

ABBASQULU İSMAYIL OĞLU NƏCƏFZADƏ

**AZƏRBAYCAN İDİOFONLU ÇALĞI ALƏTLƏRİ
(ORQANOLOJİ-TARİXİ TƏDQİQAT)**

Bakı – 2010

Müəllif kitabı yüksək musiqi duyumlu valideynləri – İsmayıl və Bibixanımın unudulmaz xatirələrinə ithaf edir.

Elmi redaktor: Xalq artisti, sənətsünaslıq doktoru, professor
MƏCNUN KƏRİM

Rəyçilər: AMEA-nın müxbir üzvü, sənətsünaslıq doktoru,
professor **RƏNA MƏMMƏDOVA**
Tarix elmləri namizədi, Qobustanın tədqiqatçısı
FİRUZƏ MURADOVA
Filologiya elmləri doktoru, professor
FİRUDİN AĞASIOĞLU

NƏCƏFZADƏ A.İ. Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat), Bakı, “MBM”, 2010, 280 s.

Monoqrafiya Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Elmi Şurasının qərarı ilə çap olunur (04.05.2010, protokol №3)

Təqdim olunan monoqrafiya idiofonlu alətlərimizi tam şəkildə əhatə edən ilk elmi əsərdir. Kitabda Azərbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdə istifadə edilən idiofonlu alətlər, onların yaranma tarixi, yeri, adının mənası, quruluşu, istifadə qaydaları, bəzi hallarda bu alətləri icad edənlər haqqında məlumat verilir. Əsərdə eyni zamanda müxtəlif Şərq ölkələrindən gətirilib Azərbaycanda yayılan, özünəməxsus şəkildə inkişaf etdirilən idiofonlu alətlərdən də söhbət açılır.

Kitab musiqişünaslıq, etnoqrafiya, folklorşünaslıq, orqanologiya, həmçinin mədəniyyət və incəsənətin digər sahələrində fəaliyyət göstərən araşdırmaçılar, ifaçılar, müəllimlər və ümumilikdə geniş oxucu kütləsi üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Monoqrafiyada qəbul edilmiş ixtisarlər:

ATRV QSC	– Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri Qapalı Səhmdar Cəmiyyəti
BMA	– Bakı Musiqi Akademiyası
ABŞ	– Amerika Birləşmiş Ştatları
ADK	– Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası
AMK	– Azərbaycan Milli Konservatoriyası
ADMİU	– Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti
ADPU	– Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti
AMEA	– Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
AMMDM	– Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi
ATM	– Azərbaycan Tarixi Muzeyi
BUMM	– Bakı Uşaq Musiqi Məktəbi
“MMAT”	– “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi”
SMT	– Sumqayıt Musiqi Texnikumu
Sən.dr.	– Sənətşünaslıq doktoru
SSRİ	– Sovet Sosialist Respublikalar İttifaqı
Ped.el.dr.	– Pedaqoji elmləri doktoru
S.	– Səhifə
Sən.nam.	– Sənətşünaslıq namizədi
Fəl.el.dr.	– Fəlsəfə elmləri doktoru
Fil.el.dr.	– Filologiya elmləri doktoru
Fil.el.nam.	– Filologiya elmləri namizədi
Tar.el.dr.	– Tarix elmləri doktoru
Dos.	– Dosent
Prf.	– Professor
F-no	– Fortepiano
X.a.	– Xalq artisti
E.ə.	– Eramızdan əvvəl
Ə.i.x.	– Əməkdar incəsənət xadimi
Ə.e.x.	– Əməkdar elm xadimi
Ə.a.	– Əməkdar artist
Ə.m.	– Əməkdar müəllim
Ə.m.i.	– Əməkdar mədəniyyət işçisi
Şək.	– Şəkil
Cəd.	– Cədvəl

