yayılmağa başlamışdı.

Azərbaycan dəstgahlarının ilk, daha müfəssəl elmi təsvirini Azərbaycan alimi Mır Möhsün Nəvvab-Qarabağı (1833–1918) “Vüzuhül-ərqam” (“Rəqəmlərin izahı”) risaləsində (Nəvvab 1884, 1989) təqdim etmişdir. Əsərdə dövrün altı muğam dəstgahının (Rast, Mahur, Şahnaz, Rəhab (Rahabi), Çahargah, Nəva) təsviri verilir. M.Nəvvab dəstgahların sayının artırılmasını da mümkün hesab edirdi. Onun fikrincə, bu, ifaçının qabiliyyətindən və məharətindən asılıdır. M.Nəvvabın kitabında göstərilən məlumat həmin dövrdə çox sayıda muğamın olduğunu təsdiq edir. Bu zaman muğam ifaçılığının yerli məktəbləri inkişaf edirdi. Şuşa (Qarabağ), Bakı (Abşeron), Şamaxı (Şirvan) və Təbriz məktəbləri Azərbaycanın ən tanınmış muğam ocaqlarından olmuşdur. Bu ifaçılıq məktəblərinin hər birinin daxilində muğam sənətinin tanınmış ustadlarının adı, fərdi fəaliyyəti ilə bağlı olan ifaçılıq istiqamətləri də yaranırdı. XX əsrin əvvəllərində muğamların, dəstgahların müxtəlif növləri meydana çıxırdı: həm məşhur muğam ustadlarının ifa etdikləri çoxhissəli dəstgahlar, həm də müxtəsər tədris və konsert versiyaları bunlara misal ola bilər. Məsələn, 1922-ci ildə Bakıda açılmış musiqi məktəbinin (texnikumunun) müdürü vəzifəsində çalışmış Ü. Hacıbəyli muğamın tədrisi məqsədilə dəstgahların ixtisar edilmiş variantı əsasında vahid bir program hazırlanmasını məqsədə uyğun hesab etmişdi. Bir neçə dəfə redaktə edilmiş bu programı muğam ustadlarından Mirzə Fərəc Rzayev, Mirzə Mansur Mansurov, Əhmədxan Bakıxanov, Seyid Şuşinski və Zülfü Adıgözəlov tərtib etmişdilər. İxtisar edilmiş dəstgahlar konsertlərdə ifa olunur və qrammofon vallarına yazılırdı.

Hal-hazırda 7 əsas məqama əsaslanan bir neçə muğam dəstgahı mövcuddur. Rast, Şur, Segah, Çahargah, Bayati-Şiraz, Mahur (Mahur-Hindi), Orta Mahur, Zabul-Segah, Mirzə Hüseyn Segahı, Xaric Segah, Şüşər və Humayun ən çox ifa olunan dəstgahlardandır. Azərbaycan musiqisində bir məqam əsasında məqam (muğam) “ailələrləri” də yaranmışdır. Rast, Şur və Segah məqamı ailələri bu stradadır. Vokal-instrumental dəstgah özündə dəqiq ritmik ölçülü hissələri (Dəraməd, təsnif, rəng, diringi), sərbəst

ölçülü, improvisasiya səciyyəli hissələri (Bərdaşt, Mayə, şöbə, guşə, avaz) və bəzən də qarışq bəhrlı zərbi-muğamları ehtiva edir.

Dəraməd və Bərdaşt anlayışlarının hər ikisi “giriş” mənasını, səciyyəsini daşıyan instrumental pyeslədir. Lakin “Dəraməd” dəqiq ölçülü, rəng səciyyəli olduğu halda Bərdaşt sərbəst vəzndə ifa olunan dəstgahın giriş hissəsidir (bax əlavələrə, not nümunəsi: 1. Rast-Dəraməd, 2. Bərdaşt-Bayati-Şiraz). (14, 195; 13, 53)

Mayə (“maya”, “xəmrə”, “ilkin”, “əsas” mənasını daşıyır) adlanan üçüncü hissə hər bir dəstgahda başlıca və ən böyük şöbədir. Mayənin səciyyəvi məqam və melodiyasının xüsusiyyətləri dəstgahın digər şöbələrində cəmləşir (bax əlavələrə, not nümunəsi: 3. Mayə-Zabul). (34, 69)

Dəraməd, Bərdaşt və şöbələr vokal-instrumental dəstgahın zəruri, vacib hissələridir, onun formasının hərəkətini və məntiqini müəyyən edir. Şöbələrlə yanaşı muğam-dəstgahlarda kiçikhəcmli, improvisə səciyyəli guşə və avazlardan da istifadə olunur. Şöbə və guşələrdən fərqli olaraq ən kiçik həcmli, əsasən bir tamamlanmış cümlədən ibarət olan “avazlar” müəyyən ad daşıdır. Qeyd edək ki, ənənəvi İran musiqisində 5 kiçik dəstgahı da “avazlar” adlandırırlar: bunlardan dördü (Əbu-əta, Dəştı, Əfşari, Bayat-e tork/avaz-e törk) Şur dəstgahından, biri (İsfahan) isə Humayun dəstgahından törəmədir.

Vokal-instrumental muğam dəstgahının ifası zamanı hər şöbənin və ya bir neçə şöbənin ifasından sonra ya “rəng”, “diringi” çalınır, ya da “təsnif” oxunur. Bəzən rəng mənsub olduğu şöbənin adını daşıyır və o həmin şöbənin melodik xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirir. Rənglərin dəstgahda ifa edilməsinin bir neçə önəmlı dramaturji funksiyası vardır: həm ardıcıl gələn şöbələr bir-birilə bağlanır, həm şöbələr arasında müəyyən təzad yaranır, həm də xanəndə bu müddət ərzində istirahət etmək imkanı qazanır (bax əlavələrə, not nümunəsi: 4. Mayə-Rast rəngi). (13, 99)

Diringi kiçik həcmli, oynaq musiqidən ibarət olur, şöbələrdə və yaxud guşələrdə çalmaraq onları yekunlaşdırır. Ü.Hacıbəylinin təbirincə, “rəng və ya diringi təsnif kimi bir musiqi olub fəqət qoftəsi, yəni sözləri olmaz, yalnız çalınar, eksərən yüngül bəhrlı

olub rəqs havalarına bənzər” (37, 220). F.Əmirovun fikrincə, “diringi xalq musiqi folklorunun qədim janrlarındandır. Xarakter etibarilə oyun havalarına yaxın olmasına baxmayaraq, diringilərin özünəməxsus, spesifik bədii-ritmik xüsusiyyətləri vardır ki, bu da onların muğam dəstgahlarının tərkib hissəsinə daxil olmasına imkan vermişdir” (33, 3) (bax əlavələrə, not nümunəsi: 5. Diringi-Naxçıvanı). (15, 245)

Təsniflər tamamlanmış formaya malik olan lirik və yaxud rəqsvari vokal (mahnı, romans səciyyəli) əsərlərdir. Buna görə də təsniflər həm rəng kimi muğam dəstgahlarının şöbələrində və guşələrində oxunur, həm də xanəndələr tərəfindən müstəqil əsər şəklində ifa olunur (bax əlavələrə, not nümunəsi: 6. Şur-Şahnaz təsnifi). (15, 36)

Muğam və dəstgahlar adətən “muğam üçlüyü” adlandırılan musiqiçilər heyəti tərəfindən ifa olunur. Bu heyətin tərkibində zərb musiqi aləti olan “qaval” çalan xanəndə və onu müşayiət edən tar və kamança ifaçıları iştirak edirlər.

Ü.Hacıbəyli muğam-dəstgahın ifasının mürəkkəbliyi haqqında bəhs edərkən xanəndə və sazəndə dəstəsinin iştirakçılarının bütün muğam və dəstgahları lazımı dərəcədə bilmələrini qeyd etmişdir: “...xanəndə bir çox şeir, qəzəl və təsniflər hifzində saxlamalıdır: tar çalan dəxi dəstgahların yollarını yaxşıca bilməlidir ki, xanəndəyə “rəhbərlik” etsin, yəni xanəndə bir “guşəni” oxuduqdan sonra onun dalınca gələn guşəni çalıb xanəndəni qızışdırınsın; kamançaçı isə əksərən tarçalanın dalınca gedir: xanəndə gözəl səsə malik olub ustadanə təğənni etməkdən əlavə bir də “zərb aləti”ndən olan “qavalı” da ustalıqla çala bilməyə borcludur ki, rəng və təsniflərə keçidikdə “bəhr” tuta bilsin”. (37, 216)

Rast

Rast Yaxın və Orta Şərqi xalqlarının şifahi-peşəkar musiqisində əsas muğamlardan biridir. Əgər Orta əsr klassik (S.Urməvinin və Ə.Marağainin) musiqi nəzəriyyəsində təqdim olunan 12 muğam siyahısı Üşşaq-Nəva-Busəlikdən²⁹ başlanırsa, “kosmoloji”, “post-

²⁹ Həmin müəllilərin məlumatına görə, bu muğamlar daha çox türksoylu musiqiçilər tərəfindən ifa olunurdu.

klassik” üslubda yazılmış risalələrdə (yazıldığı dildən asılı olmayaraq), muğamların sadalanmasına Rast muğamından başlanır. Bu hal təqdim olunan muğamin musiqi-nəzəri xüsusiyyətlərindən daha çox Rast sözünün “düz”, “düzungün”, “həqiqi” mənalarını daşımasından, bu sözdən məcazi-mistik şəkildə istifadə olunmasından irəli gəldi. XIII əsrin I yarısında yaşayıb-yaratmış, musiqişünaslıqda “kosmoloji” istiqamətin nümayəndəsi Məhəmməd Nişapuri “Rast” muğamını “muğamların şahı” adlandırmışdır. (75, 276–286)

Nəcməddin Kövkəbinin (?–1531) fikrincə, Rast muğamı öz adını farsca “rast amədən” (“rast gəlmək”, “təsadüf etmək”) ifadəsindən almışdır, çünkü (onun dediyinə görə) melodiyaların əksəriyyəti məhz bu pərdədə, bu muğamda yaranır – “rastlaşır”. Bu təsəvvür həmin pərdə (muğam) haqqında Yaxın və Orta Şərqdə mövcud olmuş dəyərləndirmədən fərqlənmir: Rast muğamı ərəbcə “Umm əl-ədvar” “muğamların (dövrlərin) anası” adlandırıldı, türksoylu müəlliflər isə (Əbülgadir Marağai və başqaları) onu “Uluq kök” – “Böyük kök” (muğam pərdəsi mənasında) kimi təqdim edirdilər. (97, 35–36)

Ü.Hacıbəyli Rast haqqında belə yazmışdır: “İndiyədək zamanın və hadisələrin sarsıcı təsirinə qarşı ən möhkəm duran yeganə muğam Rastdır. Rast muğamı “...hətta öz mayə ucalığını da zəmanəmizə qədər mühafizə etmişdir. Bu mayə kiçik oktavanın “sol” səsindən ibarətdir” (37, 36). Qeyd edək ki, əgər uzun müddət ərzində Rastın ümumi məqam-intonasiya keyfiyyətləri saxlanılsada, şöbələrin adlarında və ardıcılığında fərq diqqətimizi cəlb edir. 1925-ci ildə təsdiq olunmuş programda Rast dəstgahı aşağıdakı şöbə və guşələrdən ibarət idi: Rast, Üşşaq, Hüseyni, Vilayəti, Məsihi, Dəhri, Xocəstə, Xavəran, İraq, Pəncəgah, Rakı-Xorasani, Qərai, Rast. Müasir dövrədə isə Azərbaycan muğam sənətində Rast dəstgahı əsasən Bərdəşt, Mayə, Üşşaq, Hüseyni, Vilayəti, Şikəsteyifars, Əraq, Pəncəgah, Rak, Qərai, Rasta “ayaq” şöbələri ilə ifa olunur (bax əlavələrə, not nümunəsi: 7. Mayə-Rast). (13, 94–95)

Ü.Hacıbəylinin fikrincə, Rast (Mahur-Hindi, Orta Mahur, Bayati-Qacar, Düğah muğamları kimi) diniyyicidə mərdlik və gümrahlıq hissi oyadır.

Rast məqamı:



Bu məqam əsasında dirijor və bəstəkar Niyazi "Rast" simfonik muğamını yaratmışdır.

Şur

Şur muasir Azərbaycan muğam sənətinin əsas dəstgahlarından ikincisidir. Şur məqamı əsasında qurulmuş dəstgah ən irihəcmli dəstgahdır. Ü.Hacıbəyli "Şur"u ən çox yayılmış muğamlardan biri hesab edirdi. Onun fikrincə, bu muğam dinləyicidə şən, lirik əhvali-ruhiyyə oyadır (37, 34). "Şur" sözünün farsca bir neçə mənalarından biri də "eşq", "sevgi"dir. "Şur" adlı muğama orta əsr risalələrində təsadüf edilmir. Eyniadlı muğama başqa Şərq xalqlarının şifahi-peşəkar musiqisində də təsadüf olunmur. Şur yalnız İran və Azərbaycan şifahi-peşəkar musiqisinin bir dəstgahıdır. Mir Möhsün Nəvvab (1833–1918) "Vüzuhül-ərqam" əsərində "Şur"u muğam qismində deyil, Mahur dəstgahının bir şöbəsi kimi qeyd etmişdir. M.Nəvvabla bir dövrdə yaşayıb-yaratmış tarzən Mirzə Fərəc "Şur"u 30 şöbəni və guşəni özündə birləşdirən bir dəstgah kimi təqdim etmişdir.

Şur məqamı:



Bir çox illər ərzində Şur dəstgahının tərkibi dəyişmiş və təkmilləşmişdir. O, muğam dəstgahları arasında ən iri həcmli dəstgahdır. Hal-hazırda bu dəstgahın daha tez-tez ifa olunan qısa variantlarından biri 11 şöbə və guşədən ibarətdir. Bərdaşt, Mayə,

Şur-Şahnaz, Bayatı-türk (Bayatı-Qacar,Dügah), Şikəsteyi-fars, Əşiran, Simayı-Şəms, Hicaz, Sarənc, Nişibi-fəraz, Şura ayaq.

Ən lakonik şəkildə təqdim etsək, Şur dəstgahı tərkibinə aşağıdakı şöbə və guşələr daxildir: Mayə, Səlmək, Hacı Yuni, Şurşahnaz, Busəlik, Simayı-şəms, Zəmin-xara, Hicaz və Sarənc. Simayı-Şəms, Hicaz və Sarənc həmin dəstgahın kulminasiya (zirvə) şöbələridir. Simayı-Şəms şöbəsi həm improvisasiya səciyyəsi daşıyır və həm də müstəqil zərbə-muğamdır. Orta əsrlərdə 12 müstəqil muğamdan biri olmuş Hicaz müasir Şur dəstgahında ən yüksək, zil registrdə ifa edilən şöbədir. Sarəncin daha yumşaq, həzin melodiyası Mayəyə qayıdışı “hazırlayır” (bax əlavələrə, not nümunəsi: 8. Şur. Mayə). (13, 68)

Bir çox təsniflər, kiçik həcmli muğamlar (Əbu-Əta, Dəsti, Bayatı-Kurd, Şahnaz), habelə Arazbarı, Manı və adı çəkilən Simayı-Şəms zərbə-muğamları Şur məqamı əsasında ifa olunur. Şur ən mürəkkəb dəstgahlardan biridir. Bu dəstgahın uğurla ifa edilməsi üçün xanəndə 2,5 oktavadan artıq səs diapazonuna, yaxşı tənəffüsə, “zəngulə”ni ifa etmə məharətinə malik olmalıdır. Azərbaycan bəstəkarları Şur məqamının əsasında bir çox əsərlər bəstələmişlər. Ü.Hacıbəylinin “Öсли və Kərəm” və “Koroğlu” operalarından fragmentlər, onun xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı “Şur” fantaziyası, F.Əmirovun “Şur” və “Kurd-Ovşarı” simfonik muğamları və digər əsərlər buna misal ola bilər.

Segah

Segah məqamı və həmin məqam üzərində qurulan Segah muğamı və digər musiqi əsərləri Yaxın və Orta Şərqiñ bir çox musiqi mədəniyyətlərində geniş yayılmışdır. Lakin Azərbaycanda Segah bir neçə variantda və kökdə oxunub-çalınır: Xaric Segah, Orta Segah, Zabul Segah, Mirzə Hüseyn Segahı, Yetim Segah, Haşim segahı. Həmin variantlardan 3-ü dəstgah formasında daha geniş yayılmışdır: Zabul (Zabol) Segah, Mirzə Hüseyn Segahı, Xaric Segah.

“Segah” sözü iki məfhumdan ibarətdir: farsca “se” – üç, “gah” – yer, məkan. Onun adı səsdüzümündə tonların sayı (3) ilə bağlı-

dir. Həmin səsdüzümündə üçüncü ton əsas hesab edilirdi. Qeyd edək ki, müasir “Segah” müğamının səsdüzümündə əsas ton (“do” notu) və mayə tonu “tersiya” (“üçlük” interval) məsafəsində yerləşir.

Segah məqamı:



Segah ilk dəfə olaraq “şöbə” qismində Şeyx Cəlaləddin Səfədinin (XIV əsr) və Əbdülcadir Marağainin (XIV–XV əsrlər) musiqiyə həsr olunmuş risalələrində təqdim olunur.

Musiqisinin zənginliyi ilə seçilən və bir neçə variantı olan Zabul Segah dəstgahı əsasən Mayə, Muyə, Manəndi-Müxalif, Segah (Orta Segah), Məxluq, Şikəsteyi-Fars, Mübəriqə, Əraq, Yeddi Hasar (Manendi Hasar), Aşıq-Guş şöbələri ilə ifa olunur (bax əlavələrə, not nümunəsi: 9. Segah-Zabul dəstgahı. Segah şöbəsi). (14, 27–28)

Ü.Hacıbəyli “Segah”ın lirik-aşıqanə əhəmiyyətə malik olduğunu qeyd edirdi. Məhz bu xüsusiyyətinə görə bəstəkar öz operalarında aşiqanə səhnələri bu müğamdan istifadə etməklə təqdim edirdi (37, 324). Büyük Azərbaycan şairi S.Vurğun (1906–1956) öz şeirlərində “Segah” və “Zabul-Segah” müğamlarının dərin təsirindən söz açırdı:

Yenə “Zabul-Segah”, yenə o nalə,
Bir qaranlıq çökür qəlbə, xəyala.
Nə qədər yaralı barmaqları var...
Belədir sevdaya düçər olanlar. (92, 606)

Görkəmli İran musiqişünası Ruhullah Xaleqi “Segah”ın Azərbaycan xanəndələri tərəfindən çox böyük məharətlə ifa olunmasından və Azərbaycanlılar arasında daha geniş yayılmasından bəhs edirdi. (188, 60)

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın görkəmli xanəndələrindən İslam Abdullayev (1876–1964), Haşım Kələntərli (1899–1984), Hüseynqulu Sarabski (1879–1945), müasir dövrdə isə Azərbaycanın xalq artistləri – xanəndə Arif Babayev, kamança ustası Habil Əliyev “Segah” nuğamının ən məharətli ifaçıları kimi şohrət qazanmışlar.

Çahargah

“Çahargah” sözü iki məfhumdan ibarətdir: “çahar” – “dörd”, “gah” – “məkan”, “yer” deməkdir. Orta əsr musiqi nəzəriyyəsinə əsasən Çahargah məqamının mayəsi dördüncü pərdədə yerləşirdi və əsas səsdüzümü dörd pərdədən ibarət olan bir şöbə idi. Çağdaş Azərbaycan musiqisində Çahargah əsas muğam dəstgahlarından biridir.

Çahargah məqamı:



Çahargah musiqisi emosional təsir baxımından müxtəlif insanlarda fərqli duyğular oyadır. Ü.Hacıbəyli Çahargahın həyəcan və ehtiras hissi oyatdığını, eyni zamanda öz musiqi əsərlərində xalqın məzлum vəziyyətini ifadə etmək üçün bu muğamından istifadə etdiyi bildirirdi. Çahargahın hər bir şöbəsi dinləyicilərdə müxtəlif əhvali-ruhîyyə yaradır: həyəcan, mübarizə əzmi, dramatik hissələr, qəm-kədər, fəryad, qələbə sevinci. Bütövlükdə Çahargah dəstgahını Azərbaycan xalqının həyatı və mübarizəsi haqqında xalq dastanı kimi səciyyələndirmək olar (46, 136). Bu əhvallardan hər hansı birinin üstünlüyü musiqiçilərin ifa olunan hissələrin müəyyən ardıcılığını, rədiflərin seçməsindən, onların ifaçılıq məharətindən asılıdır.

Görkəmli tarzən Məşədi Süleyman Mansurovun (1872–1955) qeydlərinə əsasən Çahargah dəstgahı (basqa dəstgahlar kimi) bir

neçə variantda ifa olunurdu (68, 135–163). XIX əsr Azərbaycan musiqisində aşağıdakı muğam şöbələri daha geniş yayılmışdır: Çahargah, Segah, Zabul-Segah, Yeddi-Hasar, Müxalif, Məglub, Mənsuriyyə, Zəmin-xara, Mavərənnəhr, Hicaz, Şahnaz, Azərbaycani, Əşiran, Zənge-Şotor və Kərkuki.

Hal-hazırda Çahargah dəstgahı daha yiğcam şəkildə ifa olunur: Bərdaşt, Mayəyi-Çahargah, Bəstə-Nigar, Hasar, Müxalif, Məglub, Mənsuriyyə (zərbi muğam), Mayə Çahargaha ayaq (bax əlavələrə, not nümunəsi: 10. Çahargah. Bali-Kəbutər şöbəsi, qəzəl Füzulinindir). (14, 125)

Bayatı-Şiraz

Bayatı-Şiraz (“Şiraz Bayatısı”) Azərbaycan musiqisinin əsas və geniş yayılmış dəstgahlarından biridir. Bir çox təsniflərdə, rənglərdə, xalq mahnalarında və rəqslerdə olduğu kimi, bu dəstgahın əsasında da eyniadlı məqam durur.

Bayatı-Şiraz məqamı:



Bayatı-Şiraz dəstgahının tərkibi kimi bədii-emosional xarakteri də zaman keçdikcə müəyyən dəyişikliklərə uğramışdır. Əgər XX əsrin birinci yarısında bu dəstgahın musiqisi qəmli, “dilləyicidə dərin kədər hissi oyadan” kimi səciyyələndirilirdi (37, 34), sonrakı dövrdə “Bayatı-Şiraz” melodiyasının emosional palitrası xeyli genişləndi. Mətn qismində ehtiraslı-aşıqanə qəzallərdən istifadə olunması melodiyanın mahiyyətində də öz əksini tapmışdır: melodiya daha lirk, daha həyəcanlandırıcıdır. Bayatı-Şirazı məhz bu təsiredici lirkliyinə görə ədəbiyyatda bəzən “Ərusi-musiqi” (“Musiqinin gəlini”) adlandırırlar. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, XIX əsrin sonlarında – XX əsrin əvvəllərində bu muğam Azərbaycanda “Bayatı-İsfahan” (“İsfahan bayatısı”)

adı ilə tanınmışdı (49, 28). Lakin zaman keçdikcə bəzi müxtəlif quruluş və melodik dəyişikliklərdən sonra bu dəstgah “Bayati-Şiraz” adlanmağa başladı. İran klassik musiqisində hal-hazırda da bu dəstgahın variantı (“avazı”) “Bayati-İsfahan” adlanır. (170, 98)

Hal-hazırda Azərbaycan dəstgahı “Bayati-Şiraz” (rənglər və təsniflər istisna olunmaqla) əsasən 8 şöbədən və guşədən ibarətdir: Bərdaşt, Mayə-Bayati-Şiraz, Nişibi-fəraz (“Eniş-yoxuş”), Bayati-İsfahan, Zil-Bayati-Şiraz, Xavəran, Üzzal, Dilruba və Bayati-Şiraza “ayaq”/kadensiya (bax əlavələrə, not nümunəsi: 11. Bayati-Şiraz). (13, 61–62)

Süleyman Ələsgərov “Bayati-Şiraz” simfonik muğamında, Fikrət Əmirov “Gülüstani-Bayati-Şiraz” simfonik muğamında, Nazim Əliverdibəyov xor (a capella) üçün bəstələnmiş “Bayati-Şiraz” əsərində “Bayati-Şiraz” məqamından və bu dəstgahın quruluş xüsusiyyətlərindən istifadə etmişlər.

Şüstər

Şüstər Azərbaycanın eyniadlı məqama əsaslanan muğam dəstgahlarından biridir. Bu dəstgahın adı müasir İranın Xuzistan əyalətindəki ən qədim şəhərin adı ilə bağlıdır və hərfən “kainat” mənasını daşıyır.

Şüstər məqamı:



Ü.Hacıbəyli Şüstər musiqisinin emosional təsirindən bəhs edərkən qeyd etmişdir ki, “bu musiqi dinləyicidə dərin kədər hissi oyadır” (37, 34). Şüstər melodiyasına həm dramatizm (faciəvilik), həm də incə lirizm xasdır. Şüstər dəstgahı digər bu cür dövri formalardan bir neçə amillə fərqlənir: 1) Müasir Azərbaycan Şüstəri digər çoxhissəli dövrlərdən fərqli olaraq, 5 şöbədən ibarətdir; 2) Ənənəvi giriş bölməsi olan Bərdaştin bu dəstgahda öz adı (“Əmiri”) vardır və böyük olmayan bu şöbənin musiqisi cəsarətli

və təntənəli səciyyə daşıyır; 3) Şüstər dəstgahının başlıca xüsusiyyətlərindən biri ondan ibarətdir ki, onun ifasına aşağı (bəm) registrdən deyil, orta registrdən başlanır, daha sonra isə melodiya yüksək (zil) registrə qədər inkişaf edir. Bu dəstgahı yalnız yüksək tessituralı səsi və virtuoz (mahir) zəngulələri etmək bacarığı olan xanəndələr uğurla ifa edə bilərlər. Məhz buna görə də Şüstər ifa üçün mürəkkəb hesab olunan dəstgahlardandır. Qeyd edək ki, zaman keçdikcə Şüstər dəstgahının da tərkibi, buradakı şöbə və guşələrin ardıcılılığı müəyyən dəyişikliklərə məruz qalmışdır. Görkəmli Azərbaycan tarzəni Mirzə Fərəc (1847–1927) yazılı qeydlərinə, muğam cədvəllərinə əsasən belə bir qənaətə gəlmək olar ki, həmin dövrdə Şüstər aşağıdakı hissələrdən ibarət olmuşdur: Əmiri, Şüstər, Şüstərək, Sarənc, Məsnəvi, Əfşarı (Ovşarı), Heydəri, Osman-Gərayı, Qara kurd, Mani, Keşisoğlu.

Bu hissələrdən bəziləri aşiq musiqisindən əxz edilmiş və sonralar Ovşarı, Heydəri kimi hissələrlə yanaşı müstəqil instrumental zərbi-muğamlara çevrilmişdir. Bununla bağlı olaraq muğam sənətinin inkişafı prosesində Şüstərin bəzi az istifadə edilən və yaxud bu dəstgahın təbiətinə kifayət qədər uyğun gəlməyən hissələri onun tərkibindən çıxarılmış, nəticədə 8 şöbədən və guşədən ibarət olan ardıcılıq qərarlaşmışdır³⁰. Sonralar Şüstər dəstgahındaki şöbə və guşələrin sayı azalaraq 5-ə enmişdir. Bərdaş (Əmiri), Şüstər, Feli, Tərkib və Şüstərə ayaq (bax əlavələrə, not nümunəsi: 12. Şüstər). (34, 134–135)

Son zamanlar Şüstər muğamının instrumental ifası geniş yayılmışdır. İfa zamanı kamança və balaban musiqi alətlərinin təsirli tembri “Şüstər”in lirik təbiətini gözəl əks etdirir.

Humayun

Humayun (fars ifadəsidir: “uğurlu”, “məsud”, “mübarək”, “padşahlara məxsus” mənalarını daşıyır) ilk dəfə XIV əsr musiqi risalələrində klassik musiqiyə daxil olan 24 şöbədən biri kimi qeyd olunmuşdur. O, müasir Azərbaycan musiqisində əsas muğam

³⁰ Bu program Üzeyir bəy Hacıbəylinin rəhbərliyi altında 1925-ci ildə keçirilmiş “Muğam Şurasi”nda təsdiq edilmişdir.

dəstgahlarından yeddincisidir. Başqa dəstgahlarda olduğu kimi, Humayun dəstgahının tərkibi də zaman keçdikcə, ifaçıların fərdi yaradıcılığından asılı olaraq müəyyən dəyişikliklərə uğramışdır. Keçmişdə Azərbaycan Humayunu 17 şöbə və guşədən ibarət olmuşdur. Hal-hazırda “Humayun” dəstgahının şöbə və guşələri əsasən aşağıdakı ardıcılıqla ifa olunur: Bərdaş, Humayun, Feli, Şüstər, Tərkib, Üzzal, Kiçik Məsnəvi, Humayuna “ayaq”/kaden-siya.

Humayun məqamı:



Humayun muğam dəstgahı İranda çox geniş yayılmışdır. Bu dəstgahın İran növü 25-dən təqribən 50-dək böyük və kiçik hissələrdən-guşələrdən ibarətdir.

Keçmişdə bu dəstgahın İran növünü eyniadlı Azərbaycan muğamından fərqləndirmək üçün Azərbaycan variantını “Qafqaz Humayunu” adlandırdılar. Lakin fikrimizcə, bu ad muğam sənəti tarixinə yalnız əlavə qarşıqlıq gətirirdi. Məlumdur ki, vokal-instrumental dəstgah sənəti Azərbaycandan başqa Qafqazın digər bölgələrinə xas deyildir və həmin bölgələrdə ifa olunmur. Məhz buna görə həmin muğam növünü öz adı ilə, Azərbaycan Humayunu adlandırılması məqsədə uyuqundur (bax əlavələrə, not nümunəsi: 13. Mayə-Humayun). (13, 37–38)

Qeyd edək ki, daha əvvəller başqa dəstgahlardan fəqli olaraq, Humayunu birbaşa Mayədən, giriş qismi olan “Bərdast”sız ifa etməyə başlayırdılar. Sonralar görkəmli tarzən və pedaqoq K.Əhmədov bu dəstgaha “Bərdaş” bəstələdi və həmin “Bərdaş” onun müəllimləri – məşhur muğam ustadları M.M.Mansurov və Ə.Bakıxanov tərəfindən bəyənildi. Bu “Bərdaş” musiqi tədris müəssisələrinin programına və Humayun dəstgahının konsert ifaçılığına daxil edilmişdi.

“Humayun” dəstgahının tərkibində “Hümayın” və “Şüştər” dəstgahları üçün ümumi olan “Tərkib” şöbəsinin, hər iki dəstgah üçün səciyyəvi olan bəzi melodik intonasiyaların mövcudluğu bu iki silsilənin qohum olduğunu təsdiq edir. Ü.Hacıbəyli qeyd etmişdir ki, “Humayun” “Şüştər”ə nisbətən dinləyicidə “daha dərin bir kədər hissi oyadır” (37, 34). Muğamşunaslıqda “Humayun” virtuozluqdan uzaq olan, avazlı, lirik-dramatik əsər kimi təqdim olunur. (95, 157)

Azərbaycan Humayununun inkişafında görkəmli Azərbaycan tarzəni və pedaqoqu Ə.Bakıxanov böyük rol oynamışdır. Ü.Hacıbəyli onu Bakı Musiqi Texnikumuna (hal-hazırda Bakı Musiqi Kolecini) dəvət etmişdi. Ə.Bakıxanov burada muğam müəllimi kimi çalışmışdır.

Humayun muğamını instrumental şəkildə N.Məmmədov tarzən Əhməd Bakıxanovun ifasından (1962), A.Əsədullayev tarzən Elxan Mirzəfərovun ifasından (2003) nota yazmışdır. Bu muğam əsasında bəstəkarlar müxtəlif janrlı əsərlər, o cümlədən, Tofiq Bakıxanov “Humayun” simfonik muğamını yaratmışdır.

Muğam dəstgahlarının geniş yayılması ilə əlaqədar olaraq şıfahi-peşəkar musiqimizdə xeyli miqdarda təsnif və rəng yaranmışdır. İfaçılar – xanəndə və sazəndələr öz istəklərinə görə rəng və təsnif seçimlər. Bəzən isə bəstəkarlıq istedadına malik olanlar özləri də yeni təsnif və rənglər bəstələyirlər. Həmin nümunələrdən ən yaxşıları zamanın sınağından keçərək ifaçılar arasında yayılır.

Kiçikhəcmli muğamlar

Kiçikhəcmli muğamlar dəstgahlara nisbətən həcm etibarıylə daha kiçik olub, tərkibində miqdarda daha az şöbə və guşələri ehtiva edən müstəqil əsərlərdir. Rahab, Qatar, Şahnaz, Sarənc, Bayati-Kurd, Nəva, Dəştı, Hicaz və başqa kiçik muğamların tərkibi (təsnif və rənglər istisna olmaqla) adətən 3 şöbədən artıq olmur. Burada 5 şöbədən ibarət olan Rahab muğamı istisna təşkil edir. Kiçikhəcmli muğamlarda daha çox təsniflər ifa olunur ki, onlar da müqəddimə (Bərdaş), şöbələrin arasında “bağlayıcı” və bir gayda olaraq əsərin sonunda tamamlayıcı musiqi rolü oynayır. Kiçik muğamların yaranması müxtəlif səbəblərə bağlıdır. Bəziləri

(məsələn Qatar, Dəştı) əvvəller bir dəstgahın şobəsi olmuş, sonra isə melodiyasının genişlənməsinin nəticəsində “ana” dəstgahdan ayrılaraq müstəqil, lakin kiçikhəcmli bir muğama çevrilmişdir. Bəziləri isə (məsələn, Rahab, Şahnaz) əksinə, irihəcmli dəstgahların tərkibinin tədricən qısaldılması nəticəsində yaranmışlar (bax əlavələrə, not nümunəsi: 14. Şahnaz-Təsnif). (13, 141)

Zərbi-muğamlar (ritmik muğamlar)

Azərbaycan musiqisinin bu növü muğam-dəstgahların formaca kiçik olan, birləşməli əsərlər qrupuna aiddir. Burada solist-xanəndə dəqiq ölçülü, ritmik instrumental müşayiətin fonunda improvizasiyalı muğam melodiyasını yüksək registrdə ifa edir. Azərbaycanda ritmin və ölçü baxımından sərbəst melodiyanın bir vaxtda səslənməsinə dair nümunə artıq Əbdülfəzadə Maragainin (XIV–XV əsrlər) risalələrində xatırlanmışdır. Lakin buna baxmayaraq, zərbi-muğamlar XIX əsrin sonlarında – XX yüzilliyin əvvəllərində geniş yayılmağa başlamışdır. Bir çox müasir Azərbaycan zərbi-muğamlarının adları (“Arazban”, “Ovşarı”, “Heydəri”, “Koroğlu”, “Osmanlı”, “Manı” və s.), habelə onların melodiya və ritmik müşayiət xüsusiyyətləri bu muğamların əski aşiq melodiyaları ilə sıx bağlı olduğuna dəlalət edir.

Zərbi-muğamların musiqisində yüksək, zil tessituraının üstün olması ifaçı xanəndədən yüksək peşəkarlıq məharəti tələb edir. Bundan başqa, xanəndə eyni zamanda “dəf” adlanan zərb alətinin ifaçısı olduğuna görə o, vokal hissədə zəruri olan mürəkkəb ornamental gəzişmələrlə yanaşı özünün ritmik müşayiətinin dəqiqliyinə də diqqət yetirməlidir. Bu baxımdan zərbi-muğamlar muğam ifaçılarının sənətinin inkişafında böyük rol oynayır. “Ritmik muğamlar” kimi də adlandırılan zərbi-muğamlar bir məqam üzərində qurulan vokal-instrumental kompozisiyalar qismində müstəqil, kiçik muğam formaları qrupuna aiddir.

Zərbi-muğamlar qrupuna “Şikəstə”³¹ janrı da daxildir. “Şikəstə”-nin musiqisində “qəlbî yaralanmış aşiq” obrazı əks olunur: burada

³¹ “Şikəstə” janrıının adı “Şikəst” sözündəndir, “yaralanmış”, “əlil olmuş” mənasını daşıyır. Musiqi anlamında “məhəbbətdən yaralanmış ürək”dir.

əsasən Segah muğamının və onun növlərinin sırayətedici, emosional intonasiyalarından istifadə edilir. “Şikəstə” qrupuna aşağıdakı muğamlar daxildir: Qarabağ şikəstəsi, Kəsmə şikəstə, Şirvan şikəstəsi, Koroğlu, Keşişoğlu və b. Zərbi-muğamlar vokal-improvizasiyalı melodiyadan, rənglərdən və təsniflərdən ibarətdir. Bu cür muğamlar həm klassik üçlük (sazəndələr), həm də xalq çalğı alətləri orkestrinin, ansamblının müşayiəti ilə ifa edilir (bax əlavələrə, not nümunəsi: 15. Qarabağ şikəstəsi). (14, 81)

Əvvəl aşiq yaradıcılığında meydana gəlmış “Şikəstə” janrı, sonralar muğam sənətində inkişaf etmişdir. Xanəndələrin yaradıcılığında “Qarabağ şikəstəsi” və “Kəsmə şikəstə” xüsusi populyarlıq qazanmışdır. Əgər “Qarabağ şikəstəsi”nin melodik ifadələri bir-birinə bağlı melodik xətti təşkil edirsə, “Kəsmə şikəstə”nın melodliyasi qısa, kəsilən motivlərdən (havalardan) ibarətdir, bu cəhət öz əksini həmin şikəstənin adında tapmışdır. “Kəsmə şikəstə”də mətn qismində xalq bayatlarından istifadə olunur. Zərbi-muğamların əsasında müxtəlif muğamlar durur, bəzi muğamlar tayfa, qəbilə adları (“Ovşarı” və ya “Əfşarı”) ilə bağlıdır. Əfşarlar əsasən müasir İraq ərazisində yaşayan qədim türk tayfasının adıdır. Ənənəvi İran musiqisində “Əfşar” adı altında avaz mövcuddur, lakin İran musiqisində ritmik muğam janrı yoxdur.