MÜƏLLİFDƏN

Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat)” adlı monoqrafiya uzun illər apardığımız müşahidə və tədqiqatların nəticəsində ərsəyə gəlmişdir. 35 ildən artıq peşəkar səhnədə ifaçılıq fəaliyyətim və təxminən bir o qədər də pedaqoji təcrübəmin bu monoqrafiyanın ortaya çıxmasında rolu az olmamışdır. Ailəmiz musiqiçilərdən ibarətdir. Yəni, gözümüzü açandan əhatəmizdə müxtəlif çalğı alətlərinin olması gələcəkdə peşəkar ifaçı kimi yetişməyimizə şərait yaratmışdır. Bu işdə musiqi yönümlü təhsil ocaqlarında (16 sayılı BUMM, SMT və Ü.Hacıbəyov adına ADK) bizə dərs verən müəllimlərimizin böyük xidməti xüsusi qeyd olunmalıdır.

Evimizdə çalğı alətlərinin sayı gündən-günə artırdı. Respublikanın x.a. Baba Mahmudoglu (1940-2006) ilə tanışlıqdan sonra folklorun musiqi sahəsi ilə daha yaxından məşğul olmağa başladım. Belə ki, 1979-cu ildən etibarən B. Mahmudoglundun bədii rəhbəri olduğu “Dastan” folklor ansamblının musiqi rəhbəri təyin olundum. Bu ansambl mənim üçün əsl yaradıcılıq laboratoriyasına çevrildi. Ansamblı istifadə etdiyimiz ecazkar səsli qədim çalğı alətlərini həm praktiki, həm də nəzəri cəhətdən öyrənməyə başladım. Daha sonralar “Dügah” (bədii rəhbər: Ələkbər Əsgərov), “İrs” (bədii rəhbər: Sidqi Mustafayev), “Ozan” qrupu (bədii rəhbər: Rasim İmanov) kimi instrumental və folklor ansamblı ilə əməkdaşlıq etməyim xalq çalğı alətlərini daha dərinləndirən öyrənməyimə geniş imkanlar açdı.

Arxada qalan illər ərzində 30-dan artıq xarici ölkənin müxtəlif folklor festivallarındakı çıxışlar, dünya musiqisi və çalğı alətləri ilə əyani şəkildə tanışlıq, istər ölkə daxilində, istərsə də xarici ölkələrin ustad ifaçıları ilə görüş və söhbətlərimin, eləcə də musiqişünas alimlərin əsərlərinin öyrənilməsi monoqrafiyanın ərsəyə gəlməsində böyük rolu olmuşdur.

Biz, müasir azərbaycanlılar özümüzü xoşbəxt nəsillərin övladları sayırıq. Çünki ulularımız vətənimizin müxtəlif bölgələrində

sayı-hesabı bilinməyən mədəni-tarixi izlər qoymuşlar. Alimlər bu izləri araşdırmaqla Azərbaycanın qədim tarixə, kökə, qədim mədəniyyətə malik olan bir ərazi olduğunu elmi əsaslar və faktlarla sübut etmişlər. Arxeoloji qazıntılar zamanı əldə edilən maddi-mədəni tapıntılar, tarixi, ədəbi, etnoqrafik, linqvistik, miniatür mənbələr, müxtəlif millətlərə məxsus səyyahların xatirələri təqdim etdiyimiz hər hansı çalğı alətinin Azərbaycan xalqına aid edilməsinin sanki bir pasportu, vəsiqəsidir. Bu səbəbdən monoqrafiya boyu deyilən faktlara, mənbələrə cəsarətlə istinad edirik, ulularımızın bizə miras qoyduğu maddi-mədəni faktlar aşkarlandıqca böyük fəxarət və qürur hissi keçiririk.