XIX əsrin musiqi təcrübəsində bu janrin məlum olan 18 nümunəsindən hal-hazırda Qarabağ şikəstəsi, Şirvan şikəstəsi, Kəsmə şikəstə, Zərbi-Simayı-Şəms, Zərbi-Mənsuriyyə, Arazbarı, Ovşarı, Manı, Heratı (Heyratı) öz populyarlığını saxlamışlar. Lakin bu janrin müəyyən ölçü çərçivəsində olan ayrıca, sərf instrumental nümunələri (məsələn, “Heydəri”) də vardır (bax əlavələrə, not nümunəsi: 16. Arazbarı). (14, 71)

Muğam və instrumental sənət

Instrumental sənətin inkişaf səviyyəsi muğam sənətinin təşəkkülünə böyük təsir göstərmişdir. Musiqi aləti ifaçısının məharəti ilə bahəm musiqi alətlərinin texniki kamilliyi də, “ən mükəmməl musiqi aləti” hesab olunan insan səsinə uyğun gəlməli

idi. Rəngarəng, gözəl “naxışlanmış” vokal melodiya yüksək səviyyəyə malik instrumental müşayiət tələb edirdi. Muğam biliciləri, musiqi alətlərini hazırlayanlar bu məqsədə nail olmaq üçün alətlərin quruluşunun təkmilləşdirilməsi sahəsində çalışırdılar. Musiqi alətlərinin diapazonunun genişləndirilməsi, pərdələrin, məqamların əlavə olunması müxtəlif muğamların intonasiya xüsusiyyətlərinin daha mükəmməl səviyyədə ifadə olunmasına imkan yaradırdı. Məsələn, əski dövrün muğam sənətində əsas alətlərdən biri olan ud əsrlər boyunca dəfələrlə yenidən qurulmuş, təkmilləşdirilmişdir. Muğamin intonasiya xüsusiyyətləri mürəkkəbləşdikcə ifaçılar 4, daha sonra isə 5 simli udun yaradılması üzərində çalışmışlar. Müxtəlif qaynaqlarda qeyd olunur ki, Əl-Kindi (VIII əsr) və Əl-Fərabi (IX–X əsrlər) bu yeniliklərin müəllifləri olmuşlar. Məlumdur ki, müasir dövrdə həm ərəb, həm İran, həm türk, həm də Azərbaycan muğam sənətində 6 simli uddan daha çox istifadə edilir. Lakin müasir musiqişunaslıqda 6 simli udun ilk dəfə harada və kim tərəfindən yaradılması haqqında müəyyən bir məlumat yoxdur. Orta əsr risalələrinin, o cümlədən Əbdülqadir Marağainin nəvəsi olan Mahmud Marağainin (XV–XVI əsrlər) musiqiyə həsr etdiyi “Məqasidül-ədvar” traktatının araşdırılması nəticəsində müəyyən edilmişdir ki, 5 simli uda 6-cı simi Əbdülqadir Marağainin oğlu mahir ud ifaçısı Nurəddin Əbdürəhman əlavə etmişdir.³² Uda daha bir cüt simin əlavə edilməsi nəticəsində alətin quruluşunda baş verən zəruri dəyişikliklər həmin alətin daha parlaq səslənməsinə səbəb oldu. Udu bu növü “ən mükəmməl” (“ud-e-əkməl”) adlandırıldı və peşəkar musiqi yaradıcılığında ondan geniş istifadə olunmağa başlandı. Əski zamanların və müasir dövrün Azərbaycan muğam sənətinin mahir ifaçıları birsər musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi sahəsində xeyli çalışmışlar. Bu məqamda gözəl Azərbaycan tarzəni Mirzə Sadıq (Sadıqcan) Əsəd oğlunu (1846–1902) qeyd etmək zəruridir. Müasir Azərbaycan muğamının əsas aləti olan tarzı Mirzə Sadıq (Sadıqcan) tərəfindən təkmilləşdirilməsi, alətin

³² Bax: Ağayeva S. Muğam – peşəkar musiqi yaradıcılığı sahəsidir. “Muğam Aləmi” beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları. 2009, s.56–61.

ifaçılıqda yeni imkanlarını və milli muğamın yeni melodik çalarlarını aşkara çıxardı. Vaxtilə sadəcə müşayiətedici funksiya daşıyan tar, islahat nəticəsində yaranan yeni daha güclü səsi, zəngin tembri hesabına solo-konsert ahəngli alət oldu. Həmin dövrda, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda mahir instrumental ifaçuların – ustadların meydana gəlməsi instrumental ifaçılıq sənətinin parlaq inkişafını şərtləndirdi. Nəticədə vokal-instrumental muğam dəstgahları ilə yanaşı müxtəlif həcmli və tərkibli instrumental muğam əsərləri yayılmağa başladı.

İstedadlı tarzənlərin, kamança ifaçılarının öz sənətinə yaradıcı surətdə yanaşması muğamların müxtəlif növlərinin meydana gəlməsinə zəmin yaratdı. Instrumental muğamlar çoxhissəli dəstgah formasında və bir məqam əsasında olan birhissəli improvisasiya şəklində, solo və ya üç nəfərlik ansambl tərəfindən ifa olunur.

Hal-hazırda dəstgahlar, muğamlar müxtəlif ənənəvi musiqi alətlərində (o cümlədən ud, kanun simli alətlərində, zurna, balaban, ney nəfəs alətlərində) solo şəklində də ifa olunurlar. XX əsrin birinci yarısında muğamlar Avropa musiqi aləti olan fortepiano, sonralar isə klarnet, qoboy, qarmon kimi musiqi alətlərində ifa olunurdu. Bu ənənə Azərbaycanda geniş yayılır və dirləyicilər tərəfindən rəğbətlə qarşılanır. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında milli musiqi alətlərdən və muğamdan istifadə olunması da həm muğam sənətinin inkişafına, həm də bəstəkarların yaradıcılığına müsbət təsir göstərmüşdir.

Muğam ifaçılığı və tədrisi

XIX əsrin 20-ci illərindən XX yüzilliyin əvvəllerinədək Azərbaycanın şəhərlərində fəaliyyət göstərmiş musiqili-ədəbi cəmiyyətlər (məclislər) ölkədə muğam sənətinin inkişafında böyük rol oynamışlar. Şuşada fəaliyyət göstərmiş “Məclisi-fəramuşan” (“Unudulmuşların məclisi”), “Məclisi-üns” (“Dostlar məclisi”) və “Musiqiçilər cəmiyyəti”, Şamaxıdakı “Beytüs-Səfa” (“Səfanın evi”) və Mahmud Ağanın musiqi məclisi, Bakı şəhərindəki “Məcməüs-şüəra” (“Şairlər cəmiyyəti”), Gəncədəki “Divani hikmət” (“Hikmət, mərifət şurası”), Ordubaddakı “Əncümənüs-şüəra”

(“Tanınmış şairlər”), Lənkərandakı “Fövcül-füsəha” (“Natiqlər cəmiyyəti”) həmin məclislər arasında daha məşhur olmuşlar. Həmin məclislərin ənənəvi kökləri daha əski çağlara gedib çıxır: islamaqədərki dövrün bir çox hökmətlərinin saray məclislərini yada salmaq kifayətdir. XIX əsrд-XX yüzilliyin əvvəllərində də Azərbaycan şairləri, ədibləri, müsiqiçiləri, klassik poeziyanı və müsiqini, peşəkar milli müsiqini sevən və həvəskar şəxslər əski zamanlarda olduğu kimi toplaşırdılar. Şübhəsiz ki, kütləvi çıxışlar, muğam bilicilərinin qarşısında müsiqi əsərlərinin ifa edilməsi, bundan sonra keçirilən müzakirələr, sağlam yaradıcılıq rəqabəti müsiqiçilərin ifaçılıq məharətinin cilalanmasına, onların peşəkar səviyyəsinin artmasına şərait yaradırdı. Həmin məclislər bir növ muğam sənəti məktəbləri olmuşlar.

Digər tərəfdən, həmin məclislərin fəaliyyəti sayəsində erudiyyalı dinləyici auditoriyası formalasdırırdı ki, bu isə muğam sənətinin inkişafına təkan verən amil kimi dəyərləndirilə bilər.

XX əsrin əvvəlləri müsiqi ifaçılığının konsert formalarının meydana gəlməsi dövrüdür. Lakin məclislər muğamın diqqətlə dinlənilməsinin xüsusi mədəniyyətini formalasdırırdı, çünki məclislərdə muğam ifaçıları qarşısında yüksək bədii tələblər irəli sürüldürdü. Məclislərdə təşəkkül tapmış bu mədəniyyət XIX əsrin sonu – XX yüzilliyin əvvəllərinin Azərbaycan müsiqiçilərinin peşəkarlıq baxımından təkmilləşməsinə güclü təkan vermiş, muğam sənətində yeni zirvələrin fəth olunmasında həllədici rol oynamışdır.

XX yüzilliyin 20-ci illərindən başlayaraq Azərbaycanda müsiqi təhsili, eləcə də muğamın tədrisi üçpilləli sistemə keçirildi: müsiqi məktəbi-texnikum-konservatoriya. Beləliklə, muğam sənətinin tədrisi prosesi formal olaraq təqribən 14–15 il davam edirdi. Muğam sənəti müsiqiçidən müstəsna müsiqi yaddaşı və müsiqini düzgün qavrama qabiliyyəti, habelə improvisasiya bacarığı, yəni bir növ bəstəkarlıq istedadı da tələb edir. Peşəkar müsiqiçi mövcud olan bütün muğam repertuarını bilməlidir. Azərbaycanda müasir dovrda muğam sənəti Milli Konservatoriyyada, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində, Bakı müsiqi kollecində və müsiqi məktəblərində Azərbaycanın görkəmli muğam ustadları tərəfindən tədris edilir.

Ritm və poeziya ilə əlaqə

Muğam yaradıcılığında melodiya, ritm və şeir sənəti bir-biri ilə üzvi surətdə bağlıdır. Bu əlaqə hər üç sənət növünün ən kiçik strukturlarının bir-birilə ilk temas mərhələsində artıq özünü göstərir. Belə ki, ən qısa heca ən kiçik musiqi səsi (notu) ilə bağlıdır, mizrabın hər dəfə simə toxunması nəticəsində alınan səs, muğamin özək mövzularını təşkil edir. Həmin mövzuların daxilində mövcud olan xırda ölçülü ritmik not (səs) qruplarının inkişafı nəticəsində melodik motivlər yaranır və muğamin zil hissəsi üçün vacib olan məharətli improvizasiyaya səbəb olur. Muğamin mətnində olan nidalardan avazatın söz əsası kimi istifadə edilir və bu da dəstgahın bütün şöbələrində saxlanılır. Həmin kəlmələrin muğam pərdələri üzərində avazla oxunması əruzun tələffüz qaydalarına əsaslanır. Dəstgahın melodik və ritmik inkişafı isə onun ümumi dramaturji inkişafına təsir edir və dəstgaha özünə məxsus olan forma verir.

Orta əsrlərdə yazılmış və musiqiyə həsr olunmuş risalələrdə muğam–ritm–söz/şeir vəhdəti məsələlərinə böyük əhəmiyyət verilirdi. Ritm nəzəriyyəsi pərdə-məqam haqqında təlimdən sonra gələn müstəqil bölmə kimi ayrılmışdır. Burada ritmin mənşəyi və rolü adətən geniş, fəlsəfi anlamda nəzərdən keçirilir. Göstərilir ki, ritm bütün varlığa xasdır, ritm həyatdır, insan nəbzinin döyüntüsündür və s. Maraqlıdır ki, bəzi şeir ritmləri məhz musiqi janrlarından törənmişdir. Məsələn, Əbülfərəc İsfahani “Mahnilar kitabı”nda qeyd edir ki, cəld templi şeir vəzni “əl-maxuri” şən, sərbəst (“keyifli”) ifa tərzi ilə səciyələnən eyniadlı musiqi janrından əmələ gəlmişdir. “Təranə” məfhumu əvəllər “qəzəl” kimi bir şeir formasının adı idi, “rūbai” isə mahni janrı kimi tanınırdı. Sonralar həmin anlayışlar musiqi və poetik sistemlərdə yerlərini dəyişsə də, bu formalar bir-biri ilə sıx bağlı olduqları üçün əski nəzəriyyəcilər bəzən “rūbai”ni “təranə” adı ilə təqdim edirdilər.³³ XIV–XV əsrlədə “təranə” müasir muğam janrına bənzər silsiləli “növbəti-mürəttəb” əsərinin tərkib hissələrinin biri idi və həmin vokal hissənin mətni məhz “rūbai” formasında yazılmış şeirlər idi (57).

³³Bu haqqda daha ətraflı bax: Е.Э.Бертельс. История персидско-таджикской литературы. М., 1960, с.107.

Muğam musiqisinin ritm, əruz, poeziya ilə bağlılığı, musiqi repertuarının böyük qisminin vokal musiqidən ibarət olması həm əsərlərin mədhiyyə və eşq-lirik səciyyə daşımı, həm də mətnli musiqinin daha təsireddi olması ilə bağlı idi. Keçmiş əsrlərdən bəri muğam əsərləri tanınmış şairlərin əruz vəznində yazılmış şeirləri əsasında yaradılırdı. Melodiyaya uyğun olan şeirləri seçmək üçün nəinki oxumağı və mürəkkəb mətni anlamağı, habelə müxtəlif şeir ölçülərinin incəliklərdən baş açmağı, saitlərin uzunluğunu və qısalığını duymağı, poetik və musiqi mətnlərini düzgün uzlaşdırmağı bacarmaq lazımdı. Bu cəhət, peşəkar və xalq musiqi yaradıcılığı arasında mövcud olan başlıca fərqlərdən biridir: əgər peşəkar musiqi yazılı mətnə istinad edirsə, xalq vokal musiqisi şifahi (daha çox heca vəzni) poetik yaradıcılığa əsaslanır.

Qeyd edək ki, əruz vəzninin 19 poetik ölçüsündən (bəhrindən) üçü (rəməl, həzəc, xərif) musiqi bəhrləri sırasına daxil edilmişdir. Lakin bu bəhrlərin oxşarlığı yalnız adlarla məhdudlaşır. Həmin musiqi ritmlərinin özünəməxsus düsturları var idi. Musiqi ritmləri Şərq poeziyasının və musiqinin ümumi qanuna uyğunluqlarına sahib idilər. XV əsrin sonundan XVII yüzilliyyə qədər ritm nəzəriyyəsinin inkişafı ritmik dairələrin (dövrlərin) sayca artırılması xətti üzrə baş vermişdir. Türk xalqlarının musiqisinə xas olan bir çox ritmlər təcrübədən doğmuş nəzəriyyədə sabit yer tutmağa başlamışdı. Həmin ritmlər ərəb və fars xalqlarının musiqi mədəniyyətlərinin ayrılmaz tərkib hissəsi oldu. Bunların arasında Türki əsl, Zəncir Türki, Faxtə Türki, Həzəci-Çənbər və digərlərinin adını çəkmək olar. Bu ritmlərin adları eyni zamanda bütün əsərin adı kimi təqdim edilirdi (57). Əbdülfəzadə Marağının bəstələdiyi bəzi musiqi ritmləri dövrün ifa edilən əsas, klassik ritmik nümunələri qisminə daxil edilmişdir. Orta çağlarda və bəzi müasir musiqi mədəniyyətlərində muğam əsərinin xüsusi adı ilk şeir misrları ilə bərabər əsas məqamın, ritmin ("üsul"un), janrin adları ilə qeyd olunurdu. Sonrakı dövrlərdə Azərbaycan musiqi sənətində məqamın adı bütün muğam kompozisiyasının adını müəyyənləşdirməyə başladı. Həmin tarixi dövrlərdə yazılmış musiqiyə aid risalələrdə ritmlərə dair bölmələr ya xeyli ixtisar olunmuş, ya da ritm məsələlərinə heç toxunulmamışdır.

Muğam ifaçılıq sənətində əsas etibarilə əruz vəznində yazılımış klassik poeziya janrı olan qəzəldən istifadə olunur. Belə bir fikir mövcuddur ki, guya orta əsrlərdə muğam əsərlərində sadəcə fars və ərəb dilli poeziyadan istifadə olunmuşdur, türk, Azərbaycan dili isə yalnız 20-ci əsrin əvvəlində repertuara daxil olmuşdur. Məlumdur ki, farsca yazılmış qəzəlin “şirin” səslü üstünlüyü danılmazdır, ancaq yazılı mənbələrin tədqiqi göstərmişdir ki, hələ XIV əsrдə muğam əsərlərinin poetik əsası kimi müxtəlif Şərq regionlarında türk, Azərbaycan dilindən də istifadə olunmuşdur (122, 82; 88, 33). Bu faktlar Ə.Marağının risalələrində də qeyd olunmuşdur.

Muğam ritmi anlayışı iki əsas amildən ibarətdir. Biri əsərin sərbəst ölçülü melodiyasına xas olan səs (ton) qruplarının müxtəlif, dəyişkən ritmik şəkilləri, “ornamenti”, digəri isə əsərin təməlini təşkil edən və əsər boyunca zərb alətində ifa olunan müəyyən sabit ritm düsturu, qəlibidir. Əski zamanlarda Azərbaycan musiqisində həmin sabit zərb düsturları çoxçəsidi və mətnin əruz vəzninə uyğun, onu dəstəkləyən ritmlər idi. Melodiyanın improvisə variantlarının çoxalması ilə sabit müşayiətedici rımların çeşidləri xeyli azaldı.

Müasir dövrдə muğamda sərbəst ölçülü və dəqiq ritmli musiqinin eyni anda səslənməsi zərbi-muğam janrında parlaq şəkildə təcəssüm olunmuşdur. “Məsnəvi”, “saqinamə”, “səmayi”, “şəhre-aşub”, “dübeyti” kimi bəzi muğam şöbələri və guşələri eyniadlı poetik formalarının adlarını daşıyır. Bu hal muğam və poetika sənəti arasında olan əlaqəni göstərir, eyni zamanda həmin musiqi formalarının yaranmasının mənbəyinə işarədir.

Müasir Azərbaycan xanəndələri öz ifalarında orta çağların Azərbaycan şairlərindən olmuş Nizami Gəncəvinin və Əfzələddin Xaqanının (XII əsr), İmadəddin Nəsiminin (XIV–XV əsrlər), Şah İsmayıllı Xətaininin, Məhəmməd Füzulinin (XVI əsr), Molla Pənah Vəqifin (XVIII əsr), Xurşidbanu Natavanın, Seyid Əzim Şirvani-nin (XIX əsr) qəzəllərini istifadə edirlər. Eyni zamanda “Azərbaycanın son klassik şairi” hesab olunan Əliağa Vahidin (XX əsr) qəzəllərinə, S.Vurğun, B.Vahabzadə və R.Rza kimi müasir şairlərin əsərlərinə də sevərək müraciət edirlər.

Muğamlarda (əsasən zərbi-muğamlarda) qəzəllərlə yanaşı xalq yaradıcılığına aid olan qoşma və yaxud bayati poetik formalarında qoşulmuş şeirlərdən də istifadə olunur. Xanəndə öz şeirlərinin seçimində azad olmaqla bərabər seçilmiş əsərlərin musiqisinin xarakterinə, ifa edilən vaxt və məkana uyğun olub olmadığını da nəzərə almalıdır. Bu mövzu ilə əlaqədər Ü.Hacıbəyli qeyd edirdi ki, məsələn musiqisi gümrah səciyyəli olan Rast muğamı üçün seçilmiş qəzəllər “dərin kədər hissi doğuran” Humayun və yaxud matəm mərasimlərində ifa olunan Şüştər muğamına uyğun gəlməz.

Ötən əsrlərin Azərbaycan şairləri (Qətran Təbrizi, Məhsəti Gəncəvi, Fələki Məhəmməd, Qivami Mütərrizi, Xaqani Şirvani, İmadəddin Nəsimi, Məhəmməd Füzuli, Molla Pənah Vəqif, Qasim bəy Zakir, Seyid Əzim Şirvani və başqaları) bədii əsərlərində milli musiqi sənətinə xüsusi diqqət yetirildilər. Müasir Azərbaycan şair və ədibləri də muğamın insan duyğularına, hətta təbiətə olan təsirindən söz açırlar. Məsələn, böyük ədib Ə.Haqverdiyev “Qoca tarzən” hekayəsinin qəhrəmanı Cavadın tarda “Rast” muğamını təsirli ifa etməsindən, böyük şairimiz S.Vurğun “Segah” muğamından aldığı dərin təəssuratdan, tanınmış yazıçı-alim Mir Cəlal “Vətən yaraları” əsərində “Çahargah” muğamının mübariz ruhlu olmasından bəhs edirdilər. Xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadə “Muğam” poemasında dörd muğam dəstgahının (“Rast”, “Şur”, “Segah”, “Çahargah”) hər birinin müxtəlif səciyyəvi xüsusiyyətlərini təhlil etmişdi (86, 58–60). Zəngin Azərbaycan ədəbiyyatından buna bənzər çox misallar göstərmək olar.

Muğamların yazılıması

Şifahi ənənəyə əsaslanan muğam sənəti bilavasitə bir ifaçından digərinə melodiyanın, ritmin, mətnin məna vurgularının, habelə əsərin obrazlı və fəlsəfi məzmununun bütün ən ince nüanslarının eşidilməsi, qavranılması və yadda saxlanması yolu ilə ötürüldür. Muğam musiqisinin bu və digər çoxsaylı xüsusiyyətləri onun yazılı şəkildə qeydə alınmasını mürəkkəbləşdirirdi və həmin problem hal-hazırda da mövcuddur. Bununla yanaşı, müxtəlif

tarixi mərhələlərdə, xüsusilə VIII–XV əsrlərdə yaşamış və musiqi haqqında risalələr yazmış Yaxın və Orta Şərqi alim-musiqiçiləri (İshaq Mousəli, Səid ibn Misrah, Yahya əl-Münəcim, Yaqub əl-Kindi, Əbu Nəsr Fərabi, Əbu Əli ibn Sina, Səfiyəddin Urməvi, Qutbəddin Şirazi, Əbdülqadir Marağai və b.) muğam əsərlərinin əsasını təşkil edən səsdüzümlərinin və bəzi musiqi əsərlərinin örnək kimi yazıya alınmasını zəruri hesab etmişlər. Buna görə də onlar nəzəriyyədə muğaminin gerçək səslənməsini daha yaxından əks etdirə biləcək musiqi yazılı üsullarını işləyib hazırlayır və həmin üsullardan təcrübədə istifadə edirdilər.

Qədim Şumer dövründə mövcud olan müəyyən “not” sistemi, III əsrde Mani tərəfindən musiqinin yazıya köçürülməsinin icad edilməsi və Sasani sülaləsinin hakimiyyəti dövründə (III–VII əsrlərdə) not üsulunun olması haqqında elmi fərziyyələr vardır. Güman olunur ki, Maninin not yazısını onun fəlsəfəsinin ardıcılırı olmuş uyğurlar mənimsemiş və bu yazını özlərinin runik yazısına (əlifbasına) uyğunlaşdırılmışlar. Ənənəvi musiqinin uyğurlar tərəfindən “notlar” əsasında ansambl şəklində ifa olunması faktı Məhəmməd Əhməd Təbrizinin (XIII əsr) “Tənqsuqnamə” əsərində qeydə alınmışdır.

VIII–XV əsrlərdə “not” yazısının müxtəlif üsulları mövcud olmuşdur. İlk üsullardan barmaqların adı ilə işarə olunan “pərdə”-lərlə (barmaqların simə toxunduğu yerə görə) yazıya almayı göstərmək olar. Sonralar “not” yazısının hərfli-rəqəmli sistemi tətbiq olunmağa başlandı, burada ərəb əlifbasının müəyyən uzlaşmaları (“əbcəd” sistemi) səsin ucalığını, yüksəkliyini, rəqəmlər isə uzunluğunu, davamlılığını ifadə edirdi. Səslər arasındaki interval nisbətlərini də rəqəmlərlə işarə edirdilər. Ritmin xüsusiyyətləri xüsusi hecalardan (“ətanın”) ibarət olan musiqili-ritmik düsturlarla ifadə edilir və “əruz” (“əfaıl”) poetik sisteminin düsturları ilə əsaslandırılırdı. Ənənəvi musiqinin əsas səsdüzümünün düzgün müəyyən edilməsi not yazısının tərtib olunmasında başlıca amil idi. Azərbaycan alimi-musiqiçisi Səfiyəddin Urməvi (XIII əsr) məhz bu cür səsdüzümünü icad etmişdir. Bu səsdüzümü bir oktava çərvəvəsində yerləşən 17 pillənin ardıcılığından ibarət

idi və nəinki Azərbaycan muğamının, habelə Şərqiñ bəzi digər xalqlarının peşəkar musiqisinin melodik interval xüsusiyyətlərini daha dolğun surətdə əks etdirirdi. Bu səsdizümü variantı müasir Azərbaycan tarının pərdə ardıcılığında da qorunub saxlanılmışdır. Musiqinin Səfiyəddin Urməvi tərəfindən icad olunmuş not yazısı üsulundan Əbdüllqadir Marağai və onun ardıcılları XVI əsrədək istifadə etmişlər.

XVI əsrən etibarən muğam ifaçılığının intensiv surətdə yayılması və musiqi elminin səviyyəsinin müəyyən dərəcədə aşağı düşməsi ilə əlaqədar olaraq “əbcəd” not yazısı musiqicilər üçün daha rahat olan muğam pərdə adları ilə əvəz olundu. Beləliklə, bu və ya digər muğamın səs (pərdə) tərkibi həmin əsərə daxil olan əsas muğam pərdələrinin sadalanmasından ibarət idi. Musiqinin yazıya alınmasının bu üsulu müsbət nəticə verə bilməzdı, çünki əksər hallarda eyni muğamın adları müxtəlif sənətkarların ifasında fərqli musiqi kimi çalınıb-oxunurdu.

XVII əsrə Osmanlı sultanının saray musiqicisi Ali Ufki (Bobovski) Avropa not yazısından özünəməxsus tərzdə istifadə etmiş, Şərq, o cümlədən Azərbaycan musiqisinin bəzi nümunələrini not yazısına köçürmüştür (171). (Bax əlavələrə, not nümunəsi: 17. Həsən Can Təbrizi. Pişrov). XVII yüzilliyin sonlarında digər Osmanlı (Türkiyə) musiqicisi və diplomati Dmitri Kantemir ənənəvi musiqinin “əbcəd” sistemindən fərqli olan hərfli-rəqəmli yazılış üsulunu icad etdi. Musiqinin bu cür yazılış üslubundan sonralar istifadə olunmasa da, həmin dövrün Azərbaycan musiqicilərinin bəzi əsərləri məhz D.Kantemirin icad etdiyi not yazı üsulu sayəsində müasir dövrədək gəlib çıxmışdır. (189)

Musiqinin yazıya köçürülməsinin ayrı-ayrı nümunələri sonralar da meydana gəldi. Lakin bu təşəbbüsler də daimi tətbiqini tapa bilmədi. Xarəzm makomlarının yazıya alınması üçün XIX əsrə icad edilmiş “Xarəzm nota sistemi”, Azərbaycan maarifçisi və musiqicisi M.Nəvvabın (1833–1918) icad etdiyi özünəməxsus musiqi yazılışı üsulu və başqa nümunələr həmin təşəbbüsler sırasındadır.

XIX əsrin sonlarından önce ərəb, sonra isə türk və İran musiqicisi-nəzəriyyəçiləri ənənəvi musiqi əsərlərinin yazıya alın-

ması üçün Avropa not yazısından istifadə etməyə başladılar. Lakin onlar Avropada qəbul edilmiş 12 pilləli bərabər temperasiyalı sistemdə deyil, Şərqi ənənəvi musiqisinin xüsusiyyətlərini əks etdirən, müvafiq intervallardan ibarət olan (yarım tondan böyük – bir tonun 2/3 hissəsi və yarım tondan kiçik olan 1/3 ton, 1/4 ton) 22 və yaxud 24 pilləli səsdüzümünə əsaslanmağa başladılar. Avropa musiqisi üçün qeyri-standart olan həmin səslərin qeyd edilməsi məqsədilə xüsusi işarələr icad edildi. Həmin musiqi yazısından hal-hazırda da ərəb ölkələrində və İranda istifadə olunur.

XX əsrin əvvəlində Ü.Hacıbəyli Azərbaycan muğam musiqisinin nəzəriyyəsini yaradarkən 12 pilləli temperasiyalı sistemdən istifadə etmişdir. Bəstəkarın qənaətinə görə, bu sistem Azərbaycan muğamlarının gerçek səs yüksəkliyini əks etdirməsə də, onun həmin seçimi bir neçə obyektiv səbəblə şərtlənmişdir. Bu səbəblərdən biri ondan ibarət idi ki, həmin dövrdə Azərbaycan musiqisinin o zaman üçün müasir olan beynəlxalq musiqi cəmiyyətinə çox sürətli integrasiyası yalnız temperasiyalı quruluşa əsaslanan not biliklerinin və yazısının fəal tətbiqi və inkişaf edilməsi vasitəsilə mümkün idi. Bununla yanaşı, Üzeyir bəy Hacıbəyli qeyd edirdi ki, onun yaratdığı bu nəzəriyyə bəstəkar yaradıcılığı üçün nəzərdə tutulmuşdur, müasir simfonik və digər çoxsəli əsərlərin bəstələnməsi prosesində milli koloriti qorumağa yardım edəcək vasitə qismində çıxış edir.

1912 ildə məşhur tarzən Məşədi Cəmil Əmirov Azərbaycanda ilk dəfə olaraq Avropa üsulu ilə “Herati”³⁴ zərbi-muğamını not yazısına almışdı. Həmin ildə bu örnək Türkiyənin “Şəhbal” dərgisində nəşr olunmuşdur.

Ü.Hacıbəylinin və M.Maqomayevin ilk opera əsərlərində muğam musiqisi əsərlərin əksər hissəsini təşkil edir. Bu muğam nümunələrinin not yazısı olmasa da, onların toplanıb öyrənilməsinin “bünövrəsi” 1917-ci ildən əvvəlki operalarda qoyulmuşdur. XX əsrin 20-ci illərində görkəmli sovet bəstəkarı Reynqold Qliyer muğam ustadları – xanəndə C.Qaryağdioğlunun və tarzən

³⁴ Bir çox hallarda “Herati” yanlış olaraq “Heyrati” və yaxud “Eyrati” şəkilində qələmə verilir.

Q.Pirimovun ifasında səslənmiş təsnifləri və xalq mahnlarını nota köçürmüş və yaratdığı “Şahsənəm” operasında Azərbaycanın bu musiqi incilərindən uğurla istifadə etmişdir. 1927-ci ildə Azərbaycan mahnlarının ilk toplusu nəşr olundu. Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev 33 mahnidan ibarət olan həmin notlar toplusunda məşhur xanəndə C.Qaryağdiovun və Z.Hacıbəyovun ifaları təqdim edilmişdir. Bu məcmuəyə bəzi təsniflər və “Qarabağ şikəstəsi” kimi şifahi-peşəkar musiqi nümunələri də daxil edilmişdir. (95, 64)

1928-ci ildə məşhur tarzən Qurban Pirimovun ifasında M.Maqomayev ilk dəfə olaraq Rast muğamını not yazısına köçürmüştür.

Muğamların nota yazılmamasında böyük Azərbaycan dirijoru və görkəmli bəstəkar Niyazinin xüsusi rolü var idi. O, 1935-ci ildə məşhur xanəndə C.Qaryağdiovun ifasında “Rast” və “Şur” vokal-instrumental dəstgahlarını not yazısına köçürmüştür. Lakin həmin muğamlar nəşr edilməmişdir (yenə orada).

1936-ci ildə “Azərnəşr” üç dəftərdən ibarət Azərbaycan instrumental muğamlarını nəşr etdi. Bu muğamlar ustad tarzən, pedaqqoq, muğamları dərinlən bilən sənətkar Mansur Mansurovun ifasından nota alınmışdır. İlk muğam nəşrlərinin milli muğam tarixinin öyrənilməsinə və şifahi ənənəsinə əsaslanan peşəkar musiqinin tədqiqinə təsiri çox böyükdür. Muğamların toplanmasında, 1932-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində yaradılmış Xalq musiqisi üzrə Elmi-tədqiqat Kabinetinin müstəsna rolü olmuşdur. Bu kabinetə M.Məmmədov (Bülbül) rəhbərlik etmişdir. Kabinet 11 il fəaliyyət göstərmış, S.Rüstəmov, T.Quliyev, Z.Bağirov, Niyazi Tağızadə, C.Hacıyev və M.S.İsmayılov onun fəal üzvləri idi. Elmi-tədqiqat Kabinetinin Azərbaycan SSR-in rayonlarına üç ekspedisiyası təşkil edilmişdi. Onun üçüncü ekspedisiyası Gəncə şəhərində (1938-ci ildə) fəaliyyət göstərmışdır. Məhz bu ekspedisiya zamanı Q.Pirimovun ifasında səslənmiş “Şur” muğamı, bir sıra təsnif və rənglər not yazısına alınmışdır.

Görkəmli bəstəkarlar Q.Qarayev, F.Əmirov, T.Quliyev, Z.Bağirov və musiqişünas M.S.İsmayılov tanınmış xanəndələr Seyid

Şuşinski (1889–1965), C.Qaryağdioğlu (1861–1944), Z.Adığözəlov (1899–1963) və tarzən Q.Pirimov (1880–1965) kimi ustadların ifasında səslənmiş müğam və təsnifləri not yazısına köçürmüsələr. “Rast dəstgahı”nı və “Zabul dəstgahı”nı T.Quliyev, “Dügah dəstgahı”nı isə Z.Bağirov not yazısına salmışlar (bax əlavələrə, not nümunəsi: Rast dəstgahının Əraq şöbəsi, T.Quliyevin yazılışı (12, 56); 19. Dügah, Z.Bağirovun not yazılışı). (12, 622–623)

Həmin dövrədə rus folklorçusu, bəstəkar V.Krivonosov (1904–1941) və Azərbaycan bəstəkarı Tofiq Quliyev (1917–2000) müxtəlif ifaçılarından “Rast” müğam dəstgahının bəzi hissələrini nota salmışdır. Sonralar bu not yazıları rus musiqişünası, Azərbaycan musiqisinə dair elmi əsərlərin müəllifi V.M.Belyayevin (1888–1968) “SSRİ xalqlarının musiqi tarixinə dair ocerklər” kitabında çap olynmışdır (1963).

Ötmüş əsrin 50-ci illərində bəstəkar Nəriman Məmmədov müğam-dəstgahların bütöv silsilə şəklində nota köçürülməsi işinə başladı. Onun gərgin fəaliyyəti sayəsində “Bayati-Şiraz” və “Şur” (1962) instrumental, “Çahargah” (1970) və “Rast” (1978) vokal-instrumental müğam-dəstgahı Moskvadakı “Sovetski kompozitor” nəşriyyatında, “Rast” və “Şahnaz” (1963), “Çahargah” və “Humayun” (1962), “Segah-Zabul” və “Rahab” (1965) instrumental müğamları isə Bakıda nəşr edilmişdir. Bütün instrumental müğamlar məşhur pedaqoq və tarzən Ə.Bakıxanovun ifasında not yazısına köçürülmüşdür. N.Məmmədov bu not yazılarını Ə.Bakıxanovun ifaçılıq üslubuna uyğun şəkildə tərtib etmişdir. 2000 illərdə müğamların not yazıları kamança ifaçısı, sənətşünaslıq namizədi A.Əsədullayev tərəfindən tarzən Elxan Mirzəfərovun ifasında nota salınıb çap edilmişdir: “Bayati-Şiraz” və “Humayun” (2003), “Rast” və “Çahargah” (2005), “Şüştər”, “Şur”, “Zabul Segah” (2006). Müğam dəstgahlarıyla yanaşı, müğamin digər janrlarına aid nümunələr də nota yazılib çap olunmuşdur: S.Rüstəmov “Azərbaycan xalq rəngləri” (I dəftər – 1954, II dəftər – 1956), Ə.Bakıxanov “Azərbaycan xalq rəngləri” (1964), “Azərbaycan ritmik müğamları” (1968), R.Zöhrabov “Azərbaycan təsnifləri” (1983), “Azərbaycan zərbi müğamları” (1986), “Zərbi müğamlar” (2004), E.Mansurov və A.Kərimov “Azərbaycan dəraməd və

rəngləri” (1984), “Azərbaycan diringi və rəngləri” (1986). Bu nəşrlərin çoxu 2000-ci illərin əvvəllərində AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun “Azərbaycanın musiqi folkloru” şöbəsi tərəfindən çoxcildli “Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası”nda yenidən işıq üzü görmüşdür. Bununla yanaşı, 2010-cu ildə Ə.Məmmədlinin “Azərbaycan Muğamları (Instrumental)” adında not kitabı nəşr olunmuşdur.

Azərbaycan muğamlarının not nəşrləri bir sıra tədqiqat əsərlərinin yaranması üçün əlverişli zəmin yaratdı.

Daha mükəmməl musiqi yazı vasitələri sahəsində axtarışlar hal-hazırda da davam edir.

Muğam beynəlxalq meydanda

XX əsrin ilk illərində Azərbaycan musiqiçiləri Avropa ölkələrində qastrol səfərlərində olmaqla və öz ifalarını vallara yazdırmaqla müsəlman Şərqində muğam üçün ənənəvi olmayan diniyici auditoriyasına ilk dəfə müaricət etmiş sənətkarlardan olmuşlar. “Qrammofon” adlı ingilis səhmdar cəmiyyəti 1906-cı ildə Azərbaycan musiqisini ilk dəfə olaraq məşhur xanəndə Cabbar Qaryagdiogluunun və digər milli musiqiçilərin ifasında vallara yazmışdır. 1906–1914-cü illər ərzində Avropanın bir neçə valyazma firması, o cümlədən “Pate qardaşları” fransız şirkəti, “Sport-Rekord” adlı alman səhmdar cəmiyyəti, Rusyanın “Ekstrafon”, “Konsert-Rekord”, “Monarx-Rekord”, “Qrammofon-Rekord”, “Premyer-Rekord” şirkətləri Azərbaycan muğamları, təsnifləri, rəngləri yazılımış onlarla val buraxmışdır.

XX əsrin 20–30-cu illərində Sovet İttifaqının digər respublikalarında olduğu kimi, Azərbaycanda, habelə Türkiyədə, İranda və bəzi Şərq ölkələrində mədəniyyətin “avropalaşdırılması” xətti yeridilməyə başladı. “Avropalaşdırılma” (“müasirləşdirilmə”) xətti özünü nihilist təmayüllərdə – milli, etnik incəsənətin ənənəvi növlərinin inkar olunmasında təzahür etdirirdi. “Proletkultun” (“proletar mədəniyyətinin”) Azərbaycan zəmininə köçürülmüş Sovet şüərləri ölkədə muğam sənətinin inkişafının zəruri olub-olmadığını dair kəskin mübahisələrə, milli musiqi alətlərinin, xüsusilə tarın qadağan olunması çağırışlarına gətirib çıxardı. Bu

şüarlarla çıkış edən şəxslər iddia edirdilər ki, muğam və milli musiqi alətləri tərəqqi yolunda əngəldir. Lakin Üzeyir bəy Hacıbəyli başda olmaqla Azərbaycan ziyahlarının sağlam düşüncəli qismi və muğam sənətinin əsil dəyərini anlayan şəxslər xalqın çoxəsrlilik mədəni irlisinin yaşamaq hüququnu müdafiə edə bildilər. Hətta 1932-ci ildə konservatoriyada Azərbaycan xalq musiqisi nümunələrinin toplanması və araşdırılması üçün nəzərdə tutulmuş Elmi-tədqiqat Kabineti yaradıldı.

Ölkədə muğam sənətinə münasibət XX əsrin 70-ci illərində YUNESKO-nun təşəbbüsü və fəallığı ilə ənənəvi musiqiyə həsr edilmiş ilk beynəlxalq simpoziumların və festivalların keçirilməsindən sonra müsbət istiqamətdə dəyişməyə başladı. Bu simpoziumlar və festivallar ənənəvi musiqi sənətinə marağın oyanmasına və ona yüksək səviyyəli peşəkar sənət kimi yanaşma tərzinin formallaşmasına yardım etdi. Bu cür simpozium və festivallar 1971-ci ildə Moskvada, 1973-cü ildə Alma-Atada, 1978-ci və 1983-cü, 1987-ci illərdə Səmərqənddə keçirilmişdir. Həmin mədəni, elmi tədbirlər ənənəvi musiqi sənətinə olan marağın oynamışına və bu sənətə yüksək səviyyəli peşəkar sənət kimi yanaşmanın, baxışın təşəkkülünə təkan verdi.