Təqdim edilən monoqrafiyanın hazırlanmasında verdiyi dəyərli məsləhət və tövsiyələrə görə çalışdığım ali təhsil ocağının – AMK-nın rektoru, x.a., prf. Siyavuş Kərimiyə xüsusi təşəkkürümü bildirirəm. Həmçinin, namizədlik dissertasiyasını yazarkən elmi rəhbərim olmuş x.a., sən.dr., “Şöhrət” ordenli prf. Ramiz Zöhrabova; nadir arxiv materialları ilə tanış olmağım üçün yaratdığı şəraitə görə M.F.Axundov adına Azərbaycan Milli Kitabxanasının direktoru, ə.m.i., fəl.dr. Kərim Tahirova; fil.el.dr., prf. Firudin Cəlilova; sən.nam., ə.i.x., prf. Vaqif Əbdülqasımova; fəl.el.dr., ə.i.x., prf. Gülnaz Abdullazadəyə; fəl.el.dr., ə.i.x., prf. Nigar Cərillaqızına; sən.dr., prf. Səadət Abdullayevaya; sən.dr. prf. Sevil Fərhadovaya; ped.el.dr., prf. Oqtay Rəcəbova; ped.el.dr., prf. Vidadi Xəlilova; tar.el.nam. Firuzə Muradovaya; “Qobustan” toplusunun baş redaktoru, şair Ələkbər Salahzadəyə; sən.nam., prf. Cəmilə Həsənovaya; sən.dr., ə.i.x., prf. Tariyel Məmmədova; sən.nam., ə.i.x., dos. Akif Quliyevə; sən.nam., prf. Fəttah Xalıqzadəyə; fil.el.nam. Firudin Qurbansoya; sən.nam., ə.m., prf. Məlik Quliyevə; fəl.el.nam. Rasim İmanova; dos. Zəmfira Hüseynovaya və adını sadalamadığım ən yaxın dostlarıma mənə elmi yaradıcılıq işində verdikləri dəyərli məsləhət, həmçinin mənəvi dəstəyə görə, dərin təşəkkür və minnətdarlığımı bildirirəm.

BİR NEÇƏ SÖZ

Sənətşünaslıq namizədi, müxtəlif milli çalğı alətlərinin tədqiqatçısı, bərpaçısı və həm də mahir ifaçısı, Heydər Əliyev Fondunun “Muğam Ensiklopediyası” layihəsinin yaradıcı heyətinin üzvü, 10-dan artıq elmi-kütləvi kitabın müəllifi və tərtibçisi, bəstəkar, pedaqoq Nəcəfzadə Abbasqulu İsmayıl oğlunun “Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat)” adlı monoqrafiyası diqqətəlayiq, fundamental əsərdir. Bu, Azərbaycanın dünyanın ən qədim mədəniyyət mərkəzlərindən biri kimi sübut olunmasına vətənpərvər Azərbaycan aliminin konkret və dəyərli bir töhfəsidir.

Təqdim olunmuş monoqrafiyanın elmi-nəzəri əhəmiyyətini mədəniyyət və incəsənətin müxtəlif sahələrində çalışan hörmətli alimlərimiz öz rəyləri ilə yüksək qiymətləndirmişlər. Həqiqətən Azərbaycan idiofonlu çalğı alətlərinin sistemləşdirilməsi, onların yeni təsnifatının hazırlanması bu elmi işin həm yeniliyi, həm dərinliyi, həm də üstünlüyüdür.

A.Nəcəfzadənin bu monoqrafiyası təkcə elmi-nəzəri baxımdan deyil, həm də tətbiqi yanaşma yönündən əhəmiyyətlidir. Monoqrafiyada verilən məlumatlar əsasında bir sıra unudulmuş çalğı alətlərimiz bərpa olunmaq şansı qazanır. Sevindirici haldır ki, müəllif bu sahədə elmi araşdırmalar apardığı dövrdə artıq müvafiq layihələr hazırlamış, hətta bir neçə alətin bərpaşına və təkmilləşdirilməsinə nail olmuşdur. Məsələn, Əbdülqadir Marağalının icad etdiyi unudulmuş əlvah Abbasqulu Nəcəfzadə tərəfindən bərpa olunmuş qədim çalğı alətlərimizdən biridir. Laqcuti və çınqıraq alətləri isə təkmilləşdirilmişdir.