Muğam sənəti XX əsrin Azərbaycan bəstəkarlarının zəngin, bənzərsiz yaradıcılığını doğurmuş başlıca zəmin olmuşdur və hal-hazırda da milli musiqimizin əsas inkişaf mənbəyidir. 1908-ci ildən (Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir bəy Hacıbəyli məhz bu ildə Bakıda ilk milli operanı səhnəyə qoymuş, bununla da ölkədə peşəkar musiqi teatrının tarixi başlanmışdır) etibarən muğamlar bir çox musiqi əsərlərinə və Azərbaycan musiqisinin yeni janrlarına həyat vermişdir.

Yeni janr nümunələri sırasında muğam operası (Üzeyir bəy Hacıbəyli və b.), simfonik və xor muğamları (Fikrat Əmirov, Niyazi Tağızadə, Süleyman Ələsgərov, Nazim Əliverdibəyov), Sonata-muğam (Aqşin Əlizadə, Nəriman Məmmədov), caz-muğam (Vaqif Mustafazadə, Rafiq Babayev, Əzizə Mustafazadə və b.) vardır. Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif əsərləri muğam prinsiplərinə əsaslanır. Bu cür əsərlərin hal-hazırda siyahısı böyük sürətlə artır.

Muğam müasir mərhələdə

XX əsrin son on illiyi xarici musiqi dairələrinin Azərbaycan muğamına olan marağının artması ilə seçilir. Bu, Azərbaycan muğam ifaçılarının xaricdə fəal çıxışlarının dövrü idi. Qərbin iri səsyazma studiyalarında muğam ifaçılarının çox sayıda diskləri buraxılmışdır.

Azərbaycanda muğam sənətinin çiçəklənmə dövrü XXI əsrə təsadüf edir.

Heydər Əliyev Fondunun və Azərbaycan Mədəniyyəti Fondu-nun prezidenti, YUNESCO və İSESCO-nun xoşməramlı səfiri – Azərbaycanın birinci xanımı Mehriban xanım Əliyevanın başçılığı və səyi nəticəsində bir çox əhəmiyyətli layihələr yerinə yetirilmişdir. Azərbaycan Mədəniyyəti Dostları Fondu-nun, muğamın tədqiqi və təbliği üzrə Beynəlxalq Mərkəzi (2009) yaradıldı, bunun çərçivəsində “Muğam dünyası” Birinci (2009) və İkinci (2011) beynəlxalq festivalları, muğam müsabiqələri keçirildi; “Muğam-İnternet”, “Azərbaycan muğamı” ensiklopediyası, “Muğam” jurnalı, “Muğam İrs” layihəsinin musiqili albomu, “Qarabağ xanəndələri”, “Muğam dəstgahı”, orta əsr risalələri (“Kitabül-ədvar”, “Şərəfiyyə”, “Musiqi məcəlləsi”) kimi muğama dair önəmlü nəşrlər işıq üzü gördü.

Adı çəkilən fondların bu və digər layihələri Azərbaycan muğam sənətinin, mədəniyyətinin inkişafı, yayılması və dünya arenasında tanınması yolunda atılan mühüm addımlardır.

Muğam sənətinin inkişafına və təbliğinə muğam üçlüyü ifası, xalq çalğı alətlərinin ansambl və orkestrinin müşayiəti kimi, müasir bəstəkaryaradıcılığında dönüş yaradan muğamın Respublikanın böyük simfonik və kamera orkestrlərinin ifası da xidmet edir. Muğam Azərbaycanın bir çox konser特 salonlarında və teatr sahnələrində ifa edilir, radio və televiziya kanallarında konser特, tədris-maarif və müsabiqə proqramları vasitəsi ilə dünya miqyasında təbliğ edilir.

V fəsil

Azərbaycanın qədim musiqi alətləri

Eramızdan çox-çox əvvəllərə aid edilən qədim tarixə malik zərb, nəfəs və simli musiqi alətlərinin bir qismi tarixin ağır sınaqlarından çıxaraq, uzun bir tarixi inkişaf yolu keçib, musiqi mədəniyyətimizə layiqincə xidmət edərək, dövrümüzə qədər gəlib çatmışdır.

Azərbaycanda zərb çalğı alətlərinin kökləri çox-çox qədimlərə, ibtidai yaşayış dövrlərinə aid edilir. Bu dövrdə insanlar müəyyən vasitələrlə ritmlərin alınmasına nail olublar. Belə vasitələrdən biri də ayaq döyməklə zərb üsulundan istifadə etmək idi. Qazılmış quyuların üzərinə quru ağac döşəyərək üstünü müxtəlif heyvan dəriləri ilə örtüb onu ayaqla döyəcləyir, və beləliklə, çeşidli ritmlər alırlarmış. İlk zərb alətlərinin yaranması, çox guman ki, belə başlamışdır.

Bu gün də zorxana oyunlarından birinin adı “Ayaq döymə” adlanır. Azərbaycanda ən qədim insan məskənlərindən biri olan Qobustandakı Cingir dağının ətəklərində on-on iki min il əvvəllərə aid edilən qaya rəsmləri ilə yanaşı, “Qaval daşı” adlanan böyük bir qaya parçası da var. Bu qayanı əl, ayaq və yaxud hər hansı bir cisimlə döyəclədikdə, qavalın tembrinə uyğun səslər alınır. Belə guman edilir ki, həmin qayalar ulu əcdadlarımız tərəfindən zərb aləti kimi istifadə olunub və “Qaval daşı” adlandırılmışdır. Qaval daşı bu gün də zərb alətlərinə xas olan keyfiyyətlərini saxlamaqdadır. Nağara ərəbcə “Əl ilə döycələmə” mənasını verir. Mənbələrdə onun qədim insanların günəşə sitayışi zamanından vövcudluğu qeyd olunur. Qədim təsvirlərdə günəşin çıxıb batmasını xəbər vermək istifadə edilən zərb alətidir.

Azərbaycan ərazisində tarixən zərb çalğı alətlərinin müxtəlif növləri çox geniş yayılmış və xalqımızın mədəni həyatında özü-nəməxsus rolü olmuşdur. Alətşünaslığımızın səciyyəvi xüsusiyy-

yətlərindən biri də onun zərb çalğı alətləri ilə zəngin olmasıdır. Hazırda musiqi sənətimizin inkişafında başlıca rol oynayan bir çox zərb alətləri geniş istifadə edilir. Bu alətlər əsasən 3 növə ayrılır:

1. Membrano fonlu. Bu qrupa təbil, kos, qoşa nağara, nağara, dümbək və bu növ zərb alətləri daxildir.

2. İdiofonlu. Buraya kasa və saxsı qablar, müxtəlif növlü laqqutılər, şaxşaxlar, zinqirovlar, qumrovlar və s. aid etmək olar.

3. İdio-membrano fonlu. Bu növ zərb alətlərinə qaval və dəf aid edilir.

Membrano fonlu zərb çalğı alətləri arasında ən geniş yayılanı – nağara və onun müxtəlif növləridir. Xalqımızın adət-ənənələrinin, toy-bayram şənliklərinin aparıcı çalğı alətlərindən sayılan nağaranın bir sıra növləri mövcuddur. Ölçüləri ilə fərqləndirilən bu növlər böyük nağara, cürə nağara, çiling nağara, qoltuq nağara, əl nağara adlandırılır. Bu alət əsasən iki quruluşda mövcuddur: bir üzlü və iki üzlü. Bir üzlülərə qoşa nağara, nağarazən, təbil, dəf, qaval, ikiüzlülərə kos nağara, böyük nağara, cürə nağara və qoltuq nağara aid edilir. Nağaralar arasında ən çox yayılanı qoltuq nağara və qoşa nağara hesab edilir.

Qoltuq nağara adətən, zurna, balaban və başqa alətlər qrupunda istifadə edilir. Əvvəllər onun üzünə qurd dərisi çəkiləmiş. Nizami Gəncəvi nağaranı belə təsvir etmişdir:

Coşdu qurd gönündən olan nağara,
Dünyanın beynini gətirdi zara.

Hazırda ansambl və orkestrlərin tərkibində aparıcı alət kimi çalınan qoltuq nağaranın rolu böyükdür. Nağara ərəb sözü olub, “döyəcləmək”, “taqqıldatmaq” mənasını verir. Alət hər iki əllə və barmaqlarla ifa edilir. Bəzi folklor nümunələrində iki yüngül çubuqla da çalınır. Çalğı zamanı qoşa şapalaq, tremolo, trel



və çırtma ifa üsullarından istifadə edilir. Çox güclü səs dinamikasına malik olan nağarada müxtəlif tembr çalarlarını almaq mümkündür. Açıq havada sərbəst çalınır. Folklor ənənələrində, xalq oyunu tamaşalarında, eləcə də “Çəngi”, “Yallı” və bu növ rəqslərdə qoltuq nağaradan istifadə edilir. Sağanağı qoz, ərik və müxtəlif növ ağac materiallarından hazırlanan silindrik formalı qoltuq nağaranın hündürlüyü 350–360 mm, diametri 300–310 mm-dir.



Cürə nağara da, əsasən, zurnaçılardan dəstəsini müşayiət edir. Musiqi folklorunda özünəməxsus rolu və funksiyası vardır. Əsas nağaradan xeyli kiçik olur. Alətin adı “cürə” (kiçik) sözü də bu mənəni verir. Sağanağı müxtəlif ağac növlərindən silindrik formada hazırlanır. Üzünə keçi və yaxud qoyun dərisi çəkilir.

Demək olar ki, heç vaxt tək istifadə edilmir, həmişə quruluşları eyni olan böyük nağara ilə birlidə səsləndirilir. Baş tərəfi geriyə əyilmiş iki yüngül çubuqla səsləndirilir. Diametri 300–320 mm, hündürlüyü 340–360 mm-dir.



Böyük nağara, bəzi regionlarda “toy nağarası” da adlandırılır. Diametri başqa nağaralardan xeyli böyükdir. Böyük nağara heç vaxt tək səsləndirilmir. Əksər hallarda cürə nağara ilə birlidə ifa olunur. Texniki imkanları başqa nağaralara nisbətən

məhduddur. Böyük ölçülü kos nağaralar unudulsada, onların bir qədər kiçildilmiş forması hazırda zurnaçılardan dəstəsində istifadə edilir. İki ağac toxmağı alətin hər iki üzünə zərbə vurmaqla səsləndirilir. Bu növ nağaralardan yalnız açıq havada istifadə edilir. Sağanağı bərk ağacdən silindrik formada düzəldilir, üzləri isə

dəridən hazırlanır. Diametri 400–450 mm, hündürlüyü 500–550 mm-dir.

Qoşa nağara xalq musiqisində ən çox istifadə edilən zərb çalğı alətlərindən biridir. Adından məlum olduğu kimi, qoşa nağara bir-birinə bərkidilmiş iki kiçik qədəhvəri nağaradan ibarətdir. Bəzən “qoşa dumbul” da deyilir. Bu alətin hazırlanmasında əvvəller gildən, sonralar isə ağacdan və metaldan istifadə olunmuşdur. Üzləri dəvə, dana və yaxud keçi dərisindən hazırlanaraq, metal burğular ilə gövdəyə bərkidilir. Həmin burğuların vasitəsi ilə alətin köklənməsi də təmin olunur. Alət yerə və yaxud xüsusi mizin üzərinə qoyularaq iki ağaç toxmaqla calınır. Qoşa nağara fərdi şəkildə hazırlanığı üçün ölçülüri müxtəlifdir. Əksər hallarda hündürlüyü 300–330 mm, böyük gövdəsinin diametri 240–280 mm, kiçiyinin isə 110–140 mm olur. Milli musiqinin folklor nümunələrində, o cümlədən, orkestr və ansamblarda istifadə edilir. Özünəməxsus səs tembri olan qoşa nağara solo aləti kimi nadir hallarda səsləndirilir.



Xalq çalğı alətləri içərisində elələri var ki, onlar yalnız qoşa istifadə edilir, məsələn: zurna, balaban və s. Qoşa nağara da belə alətlərdəndir. Bu adın yaranması da sadədir. Tembr boyaları yaratmaq üçün ta qədimdən nağaralardan ən azı qoşa istifadə edilmişdir və nəticədə qoşa nağara sözü yaranmışdır.

Qoşa nağara nağaranın həmnövlərindəndir. Başlıca fərqlər isə yalnız səs hasiletmə üsulunda və alətlərin quruluşundadır.

Alətin iki müxtəlif ölçülü nağaradan ibarət olmasının izahı maraqlı olardı. Azərbaycan zərb vəznlərini yaratmaq üçün ən azı iki müxtəlif səs yüksəkliyi lazımdır. Əks halda, vəznlərin calınması mümkün deyildir. Bu səslərdən biri nisbətən bəm, digəri isə birinciyyə nisbətən zil olmalıdır. Çubuqla calınan qoşa nağarada, daha konkert desək, onun bir çanağında belə təsir gücünə nail olmaq çox çatındır. Elə bu səbəbdən də həmişə iki müxtəlif ölçülü çanaqdan istifadə edilir.

Müasir qoşa nağarada (böyük çanağında) müxtəlif tonlarda səslər hasıl etmək olar. Bunun üçün ifaçı alətin böyük çanağının üzünə çubuqlardan birini dayayaraq digəri ilə zərb endirir. Dərinin üzərinə təzyiqlə basılan çubuq kvarta-kvinta məsafəsində səslənmə əldə etməyə imkan yaradır ki, bu intervallarda da müxtəlif melodiyaları dəqiq çalmaq mümkün olur.



Qaval birüzlü zərb alətləri qrupuna aiddir. Azərbaycan ərazisində çox geniş yayılmış bu alət barədə klassiklərin əsərlərində, miniatürlərdə kifayət qədər məlumat verilmişdir. Qaval, bəlkə də, yeganə alətdir ki, ilkin formasını dövrümüzə qədər saxlaya bilmişdir. Orta əsrlərdə, əsasən, saray musiqi məclislərində istifadə edilmişdir. Bir çox Şərqi ölkələrində, məsələn, Orta Asiya xalqları arasında qavalın müxtəlif ölçülü növləri geniş yayılmışdır. Qaval bütövlükdə membranlı alət olsa da, onun idiofonlu alətlərə məxsus əlamətləri də vardır. Onun sağanağından asılmış metal halqlar, bəzi hallarda dörd kiçik zinqrov, silkələnərək təkrarolunmaz səs tembri yaradır. Qaval Ü.Hacıbəyli tərəfindən xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə əsas alət kimi daxil edilmiş, onun ilk not partiyasını da bəstəkar özü yazmışdır. İfaçı qavalı hər iki əllə tutaraq, barmaqlarla və şapalaqla ifa edir. Geniş ifaçılıq imkanlarına malik olan bu alətdə trel, tremola, mordent və başqa çalarlar almaq mümkündür. Rəng, dəraməd, təsnif və zərb müğamların üçlük tərəfindən ifası zamanı qavalın iştirakı mütləqdir. Qoz ağacından hazırlanmış sağanağın içəri hissəsinə çevrəsi boyu 60–70 ədəd xırda mis halqlar bərkidilir. Üzünə xüsusi üsulla aşılanmış nərə balığının dərisi çekilir. Balıq dərisi nazik və şəffaf olduğundan, onun səs tembri olduqca məlahətlidir. Eni 60–75 mm, diametri 350–450 mm olur.

Xalq üçlüyündə iştirak edən xanəndənin qaval çalması, digər alətlərə – tara, kamançaya nisbətən daha asandır. Bəlkə də bu kimi səbəblərdən Şərqdəki belə ənənə xanəndələrimiz tərəfindən qaval çalmaqla pozulub. Nəticədə, xanəndəni qavalsız təsəvvür etmək artıq mümkün olmamışdır.

Dəf milli musiqi mədəniyyətinin tarixi inkişaf mərhələsində özünəməxsus yeri və rolu olmuş zərb çalğı alətlərindən biridir. Dəf – türkçədə “Dairə”, mənasını verir. Orta əsr musiqi məclislərini dəfsiz təsəvvür etmək mümkün deyildi. Xaqani Şirvani dəf barədə belə yazar:



Bir dəf vuran ustası gör,
Səf-səf duran heyvanı gör,
Dəfdə şikaristanı gör,
Bir-biri ilə çəng arar.

Miniatür sənət əsərlərində təsvir edilmiş saray musiqi məclislərində çəng-ney-dəf, bərbət-çəng-ney-dəf, ney-tənbur-dəf kimi alət qruplarında dəfin xüsusi yeri olmuşdur. Sağanağına dörd yerdən, hər birində bir cüt mis cam bərkidilir ki, bu da idiomembranlı alətin səs tembrini təmin edir. Sağanağı qoz, üzü isə balıq dərisindən hazırlanır. Dəfin diametri 250–260 mm, sağanağının qalınlığı 45–50 mm-dir. Hazırda nadir hallarda istifadə olunur.

Azərbaycan MEA-nın Memarlıq İnstitutunun Xalq musiqisi-nin tarixi və nəzəriyyəsi şöbəsi tərəfindən 1967–1975-ci illərdə Astara, Lənkəran və Şəki, Zaqqatala bölgələrində, Naxçıvan MR-da, Salyan və Ağdam rayonlarında aparılmış regional folklor ekspedisiyaların nəticəsi olaraq iki məcmuə dərc olunmuşdur. Xalq mahnları və oyun havaları toplusunda və tədqiqatçı alim Ə. İsa-zədinin məqalələrində sinc, təbil, laqutti və bir çox zərb alətləri ilə yanaşı dəf aləti barədə də məlumat verilmişdir.

Laqutti müxtəlif ölçülü iki dördbucaq ağac qutudan ibarətdir. Azərbaycanda Astara, Masallı, Lənkəran, Cəlilabad rayonlarında daha çox istifadə edilir. Nağara, qoşa nağara, qaval və başqa zərb alətləri ilə birlilikdə müasir ansambl və



orkestrlərin tərkibində ifa edilir. Laqquti mizin üzərinə qoyularaq iki ağac toxmaqla çalınır. Alətin ölçüləri 250x125x50 mm-dir. Qoz, ərik, tut, fistiq ağaclarından, içərisi xüsusi ölçüdə oyularaq, hazırlanır. Oyuğun üst hissəsi alt hissəsinə nisbətən nazik yonulduğundan, ifa zamanı xüsusi səs tembri alınır. Bu alətin adının etimologiyası, güman ki, onun çıxardığı səs tembri ilə bağlıdır. Alətin müxtəlif növləri bir çox ölkələrdə geniş yayılıb.



Dümbək qədəhvari quruluşa malik qədim zərb alətlərindən biridir. Orta əsrlərdə Azərbaycanda geniş yayılmış bu alət XX əsrin əvvəllərindən tədricən unudulmağa başlansa da, hazırda istifadə olunmaqdadır. Cənub bölgələri üçün daha xasdır. Bir üzünə dana və yaxud keçi dərisi çəkilən alətin gövdəsi ilk vaxtlar gildən düzəldilsə də, hal-hazırda ağac və misdən hazırlanır. Ümumi hündürlüyü 350–400 mm, diametri 280 mm-dir. Özünəməxsus bəm tembrinə malik dümbəkdə müxtəlif ritmlər və səs çalarları əldə etmək mümkündür.