A.Nəcəfzadənin təqdim olunan əsəri bir çox sahələrdə, o cümlədən musiqişünaslıq, etnoqrafiya, folklorşünaslıq, mədəniyyət və incəsənətin digər sahələrində gələcək elmi araşdırmalar üçün dəyərli mənbədir. İnamlı demək olar ki, elmin müxtəlif sahələrində gələcək dissertantlar, tədqiqatçılar təqdim olunmuş elmi işə dəfələrlə istinad edəcəklər.

Əsərdə sadalanan alətlər ən azından muzeylərimiz üçün bərpa olunmalıdır. Amma təbii ki, istənilən halda daha yaxşı olardı ki, onlardan tədrisdə, ifaçılıq sənətində istifadə edilsin.

Dünya şöhrətli bəstəkar Üzeyir bəyin soyadının Hacıbəyliyə çevrilməsində Abbasqulu Nəcəfzadənin xidmətini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Məhz, mətbuatda ilk dəfə bu problem onun tərəfindən qaldırılmış (20.09.2003-cü il, “Millət” qəzeti), nəhayət, bu məsələ Azərbaycan Respublikası Nazirlər Kabinetinin (5 avqust 2004-cü il, 108 sayılı) qərarı ilə öz müsbət həllini tapmışdır. Təqdim edilən monoqrafiyada Üzeyirbəyşünaslıqla bağlı digər maraqlı məqamlar da əksini tapır. Üzeyir bəyin günümüzədək diqqətdən kənar qalan gizli imzalarından biri – “Musiqiçi” haqqında dəyərli məlumat verilir. Bütün deyilənlər müəllifin uğurlu elmi axtarırlarının bəhrəsi, məntiqli nəticəsidir.

Bu gün Azərbaycan Respublikası öz prezidentinin rəhbərliyi ilə milli kimliyin mükəmməlləşməsi yolundadır. Son illər ərzində Novruz bayramının tarixi özəlliklərinin xırda detallara qədər işlənilib sistemləşdirilməsini, Azərbaycan muğamının intibahını, onun interaktiv audiovizual sisteminin yaradılmasını, dövlət bayrağımızın əsil milli atributa çevrilməsi sahəsində görülən tədbirləri buna bariz misal kimi göstərmək olar. Biz bir millət və eyni kimliyin daşıyıcıları olaraq, hamımız milli kimliyin mükəmməlləşməsi yolunu keçirik. Lakin elə insanlarımız var ki, onlar bu yolu salırlar, qururlar. Abbasqulu Nəcəfzadə məhz, belə qurucu ziyalılardandır. Milli kimliyimizin mükəmməlləşməsi yolunda ona uğurlar arzu edirəm.

Arzu edirəm ki, Abbasqulu müəllim, eləcə də digər alimlərimiz milli kimliyimizi mükəmməlləşdirmə yolunda daha uğurlu addımlar atsınlar. İnanıram ki, musiqi alətsünaslığı mövzusunda yazılan elmi işlərin əsasında Azərbaycan milli çalğı alətlərinin kataloqlaşdırılması prosesi getməlidir.

Rasim İMANOV

Bəstəkar, fəlsəfə elmləri namizədi

GİRİŞ

Xalq çalğı alətlərini daha dərindən öyrənmək, bu yöndə elmi-tədqiqat işlərinin aparılması musiqişünaslığın müstəqil sahəsi olan alətsünaslıq elmi qarşısında duran əsas aktual problemlərdəndir. Azərbaycan musiqi alətsünaslığı ilə bağılı tədqiqat aparən alimlərimiz bir sıra sanballı əsərlər yazmışlar. Musiqişünas alimlər bu əsərlərində bəzi idiofonlu alətlərə də yer ayırmış və onlar elmi şəkildə öyrənilməyə başlanılmışdır. Bir sıra idiofonlu alətlər Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestr və ansambllarının tərkibinə daxil edilmiş, az da olsa, ara-sıra belə alətlərdən istifadə edilir.

Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri ilk baxışdan kifayət qədər tədqiq olunmuş görünsə də, müasir dövrdə bu problemin yeni kontekstdə tədqiqi tələb olunur. Belə ki, günümüzə qədər idiofonlu alətlərimizi tam şəkildə əhatə edən ayrıca elmi əsər yazılmamışdır. Bu səbəbdən idiofonlu çalğı alətlərin tədqiqi aktual problem olaraq “Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat)” adlı əsərin əsas mövzusunə çevrilmişdir.

Təqdim olunan əsər Azərbaycan idiofonlu alətlərinin ümumi problemlərinə həsr olunur. Bunlar aşağıdakılardır:

– Müxtəlif dövrlərdən günümüzədək Azərbaycan ərazisində istifadə edilmiş idiofonlu alətlərin tam siyahısını müəyyənləşdirmək və bu alətlərin yeni təsnifatını təqdim etmək;

– Musiqişünaslıqda tədqiq olunmamış Azərbaycanın bir sıra qədim idiofonlu alətləri haqqında dəyərli məlumatı ortaya qoymaq, onları bərpa etmək və təkmilləşdirmək;

– İdiofonlu alətlər ansambl və orkestrlərdə membranofonlu zərb alətləri ilə birlikdə orijinal səs koloriti yaradır. Azərbaycan və dünya bəstəkarlarının irihəcmli əsərlərinin ifasında idiofonlu alətlərin bədii və texniki imkanlarından daha geniş şəkildə istifadə edilməsinin mümkünlüyünün elmi şəkildə şərhini vermək;

– Əbdülqadir Marağalının icad etdiyi əlvah alətini elmi-texniki tərəqqinin nailiyyətlərindən bəhrələnməklə müasir formada hazırlamaq;

– Yeni hazırlanmış laqquti dəstinin instrumental ifaçılıqda üstünlüklərini göstərmək və müşayiət zamanı bu alətin bədii-texniki imkanlarını nümayiş etdirmək, qoyulmuş problemin həlli yollarını elmi-tədqiqat dairəsinin və musiqi ictimaiyyətinin diqqətinə çatdırmaq;

– Xalq çalğı alətləri orkestr və ansambllarında idiofonlu alətlərin fərqli tembr boyalarından istifadə etmək;

– İdiofonlu alətlərimizin müşayiət zamanı fərqli səs və tonlarda ifa edilməsi bəzi hallarda qulağa xoş gəlmir, dissonans səslənmə yaradır. Bu problemi aradan qaldırmaq üçün təkmilləşdirilmiş idiofonlu çalğı alətləri hazırlamaq.

Çalğı alətləri xalqımızın estetik zövqünün yaranması, formalaşması və inkişafında mühüm rol oynamışdır. Bu baxımdan idiofonlu alətlərin də Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında oynadığı xüsusi, əhəmiyyətli roluna tədqiqat boyu geniş yer ayrılıb.

“Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat)” əsərinin əsas obyektı adından bəlli olduğu kimi, idiofonlu alətlərin öyrənilməsidir. Yəni, Azərbaycan idiofonlu alətlərinin ifaçılıq və musiqişünaslıq yönündən hərtərəfli izlənilməsi tədqiqatın əsas hədəfidir.

Azərbaycan musiqi alətsünaslığında bu günə qədər geniş və əhatəli şəkildə araşdırılmayan bir sıra idiofonlu alətlər (əlvah, laqquti dəsti, çınqıraq dəsti, zəngi-şütür, musiqili ritm daşları, müsəlləs, barmaq zili, cəlacil, kiçik qaşığək, kuzə dəsti, nəlbəki dəsti, sini) ilk dəfə olaraq tədqiqat obyektı kimi seçilmişdir.

İdiofonlu alətlərin Azərbaycan örnəklərinin yaranma tarixi, etimologiyası, morfologiyası, istifadə qaydaları, bədii-texniki imkanları və s. xüsusiyyətləri haqqında bu günə qədər ayrıca elmi əsər yazılmamışdır. Bu səbəbdən müraciət etdiyimiz mövzu elmi-tədqiqatın predmetinə çevrilmişdir. Yəni, tədqiqatın predmeti indiyədək diqqətdən kənar qalmış, unudulmuş və yaxud az araşdırılmış idiofonlu çalğı alətləridir.