* * *

Azərbaycan milli musiqi sənətinin inkişafında nəfəslə alətlərin misilsiz tarixi rolü olmuşdur. Bu alətlərin ilk sadə nümunələri eramızdan bir neçə minilliklər əvvəl qarğı və qamışdan hazırlanmışdır. Bu ənənə dövrümüzə qədər yaşışmış və bu gün də davam etdirilir – hazırda bir neçə nəfəs aləti – ney, tütkək, musiqar, sümsü və onun növləri qarğı və qamışdan hazırlanır. Daha sonralar nəfəs alətlərini sümükdən, heyvan buynuzundan, bişmiş gildən, müxtəlif ağac növlərindən, mis və digər materiallardan hazırlanmışlar.

Balaban orkestr və ansambların, aşiq və digər folklor qruplarının tərkibində geniş istifadə olunan nəfəslə alətlərdən biridir. Bəzən "balaman" da adlandırılır. Qədim Türkçədə "bala" (kiçik) və "ban" (səs tembrinin xoruz banına bənzədilməsi) sözləri ilə bağlı olub, "kiçik ban" (ilk, erkən ban) deməkdir. Yumşaq və həzin səsə malik balabandan ansambl, orkestr və solo aləti kimi nəfəslə alətlər qrupunu, o cümlədən aşıqlar dəstəsini müşayiət etmək üçün istifadə edilir. Balaban ərik, qoz, tut və armud ağaclarından xüsusi dəzgahlarda yonulub, içərisi oyulduğdan sonra müəyyən bitki yağıları ilə yağılanır, xüsusi temperaturda uzun müddət qurudulur. Hazır gövdənin üst hissəsində səkkiz, alt hissədə isə bir oyuq açılır. İfa zamanı hər iki əlin barmaqları ilə oyuqlar açılıb-bağlanır. Balabanın baş hissəsinə qarğıdan xüsusi ölçüdə sıxlaraq yastılardırılmış müştük taxılır. Ona görə bəzi hallarda bu alətə "yasti balaban" da deyilir. Müştüyün üzərinə keçirilmiş xamıtın (qısqacın) vasitəsilə alətin səs ucalığı və kökü nizamlanır. İfaçı aləti səsləndirmək üçün dərindən nəfəs alır, havanı ağız boşluğununa yiğir və onu xüsusi ustalıqla dodaqları arasında tutduğu yasti müştüyün içərisinə üfləyərək, barmaqlarını oyuqların üzərində hərəkət etdirməklə istənilən səs ucalığını alır. Uzunluğu 280–300 mm, diametri 20–22 mm-dir. Balabanın səs diapazonu kiçik oktavanın "sol" səsindən ikinci oktavanın "do" səsinə kimi-dir. Çalğıçının ustalığından asılı olaraq, bir neçə səs də artırıla bilər.

Xalq musiqimizi balabansız təsəvvür etmək çətindir. Bir el bayatısında alətlə bağlı bayatını xatırlayaq:

Əzizim balabani,
Asta çal balabani!
Hamı gəldi qurbətdən
Bəs mənim balam hanı?



Bayatıda “balaban” və “Balam” sözü təsadüfən işlədilməmişdir. Alətin səs tembrindəki həzinlik, qəriblik, insan mənəviyyatına güclü emosional təsiri, ta qədimlərdən diqqət mərkəzində olmuşdur.



Zurna. Güclü və zil səsə malik zurna musiqi aləti Azərbaycan ərazisində geniş yayılmış və mədəni həyatımızda özünə məxsus yer tutmuşdur. Zurnanın “surnay” sözündən olub, ərəbcə sur – “böyük ziyafət”, nay – “qarğı”, “qamış” mənasını verdiyi güman edilir. Ayrı-ayrı növləri Orta Şərq və Qafqaz xalqları arasında çox geniş yayılmışdır. Qədim insan məskənlərindən biri olan Mingəçevir ərazisində aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı maral buynuzundan hazırlanmış dörd ədəd zurna aşkar edilmişdir. Alımların hesablama-larına görə, yüksək zövqlə hazırlanmış bu alətlərin üç min il yaşı vardır. Əsasən, ərik (qaysı), qoz və tut ağaclarından yonularaq hazırlanır. Ümumi uzunluğu 302–317 mm-dir. Gövdəsinin baş hissəsi 20 mm olub, aşağıya doğru genişlənərək 60–65 mm-ə çatır. Üst hissəsində yeddi, alt hissəsində isə bir oyuq açılır. Gövdənin baş tərəfinə maşa (beçə) taxılır. Onun uzunluğu 120 mm-dir və o, cir söyüd, qoz və ərik ağacından hazırlanır. Maşanın vəzifəsi alətin kök qaydasını nizama salmaqdır. Bürunc, mis, yaxud gümüş lövhədən hazırlanmış “mil” maşaya taxılır. Əsasən, quru yerdə bitmiş qamışdan xüsusi üsulla hazırlanmış müştük 7–10 mm uzunluğunda olur. İfaçı aləti səsləndirmək üçün ağız boşluğununa yiğdiyi havam müştükdən nizamla üfləyir. Sədəf, sümük və büruncdən hazırlanan dəyirmi tağalaq (dayaq) milin, təxminən, orta hissəsinə, girdə lövhəyə bərkidilir. Tağalaq, bir növ, dodaq üçün dayaq rolunu oynayır. Üfürülən hava müştük, mil və maşadan keçərək gövdəyə daxil olur və alət barmaqların köməyi ilə gövdədəki oyuqları açıb-bağlamaqla səsləndirilir. Zurnanın diapazonu kiçik oktavanın “si bemol” səsindən üçüncü oktavanın “do” səsinə qədərdir. İfaçının məharətindən asılı olaraq, bir neçə səs də artırmaq mümkündür. Bu səsləri ifaçılar “səfir

səslər” adlandırırlar. Zurna, əsasən, açıq havada keçirilən el şənliliklərində geniş istifadə edilir. Bu alətin “qara zurna”, “ərəbi zurna”, “cürə zurna”, “əcəmi zurna”, “qaba zurna”, “şəhabı zurna” kimi növləri tarixən mövcud olmuşdur. Əsasən, nəfəs alətləri ansamblında ifa olunur. Xalq çalğı alətləri ansamblı və orkestr-lərinin tərkibində də solo aləti kimi bəzi rəqsər, çəngilər və digər musiqi nümunələrinin ifasında istifadə edilir. Ü.Hacıbəyli “Koroğlu” operasında zurnanı orkestrin tərkibinə əlavə etmişdir.

Tulum bir vaxtlar Qarabağ, Laçın, Qazax, Tovuz və Naxçıvan ərazisində geniş yayılmış nəfəslə çalınan dəri çalğı alətidir. Hazırda Azərbaycanda, əsasən, Naxçıvan Muxtar Respublikasında rast gəlmək olar. Başqa nəfəslə çalğı alətləri kimi tulumun da çox qədim tarixi vardır. Alimlərimiz tulumun yaranma tarixini sinifli cəmiyyətin ilk dövrlərinə aid edirlər.

Hazırda tulumun müxtəlif növləri fərqli adlarla Qafqaz, eləcə də bir sıra Avropa xalqları arasında geniş istifadə edilir. Maldarlıq, əsasən də, qoyunçuluqla məşğul olan köçəri tayfalar tulumdan çox istifadə etmişlər. Səs tembri zurnanın səsinə bənzədiyi üçün bəzən ona “tulum zurnası” da deyilib. Tulum xüsusi üsulla aşılambil yumşaldılmış keçi və ya qoyun dərisindən hazırlanır. Bütöv soyulmuş dərinin iki ayağı möhkəm bağlanılır. Qalan ikisindən birinə tuluma hava doldurulmaq üçün sümükdən və ya qamışdan hazırlanmış, ağızında tıxacı olan boru, digərinə isə aləti ifa etmək üçün iki qoşa boru (gövdə) bərkidilir. Uzunluğu 260–280 mm olan həmin gövdələrin üzərində 7 oyuq açılır. İfaçı sol qoltuğunda tutduğu içərisi hava ilə doldurulmuş tuluğu azacıq təzyiqlə sıxmaqla havanı borulara daxil olmağa məcbur edərkən hər iki əlin barmaqları ilə oyuqları açıb-bağlamaqla, istənilən səs ucalığını əldə edə bilir. Birinci boruda melodiya çalınır, ikincisində isə həmin melodiyanın tonikası saxlanılır. Tulum, əsasən, solo aləti kimi, bəzi hallarda isə balabançılar dəstəsində istifadə edilir.





Tütək bir vaxtlar, əsasən, çobanların istifadə etdiyi üfləmə ağac musiqi aləti olmuşdur. Türkçə etimoloji açıqlanması “tü” – “bağlamaq”, “tək” – “tək oyuğu bağlamaq” tütəyin baş hissəsindəki tək oyuğun səs oyadıcısı ilə bağlanılmasına işarədir. Bir çox ölkələrdə tütəyin müxtəlif növləri çox geniş yayılıb. Azərbaycanda böyük və kiçik növləri orkestr və ansambların tərkibində, əsasən, solo aləti kimi istifadə edilir. Səs tembri müləyim və məlahətlidir. Boruşaklı gövdə ərik, qoz, tut və ya qamışdan hazırlanır. Uzunluğu 280–300 mm, diametri 20 mm-dir. Gövdənin üst hissəsində yeddi, alt hissəsində isə bir oyuq olur. Alətin baş tərəfində borunun içərisinə yanaklı kəsilmiş ağac tixac (dil) daxil edilir. Tixacla gövdə arasında xüsusi ölçüdə boşluq saxlanılır ki, həmin hissədən ağız boşluğununa yiğilmiş hava dodaqlar vasitəsi ilə gövdəyə üflənir. Sağ və sol əlin barmaqları ilə oyuqları açıb-bağlamaqla səs ucalıqlarını almaq mümkün olur. Onun səsdüzüümü kiçik oktanın “si” səsindən üçüncü oktavanın “do” səsinə qədərdir. Mahir ifaçılar bir neçə səs də əlavə edə bilirlər.

Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestrinin yaradılması bir sıra unudulmuş alətlərin yeni inkişaf perspektivini də müəyyən etdi. Belə alətlərdən biri də tütək oldu. 1938-ci ildə Moskva şəhərində birinci Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongünüyüünün iştirakçılarından olan xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibi bir qədər də zənginləşmiş, onun heyətinə Səid Rüstəmov tərəfindən tütək və saz əlavə edilmişdir. Elə o illərdən başlayaraq, xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibində tütəkdən başqa əsərlərin səslənməsində də geniş istifadə edilməyə başlandı. Orkestr üçün bəstələnmiş əsərlərin ifası ilə əlaqədar başqa köklərdə olan yeni tütək həmnövlərinin yaranması genişləndi. Bu kimi səbəblərdən də tütəyin müxtəlif növləri orkestrdə istifadə edilməyə başlandı. Hazırda xalq çalğı alətləri ansambllarında və orkestrində, əsasən iki növ tütəkdən istifadə olunur. Bədii kollektivlərdə istifadə olunan müasir tütəklərdən birinin uzunluğu

350 mm-ə çatır. Alət iki hissədən ibarətdir. Köklənməsi mümkündür. Digər həmnövlərinə nisbətən uzundur. Elə bu səbəbdən də alətə eksər hallarda bəstəkarlar, musiqişünaslar, musiqiçilər böyük tütək deyə müraciət edirlər. Bu növ tütək çox vaxt kökünə görə ("si" köklü) də adlanır.

Qarmon metal dilçəkli, körüklü musiqi alətidir. XIX əsrin sonlarından etibarən Azərbaycan xalqının məişətinə daxil olmuş və milli musiqi mədəniyyətinin bir hissəsinə çevrilmişdir. Digər xalq çalğı alətləri ilə bir yerdə ansambllarda, o cümlədən, el şənliklərində milli rəqs musiqisinin ifası zamanı geniş istifadə edilir. Təsadüfi deyildir ki, təkmilləşdirilmiş müasir qarmon bir çox hallarda xalq musiqi aləti kimi qarşılanır. Azərbaycanda istifadə olunan xromatik növlü qarmonun texniki ifa xüsusiyyətləri və səs quruluşu rus qarmonlarından tamamilə fərqlidir. Qarmon cazibədar səs tembrinə malikdir. Onun yan tərəfləri taxtadan, orta hissəsi dəri körüklü dördkünc qutudan ibarətdir. Qarmonun hündürlüyü 360 mm, eni 268 mm, qalınlığı 195 mm-dir. Qutunun içərisində ağac lövhələr üzərində xüsusi qayda ilə düzülmüş nazik metal dilçəklər (lövhələr) yerləşdirilir. Alət sağ və sol əlin köməyi ilə körüyü açıb-bağlamaqla səsləndirilir. Bu zaman sağ əlin şəhadət, orta, adsız, çəçələ barmaqları ilə melodiya, sol əlin barmaqları ilə isə melodiyanın ahənginə uyğun dəm (tonika) saxlanılır. Körük açılıb-bağlandıqda, barmaqların təzyiqi ilə sıxılmış hava dillərin açdığı boşluqdan keçərək, həmin metal lövhələri ehtizaza gətirir. Bu zaman, vibrasiya olunmuş lövhələrin ölçülərindən asılı olaraq, müxtəlif səs ucalıqları alınır. Diapazonu kiçik oktavanın "do" səsindən ikinci oktavanın "fa" səsinə qədərdir. Solo və ansambl aləti kimi geniş istifadə edilir. Azərbaycanda bu alətin yiğilması ilə məşğul olan sənətkarlar onun səs sistemini milli səsdüzümünə tam uyğunlaşdırıldıqları üçün, alətin səs çalarlığı, ifa texnikasının rahatlığı xalq musiqisinin və müğamların ifasına geniş imkan yaratmışdır.



Simli musiqi alətləri

Çeşidinə və geniş yayılmasına görə simli alətlərin Azərbaycan musiqi mədəniyyətində müstəsna yeri var. Yazılı mənbələrdə simli çalğı alətlərinin yaranmasına dair bir çox əfsanələr mövcuddur. Rəvayətə görə, qartalın ağac başında parçaladığı bir heyvanın bağırsaqları dağılaraq ağacın budaqlarına dolaşır. Sonradan quruyub tarıma çəkilmiş quru bağırsaq, külək əsdikcə titrəyərək, müxtəlif musiqi səsləri verməyə başlayır. Bu səsləri eşidən qədim insanlar ilk simli çalğı alətlərini icad edirlər. Bu əfsanədə həqiqətə uyğun bir fakt var. Doğrudan da, tarixən simli çalğı alətlərinin gövdəsi, qolu və kəlləsi müxtəlif ağac növlərindən, simləri və qoluna bağlanmış pərdələri isə, müəyyən üsullarla heyvan bağırsağından hazırlanmışdır. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında əvəzsiz tarixi əhəmiyyəti olmuş coxsayılı simli musiqi alətləri zaman-zaman formalaşaraq, müasir musiqi alətlərinin yaranmasına öz təsirini göstərmiş və bu günümüze gəlib çatmışdır.

Azərbaycan simli çalğı alətləri ifa tərzinə görə dörd qrupa bölünür:

Mizrabla çalınanlar – tar, saz, ud, qanun, bərbət, rüd, rübab, qopuz, çoğur. Kamanla ifa edilənlər – kamança, çəqanə. Barmaqla ifa edilənlər (dartımlı) – çəng, Şirvan tənburu. Ağac toxmaqla ifa edilən – səntur.



Saz təzanə (mizrab) ilə çalınan simli çalğı alətidir. O, ulu ozan sənətinin davamçısı olan aşiq və saz-söz sənətinin ayrılmaz tərkib hissəsidir. Saz, eyni zamanda, türk dünyasının, türk mənəviyyatının rəmzlərindən biridir. Etimoloji açıqlaması “kök”, “ahəng”, “nəğmə” köklərin sıra ilə tərtibi kimi başa düşülür. Sinkretik, yəni özündə çalğı, oxuma, şeir demə, söz və dastan ifaçılığı, aktyor və rəqs (plastika) sənətlərini

birləşdirən saz-söz sənəti, muğam sənəti ilə yanaşı, Azərbaycan milli mədəniyyətinin ən əski qatları ilə bağlıdır. Qədim türkdilli xalqlarda şaman, qam, oyun, baxşı, yanşaq, varsaq və nəhayət, *ozan* kimi tanınan sənətkarlar bugünkü aşığın əcdadları sayılırlar. Ozan sənəti minilliklər və yüzilliklər boyu böyük təkamül yolu keçərək, aşiq sənətinə çevrildiyi kimi, qopuz da ona oxşar təkamül yolu keçərək, saz aləti şəklini almışdır. Saz artıq Şah İsmayıllı Xətainin dövründə (XVI əsr) indiki şəklini almışdır.

Azərbaycan sazı türkdilli xalqlar arasında yayılmış saz və ona oxşar alətlərdən çalğı texnikası, səsyayıımı (akustika) baxımından danılmaz üstünlükleri ilə seçilir. Sazın çanağı tut ağacının seçmə növlərindən, qolu isə qoz ağacından hazırlanır. Çanağın gövdəsi bir-birinə bərkidilmiş tək sayda (adətən 9) taxta “qabırğa”lardan yığılır. Bu “qabırğa”lar qol ilə çanağı birləşdirən “küp” adlı kiçik hissənin üzərində yığılır və sonra qol əlavə edilir. Çanağın üstü nazik taxta üzlükə örtülürlər və qoluna 16–17 pərdə bağlanılır. Azərbaycanda ölçüləri ilə fərqlənən tavar saz və yaxud ana sazin 9, bəzən 8 simi, ondan bir qədər yiğcam orta, yaxud qoltuq sazin 6, bəzən 7 simi, kiçik cürə sazin isə 4–6 simi vardır. Vaxtilə simlər yüksək keyfiyyətli poladdan hazırlanıb, gümüş suyuna salınmış. Onlar heç zaman paslanmaz və çox az halda qırılmış. Xalq çalğı alətləri orkestrində saz solo alət kimi istifadə olunur. Adətən, bunlar qoltuq və ya cürə sazlardır. Saz, əsasən, gilas ağacının qabığından hazırlanmış təzanə ilə səsləndirilir. Çox hallarda alətin qolu və çanağın yan tərəfləri təbii sədəfə bəzədir. Əsas saz hesab edilən tavar sazin ümumi uzunluğu 1200 mm, çanağının dərinliyi 200 mm olur. Onun dia-pazonu 1-ci oktavanın do səsindən 2-ci oktavanın sol səsinə qədərdir.

Tar Azərbaycan simli musiqi alətləri arasında texniki və dinamik imkanlarına görə, ən mükəmməl və təkmil çalğı alətidir. Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli tarın texniki ifaçılıq imkanlarına, akustik səslənmə xüsusiyyət-



lərinə istinad edərək yazar: "Tar Şərq musiqi təhsilini artırı bilən alətlərdən ən qiymətlisi və ən mühümüdür". Tar, qədim türk sözü olub dilimizdə bir çox mənada işlədir. "Tərim", "tar", "tar etmək", "dağıtmak", "yaymaq", "xoş ahəngli səs yaymaq" kimi başa düşmək olar. "Tar" sözünün farsca lüğəti mənası tel, sap deməkdir. Başqa musiqi alətləri kimi, təbiidir ki, müasir tar da özündən əvvəlki qədim simli musiqi alətlərinin əsasında yaranmış və əsrlər boyu formalaşmışdır.

Tarın adına Orta əsr klassiklərimizdən Qətran Təbrizinin, Nizami Gəncəvinin, Məhəmməd Füzulinin və başqalarının əsərlərində rast gəlmək olur. N.Gəncəvinin "İsgəndərnamə" əsərində şair tarı belə təsvir edir:

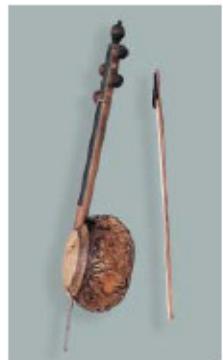
Müğənni, tək bircə gecə də çal tar,
Məni bu dar yolda əzabdan qurtar!
Bəlkə genişlənsin, açılsın yolum,
Keçim, bu daşlıqdan asudə olum...

Dü tar, se tar, çahar tar, pənc tar və şəş tar kimi simli musiqi alətləri tarın müxtəlif növləri hesab edilir. Əbdülqadir Marağai "Məqasid əl-əlhan" əsərində şəş tar (6 simli) barədə məlumat verərək, onu geniş təsvir etmişdir. Orta əsr rəsm əsərlərində də tarın təsvirinə rast gəlmək olur. 1816-ci ildə Əbu Qasım Təbrizinin yağlı boyla ilə çəkdiyi "Tarçalan qız" əsəri bu baxımdan maraqlıdır. XIX əsrin II yarısında Mirzə Sadıq Əsəd oğlu (Sadıqcan; 1846–1902) tərəfindən tarın quruluş və formasında dəyişikliklər edilmiş, simlərinin sayı artırılaraq 5-dən 11-ə çatdırılmışdır. O, tarın tutma qaydasında da dəyişikliklər edərək, tarı diz üstündən sinəyə qaldırılmışdır. Müasir tar ifaçılığının XX əsrдə daha güclü inkişaf mərhələsi başlanılmışdır. Belə ki, 1931-ci ildə Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin təşəbbüsü ilə yaradılmış ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestrində tar aparıcı alət kimi əsas yeri tutmuşdur. Əsası Ü.Hacıbəyli tərəfindən qoyulmuş notlu ifaçılıq məktəbi tarın texniki və bədii imkanlarını daha da artırmışdır. Tar, əsasən, muğam üçlüyünün tərkibində (tar, kamança, qaval) aparıcı alət kimi

istifadə edilib və bu gün də muğam sənətinin inkişafında müstəsna rol oynayır. Muğam operalarında solo oxumaları tarın müşayıti ilə aparılır. Azərbaycan bəstəkarları tar ilə orkestr üçün bir çox irihəcmli konsertlər yazmışlar. Quruluş və forma etibarilə başqa simli musiqi alətlərindən fərqli olan tar, əsasən, üç hissədən – çanaq, qol və kəllədən ibarətdir. Tarın çanaq hissəsi tutdan, qol və kəllə hissələri isə qoz ağacından hazırlanır. Ümumi uzunluğu 850 mm, çanağının hündürlüyü 165 mm, eni 185 mm-dir. Qoluna 22 pərdə bağlanır. Çanağının üzərinə mal tərəyinin pərdəsi çekilir. Müxtəlif diametrlı 11 metal simi vardır. Sümük və ya ebonitdən hazırlanmış kiçik mizrabla səsləndirilir. Simlər üç qrupa bölünür:

1. Ağ, sarı və kök simlər (hər biri bir cüt olur).
2. Kök sim (tək qalın sim yalnız muğamlı ifa olunur).
3. Zəng simlər (cingənə, iki cüt olur).

Tar sinədə üfqı tutulur, sağ əlin biləyi ilə çanaq hissəsi döşə sixılır, simlər baş və şəhadət barmaqlarının arasında tutulmuş mizrab vasitəsilə ehtizaza gətirilir. Tarın qolu sol əlin baş və şəhadət barmaqları arasında sixılır, sağ əlin ehtizaza gətirdiyi simlər sol əlin şəhadət, orta və adsız barmaqları ilə müxtəlif pərdələri sixmaqla çalışır. İfa zamanı texniki və bədii imkanları təmin etmək üçün trel və müxtəlif mizrabvurma üsullarından, ştrixlərdən istifadə edilir. Üst-mizrab, alt-mizrab, üst-alt-mizrab, alt-üst-mizrab, rux (sağ-sol) mizrab, santur-mizrab (üst-alt-üst) və digər ştrixlərdən əlavə, lalbarmaq dartma sim (vibrasiya), sürüşdurmə barmaq (qlissando) kimi ştrix və üsullardan da istifadə olunur. İfaçı mizrabı simə vuraraq tarı döşünə sixmaqla səsi uzun müddət dalğalandırır. Alınmış bu fasılə zamanı yaranan effekt “xum” adlanır. Tar üçün notlar “do” sistemli metso-soprano açarında yazılır. Tarın səsdüzümü xromatik olub, 2,5 oktavanı əhatə edir. Diapazonu kiçik oktavanın “do” səsindən ikinci oktavannın “sol” səsinə kimidir.



Kamança kamanla çalınan simli musiqi alətidir. Qədim türkçə “kiçik kaman” mənasını verir. Müxtəlif növləri başqa adlarla Şərq və Orta Asiya xalqları arasında yayılmışdır. Kamança ifaçılığının Azərbaycanda yüksək inkişafı XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq, xanəndəlik sənətinin inkişaf etməsi ilə bağlıdır. İlk nümunələri balqabaqdan, hind qozundan hazırlanar, fil sümüyü ilə bəzədiilmişdir. Bir və ikisimli kamançanın nə vaxtsa yaylı qopuzdan formalaşması güman edilir. Kamança Orta əsr klassiklərinin əsərlərində geniş təsvir olunmuşdur. XVI əsr Təbriz rəssamlıq məktəbinin nümayəndəsi Mir Seyid Əlinin “Musiqi məclisi” rəsm əsərində bərbət, dəf və kamança alətləri təsvir edilmişdir. Əbdüлqadir Marağai əsərlərində başqa musiqi alətləri ilə yanaşı, kamançanın da adını çəkmiş və onun haqqında məlumat vermişdir. XVII əsrə Azərbaycana səyahət etmiş alman səyyahı E.Kempfer kamançanın üçsimli və bəzən də dördsimli alət olduğunu, çox gözəl səs tembri ilə səsləndiyini qeyd edir. Nizami Gəncəvinin “Xosrov və Şirin” poemasında kamança belə təsvir edilir:

Kaman musa kimi yanır, inləyir,
Çalan xanəndəni durub dinləyir.
Oxuyan bir gözəl qəzəl başladı,
Bu keyfi-işrəti çox alqışladı.

Keçən əsrə üçsimli, dördsimli və hətta beşsimli kamançanın mövcudluğu məlumdur. Azərbaycan Tarixi Muzeyinin Etnoqrafiya Fondunda saxlanılan XIX əsrə aid beşsimli kamança bu baxımdan maraqlıdır. Həmin müzeydə görkəmli bəstəkar Zülfüqar Hacıbəyova məxsus bir kamança da nümayiş etdirilir. Üç simdən ibarət olan bu kamançanın çanaq və qol hissələri yüksək zövqlə təbii sədəflə bəzədilmişdir. XIX əsrə aid edilən bu alətin maraqlı cəhəti ondan ibarətdir ki, onun çanağı yarı hissədən şaquli şəkildə kəsilmiş və üzərinə dəri çəkilmişdir. Kamança çanaq, qol və çana-

ğın içərisindən keçərək, onun hər iki hissəsini birləşdirən şişdən ibarətdir. Çanaq, qol və aşıqlar qoz ağacından xüsusi dəzgahda yonulma üsulu ilə hazırlanır. Çanağın üzünə nərə balığının dərisindən hazırlanmış üzlük çekilir. Alətin səslənməsinin yaxşı təmin edilməsində qol ilə simlər arasındaki məsafənin dəqiq təyin edilməsi vacib şərtdir. Ümumi uzunluğu 700 mm, çanağının hündürlüyü 175 mm, eni 195 mm-dir. Diapazonu kiçik oktavanın “Iya” səsindən üçüncü oktavanın “Iya” səsinə kimidir. Kamança üçün notlar “sol” açarında yazılır və yazılışından bir ton yuxarı səslənir. Xalis kvarta, kvinta intervalları ilə köklənir.

Üzeyir Hacıbəyli kamançanın səs tembrinə çox yüksək qiymət vermişdir. “...Kamançada çalınan musiqi, səs etibarilə daha mükəmməl və insan səsinə daha yaxındır. Kamança melodik alətlərdən ən gözəldir”.

Müasir kamança bədii-texniki cəhətdən Avropa musiqi alətləri ilə eyni tələblərə cavab verə bilir. Kamançanın səsi əsrlərin dərinliklərindən gəlir. Alımların fikrincə, eramızdan əvvəl on üçüncü minillikdə əvvəlcə zərbə çalınan alətlər, sonuncu isə kamanla çalınan alətlər yaranmışdır. Ümumiyyətlə, kamanlı alətlərin yaranması haqqında müxtəlif fikirlər vardır. Orta Asiya əfsanələrində kamanlı qopuzun Dədə Qorqud tərəfindən yaradıldığı söylənilir. Bəzi alımlar, xüsusilə də, doktor Verner Bəhman əl-Fərabinin traktatlarına istinadən, Orta Asiyani kamanlı alətlərin vətəni sayır.

Azərbaycan ərazisində kamançanın qədimlərdən mövcud olduğunu təsdiq edən onlarla bədii-tarixi sənəd vardır. Kamançanın xalq musiqisində rolü böyükdür. Elə müğamlarımız var ki, öz bədii səslənmə həllini məhz bu alətdə tapmışdır. “Şüstər”, “Şur”, “Bayati-Şiraz” və başqa müğamlarımız dediklərimizə canlı sübutdur.

Qanun yatiq sazlar ailəsinə mənsub olub, dartımlı-simli musiqi alətidir. Qanun Yunan mənşəli ərəb sözü olub “qayda”, “nizam” mənasını daşıyır. Yaxın və Orta Şərqdə, eləcə də Azərbaycan ərazisində tarixən geniş yayılmışdır. Azərbaycan



klassiklərindən Nizami Gəncəvinin, Məhəmməd Füzulinin və başqalarının əsərlərində qanun haqqında məlumat verilmişdir. XII əsrde yaşayıb-yaratmış, Şərq musiqi elmini dərindən bilən şairə Məhsəti Gəncəvi qanun və çəng alətlərinin məharətli ifaçısı olmuşdur. Əsasən, qadınlar tərəfindən ifa edilən bu aləti Füzuli “Yeddi cam” əsərində belə təsvir etmişdir:

Bir gün gecə məclisimiz vardı ki, ondan
Çox-çox uzağa qalmış idi dərd, qəm, hicran.
Xam nəğmələrlə edərək aləmi məmmun,
Bir huri-mələk çalırdı iri bir qanun.

Qanun miniatür sənət əsərlərində də öz əksini tapmışdır. Uzun tarixi inkişaf yolu keçən bu alət zaman-zaman formallaşaraq dövrümüzə kimi gəlib çatmışdır. Üzeyir Hacıbəyli qanunun keçmişdə də təkmil alət kimi istifadə edildiyini qeyd edərək yazır: “Bu gün hər bir musiqar üçün piano çala bilmək vacib olan kimi, Şərq musiqiçiləri də öz çalğılarından əlavə, qanun çalmağı dəxi borc bilirmişlər”. Qanunun tərəfləri müxtəlif bucaqlı taxta qutudan ibarətdir. Alt və yan hissələr ağcaqayın, qoz və digər bərk ağaç materiallardan hazırlanır. Alətin üst hissəsinin 3/4-ü 4 mm qalınlığında şam ağacından olan taxta üzvlükə, qalan hissəsi isə balıq dərisi ilə örtülür. Qanuna üçlüsdürilmiş 24 sıra (ümumi sayı 72) sim bağlanır. İlk dövrlərdə simlər bağlısaqdan və ya ipək sapdan xüsusi üsulla hazırlanmış. Hazırda kapron simlərdən istifadə edilir. Diz üstünə qoyulan qanun hər iki əlin adsız barmaqlarına taxılmış dəmir üsküklərin arasında yerləşdirilən ebonit mizrablarla səsləndirilir. Alət içərisi dördkünc dəmir açar vasitəsi ilə köklənir. Qanunun ümumi uzunluğu 800–900 mm, eni 380–400 mm, qalınlığı 40–50 mm-dir. Diapazonu böyük oktavanın “sol” səsindən ikinci oktavanın “si bemol” səsinə kimi üç oktava yarımdır. Diatonik səsdüzülmənə malikdir. Qanundan xalq çalğı alətləri orkestrinin və ansambllarının tərkibində müşayiətçi və solo alət kimi istifadə olunur.

Ud əsasən, bir çox Şərqi xalqları arasında geniş yayılmış mizrabla çalınan simli-dartımlı musiqi alətidir. Qədim Şumerlərdə “ut”, “od”, “ud” (odun, otun, udun) ağac mənasında işlədir. Başqa mənada qədim Türk təqvimində “ud” “öküz” mənasını ifadə edir. Kut, Qud, ud “ilahi güc”, müqəddəs qüvvət, qüdrət mənasını daşıyır. Ud haqqında ilk dəfə Mosullu İshaq Ibn-İbrahimin (767–849), daha sonralar isə Əbu Nəsr Fərabinin (870–950) əsərlərində məlumat verilir. Orta əsrlərdə Yaxın Şərqi mədəniyyətinin inkişafında udun çox böyük tarixi əhəmiyyəti olmuşdur. Səfiyəddin Əbdülmömin Urməvinin “Kitabül ədvar” (“Musiqi dövrləri haqqında kitab”, 1252) əsərini şərh edən Əbdüllqadir Marağai ud musiqi alətinin peyğəmbərin nəvələrindən biri tərəfindən icad edildiyini bildirir. Yazılı mənbələrdə udun icadını qədim yunan filosofu Platonun adı ilə bağlayırlar. Udu təkmilləşdirilməsində, onun yeni səs-düzümünün yaradılmasında Səfiyəddin Urməvinin çox böyük xidməti olmuş və o həm də udda məharətlə çalmışdır. Udu özünəməxsus qüdrətli səsini dahi Füzuli “Yeddi cam” əsərində belə təsvir etmişdir:



Bir gün yenə mən nəşli bir bəzm düzəldim,
Mən bu işi bir hikmət üçün bərqərar etdim.
Bir ud sədası bu zaman qalxdı həvayə,
Yandım, tübünum çıxdı mənim övci-səmaya.

Miniatür sənət əsərlərində udun təsvirinə də rast gəlmək olar. Qədim udun dörd simini od, su, torpaq və hava ilə müqayisə etmişlər. Birinci sim “zir”, ikinci “məsna”, üçüncü “məsləs”, dördüncü “bəm” və sonalar əlavə edilmiş beşinci sim “had” adlanırdır. Qədim ud əsrlər boyu quruluş və forma etibarilə islah edilmiş, dövrümüzə qədər təkmil bir alət kimi gəlib çatmışdır.

Ərəblər tərəfindən İspaniyaya gətirilmiş ud, sonralar Qərb ölkələrində lyutnya adı ilə geniş yayılmışdır. Qədim musiqi aləti udun Azərbaycan ərazisində mövcudluğunu sübut edən onlarla ədəbi, tarixi mənbələr məlumdur.

Ümumi uzunluğu 850 mm olan udun çanağının eni 350 mm, uzunluğu 480 mm, hündürlüyü 200 mm olur. Uduñ diapazonu böyük oktavanın “mi” səsindən ikinci oktavanın “fa” səsinə kimi-dir. Solo və müşayiətçi alət kimi orkestr və ansamblların tərkibinə daxil edilmişdir.



Qopuz ən qədim simli çalğı alətlərindən biridir. Onun yaranma tarixi eramızdan çox-çox əvvəllərə aid edilir. ABŞ arxeoloqlarının 1960-cı ildə cənubi Azərbaycanın Şuşdağı ətəyində yerləşən Cığamış qədim insan məskənində apardıqları qazıntılar zamanı e.ə. VI minilliyyə aid edilən nadir mədəniyyət nümunələri aşkar edilmişdir. Bu tapıntılardan ən maraqlısı sinəsində qopuz tutmuş ozan və bir neçə başqa musiqicidən ibarət musiqi məclisinin təsvir edildiyi saxsı qabdır. Qopuz türk xalqlarının yaşadıqları geniş coğrafi ərazilərdə məlum olmuşdur. Onun müxtəlif növləri hətta bəzi Avropa ölkələrində də (Ukrayna, Polşa, Macaristan, Moldova) “kobuz”, “kobza”, “komuz”, “komız” və başqa adlarla geniş yayılmışdır. Cox güman ki, bu, eramızın IV–V əsrlərində türk tayfaları olan hunların Avropaya yürüşü (Xalqların Böyük Köçü) zamanı baş vermişdir. Qopuzun iki növü daha geniş istifadə olunmuşdur.

1) “Qıl qopuz” və ya “ikiliq” kimi tanınan və kamanla ifa edilən ikisimli qopuz növü Orta Asiya xalqları arasında, xüsusilə Qazaxıstanda geniş yayılmış və hazırda istifadə edilməkdədir.

2) Müasir aşiq sazının sələfi sayılan üçsimli “qolça qopuz” Azərbaycan türklərinin istifadə etdikləri ən qədim simli musiqi alətidir. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanlarında xatırlanan qolça qopuz bir neçə adda təqdim olunur. Kitabda adları çəkilən “quru-luca qopuz”, “alça qopuz” ayrı-ayrı alətlərin deyil, eyni bir alətin müxtəlif cəhətlərini açıqlayır.

Əbdülfəqadir Marağai “Məqasid əl-əlhan” əsərində qopuzun iki növünün – “rumlular qopuzu” və “ozan qopuzu”nın quruluşu barədə məlumat vermişdir. Güman ki, “qopuz” sözünün etimologiyası qop – qədim Türkçədə “ucalıq”, “yüksəklilik”, “uz” isə “avaz”, “sehrli musiqi ahəngi” Daha ifadəli desək, Qopuz qədim türkçədə sehirli avazla “səslənmə, əylənmə” anlamını verir. Qədim türk qopuzları, əsasən, ikisimli və üçsimli olmuşdur. Altay, Sibir, Çin, Uyğur və Türkmenistan ərazilərində məskunlaşan türk tayfaları ikisimli, Anadolu və Azərbaycan türkləri isə üçsimli qopuzdan istifadə etmişlər.

Bərpa edilmiş qolça qopuzun çanağı udabənzər olub, ondan xeyli kiçikdir. Çanaq hissəsi bütövyonma üsulu ilə hazırlanır. Onun üzünün 2/3 hissəsi dəri, qalan hissəsi isə nazik taxta üzlükə örtülür. Qopuzun qısa qoluna pərdələr bağlanılmışdır. Ümumi uzunluğu 810 mm, çanağının uzunluğu 410 mm, eni 240 mm, hündürlüyü 120 mm-dir. Diapazonu böyük oktavanın “si” səsindən birinci oktavanın “Iya” səsinə kimiidir.

Çoğur – Tarixi qaynaqlardan aydın olur ki, XII–XVII yüzilliklərdə qopuzun sazla əvəzlənməsi arasındaki dövrdə Qafqaz, İran, Anadoludakı sufi mərasimlərində dərvish-aşıqlar məclislərdə “çağır”, “çaqur”, “çuqur” adlı musiqi alətindən istifadə etmişdir. Ehtimal ki, çoğur “haqqı, Allahı çağırmaq üçün istifadə edilən musiqi aləti “mənasını verir. Bu sözün dilimizdə işlənən “çal-çağır” ifadəsində törənməsini və sonralar “çoğur” kimi formallaşmasını da güman etmək olar. İkinci mənada Türk sözü olub “xal-xal” deməkdir. Müxtəlif tarixi mənbələrdən məlumdur ki, orta əsrlərdə Səfəvi dövlətinin ordusunda yüksək döyüş əhval-ruhiyyəsi yaratmaq üçün çoğur musiqi alətini istifadə etmişlər.

XVII yüzilliyin əvvəllərindən bəhs edən “Cahanarayı-Şah İsmayıł Səfəvi” salnaməsində bu barədə deyilir: “...Qalib yürüşlü



ordunun qarşısında çukurlar çalmaq, türkü-varsağılar oxumaqla döyüşçülerin vuruş ruhunu qaldırırdılar”. Əli Rza Yalçının “Cənubunda türkmən çağları” əsərində çögurun 9 teli, 15 pərdəsi və gözəl səs tembri olmasından söz açılır. Tarixi faktlardan belə qənaətə gəlmək olar ki, XII–XIII yüzilliklərdə ozan qopuzunda çögurla, XV–XVI yüzilliklərdə isə çögurun sazla əvəzlənməsi mərhələləri olmuşdur. Ancaq çögurun Qafqazda eləcə də İraq türkmənləri arasında başqa növləri dövrümüzə qədər gəlib çatmışdır. Azərbaycan Tarixi Muzeyinin fondunda saxlanılan XIX əsrə aid çögür musiqi aləti üç qoşa sindən və 22 pərdədən ibarətdir.

Alətin çanağı tut ağacından yiğma üsulla hazırlanır. Çanağın üst hissəsi 4 mm qalınlığında ağaç üzüklə örtülür. Qol və kəllə hissəsi qoz, aşıqlar isə armud ağacından hazırlanır. Ümumi uzunluğu 880 mm, çanağın uzunluğu 400 mm, eni 225 mm, hündürlüyü 140 mm-dir. Qoluna 22 pərdə bağlanılır. Çanağın yan tərəflərində 2, üst hissəsində isə səs rezonansı üçün bir neçə oyuq açılır.

Səsdüzümü kiçik oktavanın “do” səsindən ikinci oktavanın “sol” səsinə kimidir.



Çəqanə kamanla çalınan dördsimli musiqi alətidir. XIX əsrin sonlarına kimi Azərbaycan ərazisində mövcud olmuşdur. Çəqanə türk mənşəli söz olub, “Çaq”, “Çaxmaq”, odlu səs çıxarmaq anlamını verir. XIX əsrin birinci yarısında Azərbaycanda olmuş məşhur rus rəssamı Q.Qaqarin “Şamaxı rəqqasələri” tablosunda çəqanənin təsvirini vermişdir. Qətran Təbrizinin, İmadəddin Nəsiminin, Seyid Əzim Şirvaninin, bir çox klassiklərin əsərlərində də bu alət haqqında məlumat vardır. Bu alət 2000-ci ildə Şotlandiyanın Edinburq şəhərində kamanla ifa edilən simli musiqi alətlərinin tarixinə həsr olunmuş simpoziumda iştirak-

çiların marağına səbəb olmuşdur. Armud şəkilli çanaqdan, qol və kəllədən ibarətdir. Çəqanənin uzunsov çanağı doqquz hissədən ibarət olub, yiğma üsulu ilə qoz, səndəl və ya fistiq ağacından hazırlanır. Dayaq rolunu oynayan uzun dəmir şış çanağın alt hissəsindən keçərək, qol ilə çanağı birləşdirir. Çanağın üzü 5 mm qalınlığında şam ağacından hazırlanmış və taxta üzvlükə örtülür və onun üzərində səs rezonatorları üçün oyuqlar açılır. İfaçı şishi yerə dayayaraq aləti şaqılı vəziyyətdə saxlayır və sağ əlində tutduğu kaman vasitəsi ilə səsləndirir. Diapazonu böyük oktavanın fa # səsindən ikinci oktavanın fa # səsinə kimiidir. Ansambl, orkestr və elcə də solo aləti kimi istifadə edilə bilər.

Rübəb mizrabla çalınan simli-dartımlı musiqi alətidir. Etimoloji açıqlaması ərəb sözü olub, simli musiqi aləti mənasını daşıyır. Orta əsrlərdə Azərbaycanda geniş istifadə edilmiş, Qətran Təbrizinin, Nizami Gəncəvinin, İmadəddin Nəsiminin, Füzulinin, Seyid Əzim Şirvanının və bir çox klassiklərin yaradıcılığında rübəbin təsviri verilmişdir. IX-X əsrlərdə yaşamış görkəmli alim Əl-Fərabiya görə, rübəb qədim mənşəli Şərqi musiqi alətidir. Orta Asiya xalqları arasında müxtəlif növləri “Kaşqar rübəbi”, “Tacik rübəbi” adları ilə çox məşhurdur.

Nizami Gəncəvi ince və zərif rübəbi nəğməkar quşların cəhcəhi ilə müqayisə edir. Şirvan musiqi məclislərinin bəzəyi olmuş rübəb Xaqani Şirvaninin əsrlərində belə tərənnüm edilir:

Mey eşqinə düşmüş rübəb,
Qolunda vardır tənab.
Çəkmiş bu yolda çox əzab,
Quru qamış tək çox sanar.

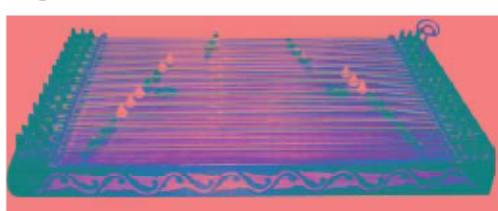
XVII əsrda çəng ilə rübəbin birlikdə səsləndirilməsinə işaret edən Q.Mütərzim yazır:



Gözlərində oynar gözəl və şərab,
Qulağı da çalır çəng ilə rübab.

XVIII əsrдən başlayaraq rübab Azərbaycanda tədricən unudulmuş, dövrümüzə qədər gəlib çatmamışdır. Musiqi mədəniyyəti tarixində əhəmiyyətli rol oynamış rübab yenidən bərpa edilərək səsləndirilir.

Rübab, özünəməxsus çanaq və uzun qoldan ibarətdir. Çanaq tut, qoz və ya fistiq, qolu isə qoz ağacından hazırlanır. Çanağın uzunə balıq dərisi və yaxud öküz ürəyinin pərdəsindən hazırlanmış üzlük çekilir və ipəkdən və ya bağırsaqdan eşilmiş iki qoşa və bir tək sim bağlanır. Qolunda 18 pərdəsi olur. Ümumi uzunluğu 910 mm, çanağın eni 210 mm, hündürlüyü 80 mm-dir. Diapazonu böyük oktavanın si səsindən, ikinci oktavanın mi səsinə kimi dir.



Nüzhə – Şərq musiqi aləmində çox az qədim musiqi aləti var ki, onların ixtiraçılarının adı bəlli dir. Belə musiqi alətlərindən biri nüzhədir.

Orta əsrlərə aid risalə və tarixi məlumatlardan aydın olur ki, bu aləti Səfiyəddin Urməvi (1217–1294) özü icad etmişdir.

Tədqiqatçı alim Zemfira Səfərova Səfiyəddin Urməvi və onun elmi irsinə həsr etdiyi əsərində nüzhə və müğni coxsımlı musiqi alətləri barədə tarixi mənbələrə əsasən qiymətli məlumatlarla yanaşı onların eskizlərini də vermişdir. Əsərdə Türk musiqişünası Şükürlühəmin nüzhə və müğni musiqi alətlərinin ölçüləri və hazırlanma qaydaları barədə verdiyi şəhərlər, alətlərin yenidən bərpası baxımından olduqca əhəmiyyətlidir.

XVI əsrin ortalarına aid edilən (müəllifi bilinməyən) “Kenzal-Tühəf” (“Əntiqlər xəzinəsi” London, Britaniya muzeyi) əsərində qanun və nüzhənin təsviri və sxemləri verilir. Hicri tarixi ilə 741-ci ildə yazılmış bu qədim əlyazmada nüzhə musiqi aləti barədə daha sonra belə məlumat verilir. “Çəngdən sonra heç bir musiqi alətinin səsi nüzhə qədər ola bilməz. O, yeni sazdır, 108

simi var. Bu sazı Mövlənə Səfiyəddin Əbdül Mömin Urməvi özü yaradıb. Uzun dördbucaqlı şəkillidir. Bucağı doxsan dərəcədir. Alət qırmızı söyüd, şah və sərv ağaclarından hazırlanır. Alətin uzunluğu iki qarış, üç arıq barmaq, eni iki qarışdır, hündürlüyü dörd arıq barmaqdan ibarətdir”.

Digər bir mənbədə “Qərbi Azərbaycan mədəniyyəti” kitabınn “Fəsilnamə” bölməsində nüzhə musiqi aləti barədə belə məlumat verilir. “Nüzhə bir alətdir ki, qanun və səntur ailəsin-dəndir. Səntur növlərindən sayılan iki başqa alət var – qanun, digəri isə nüzhədir. Qanun və nüzhə sənturun əsasında düzəlmüşdir. Bu alətin adının yaranması, onun səs tembri, hasil olunan səslərin diqqət cəlb etməsi ilə izah etmək olar. Nüzhə (Nüzhət) “əylənmə”, “ürəyi açmaq”, könül sağlığı kimi məna daşıyır. Çox güman ki, alətin adının yaranmasına onun bu kimi səslənmə keyfiyyətləri səbəb olmuşdur.

Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Musiqi lüğəti” kitabında bu barədə belə məlumat verilir: “Səfiyəddin Urməvinin icad etdiyi simli musiqi aləti – nüzhə zahiri görünüşcə çəngə bənzəyir, 81 simi vardır. Bu simlərdən hər üçünün eyni ucalıqda (unison) köklənmiş olduğunu nəzərə alsaq, nüzhə musiqi alətində 27 müxtəlif səs əldə edildiyi məlum olur.

Dördbucaqlı qutu şəklində Qırmızı söyüd, şümşad və ya sərv ağacından hazırlanan nüzhənin uzunluğu təxminən 60, eni 45 və hündürlüyü isə 16 sm olmuşdur. Nazik taxta deka üzərindən keçən qoşa simlərlə yanaşı, nisbətən qısa və müxtəlif uzunluqda tek simlər yerləşdirilmişdir. Simlərin ümumi sayı 81-ə çatır. Bəm və zil səslərdən ibarət olan xromatik quruluşlu 27 xərəkli nüzhənin səsdüzümü iki oktava yarımdır.

Bərbət – XVI–XVII əsrlərə kimi Azərbaycanda istifadə olunmuş, mizrabla çalınan simli musiqi alətidir. Ud tipli alətlər ailəsinə mənsub olan bərbətin gövdəsi uda nisbətən böyük, qolu isə xeyli uzundur. Əsasən, saray musiqi aləti sayılan bərbət haqqında Azərbaycan klassikləri-



nin, o cümlədən Nizami Gəncəvinin yaradıcılığında ətraflı məlumat verilmişdir. Bərbət sözünün “bər” – sinə, “bət” – ördək sözlerinin birləşməsindən yarandığını guman etmək olar. Bəzi mənbələrdə isə onun ərəb sözü olub, “ləpələnmə, “dalgalanma” mənasını verdiyi qeyd olunur. Tarixi mənbələrdən, eləcə də Nizami yaradıcılığından məlum olur ki, bu alətin tarixən mahir ifaçısı öz dövrünün məşhur müsiqicisi Barbəd olmuşdur. Nizami Gəncəvi “Xosrov və Şirin” poemasında saray müsiqicisi Barbədi belə tərif edir:

Sərxoş bülbül kimi gələndə Barbəd,
Su kimi axırdı əlində bərbət.
O, çala bildiyi yüz xoş nəğmədən
Seçdi otuzunu özü bəyənən.
Bu otuz nəğmə ki Barbəd çalırdı,
Gah ürək verirdi, gah can alırdı.

Şərq ölkələrində bərbətin müxtəlif növləri olmuşdur. Onun ilk vətəni Səudiyyə Ərəbistanı sayılır. Bir çox mənbələrdə bərbətin 3, 8, 10 simli növləri olduğu barədə dəlillər vardır. Simlər ipək və bağırısaqdan hazırlanır. Bərbət əsasən 3 hissədən – çanaq, qol və kəllədən ibarətdir. Çanağı yiğma üsulu ilə qoz və ya qırmızı çınar, qol, kəllə və aşıqlar isə qoz ağacdən hazırlanır. Üzü 4 mm qalınlığında şam ağacı ilə örtülrək bir neçə yerdən səs rezonatorları açılır. Qolunda 9–12 pərdə olur. Ümumi uzunluğu 665 mm, eni 465 mm, hündürlüyü 250 mm, qolun uzunluğu 205 mm-dir. Bərbət qədim ud kimi, yəni xalis kvarta münasibətində köklənir. Diapazonu böyük oktavanın “mi” səsindən ikinci oktavanın “mi” səsinə kimidir.



Şirvan tənburu armudşəkilli olub, saz tipli alətlər ailəsinə mənsubdur. İki, bəzən üç simdən ibarət çox sadə quruluşlu bu müsiqialəti indi də Yaxın Şərq və xüssən, Orta Asiya xalqları arasında geniş yayılmışdır. Müqəddəs alət sayıldığından farsca “haqq” kəlaminin simvoludur. Tənburun çox qədim tarixi vardır. Əl-Fərabi onun

İslam dinindən əvvəl yaranmasını qeyd edir. Orta əsrlərdə saray və folklor musiqisində geniş istifadə olunan tənbur aləti haqqında klassiklərin yaradıcılığında və eləcədə miniatür sənət əsərlərində kifayət qədər məlumat verilmişdir. Füzulinin “Həft-cam” əsərində tənbur belə təsvir edilmişdir:

Rəğbət elə tənburə müğənni, gəl ürəkdən,
Rəğbət açan ilə ona bir qapı aç sən.
Açcaq bir qapı, zahir olub nəşələr ondan,
Qəlblər gülərək daim olar gül kimi xəndan.

Orta əsrlərdə Azərbaycanda çox geniş yayılmış və “Şirvan tənburu” adı ilə məşhur olmuşdur. Təbrizlilər onu çox sevdikləri üçün sonralar “Şirvan-Təbriz” tənburu adlandırılmışdır.

Tənbur ifaçılığı Azərbaycanda XIX əsrin ikinci yarısından etibarən tədricən tənəzzül etmişdir...

Çoxnövlü alət sayılır. Mənbələrdə onun Bağdad, Xorasan, hind, şirvan və əfqan növləri qeyd edilir. Bəzi növləri kamanla çalınır və “ney tənbur” adlandırılır. Şirvan tənburu kiçik çanaqdan və uzun qoldan ibarətdir. Çanağı tut, armud, qolu və kəlləsi qoz, üzü isə tut və yaxud şam ağacından hazırlanır. Qoluna 14–17 pərdə bağlanır. Bundan əlavə, bəzən alətin üz hissəsinə 3–4 pərdə yapışdırılır ki, bunlara da xas pərdə deyilir. Şirvan tənburu iki simdən ibarətdir. Alət barmaqla çalındığına görə simlər bir-birndən 20 mm aralı yerləşdirilir. Şirvan tənburunun köklənmə qaydası da saza bənzəyir. Birinci simdə melodiya ifa olunur, ikinci sim isə musiqinin xarakterindən asılı olaraq, müxtəlif cür köklənir. Tənbur Azərbaycan simli çalğı alətləri arasında yeganə alətdir ki, sağ əlin baş və orta barmaqları ilə ifa olunur. Bəzən sağ əlin şəhadət barmağına geydirilən üsküyün altına qoyulmuş mizrab ilə çalınır. Tənburun ümumi uzunluğu 940 mm, çanağın uzunluğu 385 mm, eni 200 mm, hündürlüyü 135 mm, qolunun uzunluğu 120 mm-dir. Şirvan tənburunun diapazonu birinci oktavanın do səsindən, ikinci oktavanın mi səsindən qədərdir.



Çəng – Quruluşu etibarilə arfa tipli simli musiqi alətidir. Yaranma tarixi çox qədim dövrlərə təsadüf edir. Əsasən saray musiqi məclislərində istifadə olunan zərif və incə səslə çəngin erkən növləri Dəclə çayı sahilləri və Misir sivilizasiyalarına aid edilir. Azərbaycanın qədim mədəniyyət mərkəzi olmuş Bərdə şəhəri yaxınlığında aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı era-mızdan əvvəl IV–III əsrlərə aid edilən, üzərində çəng çalan qadın təsvir edilmiş saxsı qab parçası tapılmışdır. Tarixi mənbələrdən belə məlum olur ki, orta əsrlərdə Azərbaycanda istifadə olunmuş çəngin, təxminən, 24–28 simi olmuşdur. Yazılı mənbələrdə və miniatür sənət əsərlərində çəng haqqında məlumat olduqca coxdur. Əsasən, qadınların ifa etdiyi bu aləti Nizami “Yeddi gözəl” poemasında belə təsvir etmişdir:

Çəng alıb əlinə o dilbər pəri,
Söylədi çəkdiyi əziyyətləri.
Yayıldı çəng səsi, düşdü hər yanə,
Nalə aşıqları etdi divanə.

Çəng sözü türkcə “tutmaq”, “yapışmaq” mənasını verdiyini güman etmək olar. Onun uzunsov və qövsşəkilli hissəsi çanağı təşkil edir. Çanağın açıq üzünə balığın dərisi çekilir, aşağı tərəfinə bərkidilmiş uzunsov hissə isə qol rulunu oynayır. Bu hissədə ilgəklərə, o biri ucları isə taxta aşıqlara bağlanır.

Bərpa olunmuş çəngin bağırsaqdan və ipək sapdan hazırlanmış otuz simi vardır. Alətin ümumi hündürlüyü 930 mm, çanağın hündürlüyü 850 mm, qolun uzunluğu 665 mm-dir. Xromatik sıraya malik 30 səsdən ibarətdir. Diapazonu kiçik oktavanın sol səsindən ikinci oktavanın si səsinə kimidir. Çəng solo və ansambl aləti sayılır.

Rud qədim simli musiqi alətidir. Fars sözü olub “Axar çay” mənasını verir. Nizaminin “İsgəndərnamə” əsərində belə vəsf olunmuşdur:

Müğənni, çal rudu, gəl dadıma çat,
 Məni bu amansız yuxudan oyat!
 Bəlkə rudun səsi axar çay kimi,
 Soyutsun susamış yanar qəlbimi!

Əbdülqadir Marağai risaləsində rud barədə yazar: "Rud xani: onun səthinin yarısına kimi dəri çəkilib, qoluna pərdələr bağlanır. 4 simli olur. İstifadə qaydası qədim ud kimidir". Əsasən saray çalğı aləti sayılan rud XVI-XVII əsrlərə kimi Azərbaycan ərazisində istifadə olunub. Araşdırımlardan məlum olur ki, rudun ilk nümunələrinin çanağı balqabaqdan, simləri isə ipək sapdan və yaxud bağırsaqdan hazırlanır. Onun xarici görünüşü də balqabağı xatırladır. Quruluş etibarı ilə başqa simli çalğı alətlərindən fərqlənir. Onun üzünün yarısına balıq dərisi çəkilir. Qalan hissəsi isə şam ağacından hazırlanmış üzlüklə örtülüür. İlk zamanlar barmaqla, sonralar isə yumşaq materialdan hazırlanmış mizrabla çalınır.



Çanağı tut, ərik, qolu və kəlləsi qoz, aşıqları armud ağacından hazırlanır. Rudun qoluna 12 pərdə bağlanılır. Bəm səsə malikdir. Alətin ümumi uzunluğu 860 mm, çanağının uzunluğu 495 mm, eni 335 mm, hündürlüyü 170 mm, qolunun uzunluğu 285 mm-dir. Səsdüzümü böyük oktavanın "mi" səsindən ikinci oktavanın "si" səsinə kimidir.

Səntur yatiq sazlar ailəsinə mənsubdur. Qanun, nüzhə və bu növ alətlərdən hesab edilir. Sənturun bu alətlərdən başlıca fərqi onun iki yüngül ağac toxmaqla (mizrabla) çalınmasıdır. Ona görə də səntur həm də zərb musiqi aləti sayılır. Əfsanəyə görə, Davud peyğəmbər bir sıra musiqi alətlərinin, o cümlədən, sənturun yaradıcısı olmuşdur. Səntur haqqında R. Yektabəy yazar: "Bu çalğı aləti çox qədim olub, "Tövrat"da "Psanterin" adlandırılır. Səntur kəlməsi bunun başqa bir şəklidir.