Deyilən məsələlərin günümüzədək fundamental şəkildə, elmi baxımdan araşdırılıb öyrənilməməsi, həmçinin bu problemlərin sənətsünaslıq mövqeyindən nəzəri və təcrübi həllini yetərincə

tapmaması səbəbindən bu mövzunu ilk dəfə olaraq elmi-tədqiqatın predmetinə çevirmişdir.

Əsəri hazırlayarkən arxeoloji, tarixi, ədəbi, etnoqrafik, linqvistik və miniatür mənbələrə istinad etmişik. Bu mənbələrdə rast gəldiyimiz idiofonlu çalğı alətləri araşdırılmış və bir sıra dəyərli elmi nəticələr əldə olunmuşdur. Bu da təqdim etdiyimiz əsərdə öz əksini tapmışdır.

Azərbaycanın musiqişünas və tarixçi alimlərinin – Əbu Nəsr Fərabi, Səfiəddin Urməvi, Xoca Raziyyəddin Rizvanşah, Əbdülqadir Marağalı¹, Mir Möhsün Nəvvab, Ağalar Əliverdibəyov, Üzeyir Hacıbəyli, Əfrasiyab Bədəlbəyli, Məmmədsaleh İsmayılov, Əhməd İsadadə, Bayram Hüseynli, Teymur Bünyadov, Ramiz Zöhrabov, Oqtay Rəcəbov, Vidadi Xəlilov, Elxan Babayev, Zəfəra Səfərova, Gülnaz Abdullazadə, Rəna Məmmədova, Nigar Cərillaqızı, İmruz Əfəndiyeva, Səadət Seyidova, Sevil Fərhadova, Tariyel Məmmədov, Sürəyya Ağayeva, Cəmilə Həsənova, Kamilə Dadaşzadə, Fəttah Xalıqzadə, Məmmədəğa Kərimov, Malik Quliyev və başqalarının əsərlərindən faydalanmışıq. Çalğı alətlərinin tədqiqi ilə məşğul olan alimlərimizin – Səadət Abdullayeva, Əvəz Rəhmətov, Oqtay Quliyev, Vaqif Əbdülqasimov, Məcnun Kərim, Zakir Mirzəyev, Fuad Əzimli, İlham Nəcəfov və başqalarının əsərlərinin mövcudluğu, həmin mənbələrdən əldə edilən bilgilər “Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat)” adlı əsərin ərsəyə gəlməsində böyük köməyi olub. Eyni zamanda xarici ölkələrin bir çox tanınmış alimlərinin – V.Belyayev, L.Müller, F.Karomatov, K.Zaks, İ.Masiyevski, K.Vertkov, T.Vızıqo, B.Ögel, H.C.Farmer, O.Matyakubov, M.Bardakçı, E.M.Hornbostel, B.Sarıbayev və başqalarının əsərləri nəzərdən keçirilmiş, A.Oleari, E.Kempfer, P.Vostrikov, F.Kotov kimi səyyahların xatirələrinə diqqət yetirilmişdir. Tez-tez onların əsərlərinə müraciət edilir və şərh olunmaqla münasibət bildirilir. Adları sadalanan alimlər əsərlərində ayrıca idiofonlu çalğı alətlərini tədqiq etmələr və bunu qarşılarına bir məqsəd kimi də qoymayıblar.

Ümumilikdə Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat)” əsərini Azərbaycan müasir musiqi alətsü-

naslığının əsasını qoyan Sədət Abdullayevanın idiofonlular sahəsində tədqiqatlarının davamı kimi qiymətləndirmək olar. Onun əsərlərinə istinadən Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri yeni səpkidə sistemləşdirilmişdir.

“Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat)” adlı əsərin mövzusu bu günə qədər xüsusi tədqiq olunmadığından, təqdim edilən problemlərin elmi baxımdan işlənməsi tədqiqatın əsas məqsədidir. Yəni, ilk dəfə olaraq bu problemləri geniş və əhatəli şəkildə öyrənməyi qarşımıza məqsəd qoymuşuq. Həmçinin, məqsəd bu alətlərin mənşəyini elmi şəkildə araşdırmaqdır. Eləcə də əsərin mövzusunun məqsədlərindən biri ölkəmizin folklor və peşəkar musiqisinin təbliğində idiofonlu alətlərin rolunu daha dəqiq öyrənməkdir.

Ümumən əsərdə qarşıya aşağıdakı vəzifələrin həlli qoyulmuşdur:

– Azərbaycan idiofonlu çalğı alətlərinin mənşəyini, yaranma tarixini, yayılma arealını elmi mənbələrə istinad edilməklə və yazılı ədəbiyyata əsasən izləmək;

– İdiofonlu çalğı alətlərinin etimologiyasını, istifadə qaydalarını, bəzi hallarda hazırlanma texnologiyasını və diapazonunu (əlvah, nəlbəki dəsti, laqquti dəsti, çinqıraq dəsti) müəyyənləşdirmək;

– Azərbaycan ərazisində bir vaxtlar istifadə olunmuş, sonralar unudulmuş, tənəzzülə uğramış bəzi idiofonlu alətlərini elmi əsaslarla üzə çıxarmaq və müasir tələblərə cavab verən üsulda bərpa edərək musiqi ictimaiyyətinə təqdim etmək;

– İdiofonlu çalğı alətlərini tembr xüsusiyyətlərinə görə müəyyənləşdirmək;

– Azərbaycan idiofonlu çalğı alətlərinin musiqi mədəniyyəti və ifaçılıq sənətinin inkişafındakı rolunu, həmçinin əhəmiyyətini araşdırmaq;

– Azərbaycan folklor mərasimlərində idiofonlu alətlərin rolunu dərinlən izləmək;

– Hərbdə istifadə edilən idiofonlu alətlərin üstünlüklərini aşkarlamaq;

– Bir sıra idiofonlu alətlərin tətbiq sahələrini müəyyənləşdirmək.

İdiofonlu çalğı alətlərimizin sayı çox olduğundan (35 ədəd), onların hər birinin tədqiqatına məhdud çərçivədə diqqət yetiririk. Bunun nəticəsidir ki, idiofonlu alətlərlə bağlı bəzi müəyyən mövzular əsərdən kənar qalmışdır. Yəni, bu alətlərin hər biri gələcəkdə ayrıca tədqiqat mövzusunə çevrilə bilər.

“Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat)” əsərində idiofonlu alətlərimiz (bu günə qədər 35 sayda) tam, geniş, əhatəli şəkildə ilk dəfə ayrıca araşdırılmış və öyrənilmişdir.

Azərbaycan musiqi alətsünaslığı kontekstində aktual olan aşağıdakı məsələlər ilk dəfə müəyyənləşdirilərək tədqiq edilir:

1. İdiofonlu alətlərimizin yeni səpkidə təsnifat cədvəlinin işlənməsi. Aparığımız tədqiqat nəticəsində ümumilikdə Azərbaycan ərazisində 35 idiofonlu alət aşkarlandı: 1). Vurulanlar: 19 sayda – bu alətlər ona çubuqlarla zərbə vurulmaqla və ya alətin tərkib hissələrinin bir-birinə qarşılıqlı vurulması yolu ilə səslənir; 2). Silkələnənlər: 11 sayda – səslənmə metal asmaların (zıncırovlar, qumrovlar, şaxşaxlar) alətin gövdəsinə vurulması nəticəsində əmələ gəlir; 3). Dartılanlar: 1 ədəd – səslənmə hissə dartılma yolu ilə titrəmə vəziyyətinə gətirilir; 4). Qarışıq alətlər: 4 sayda – səslənmə həm vurulmaq və həm də silkələnməklə alınır, yəni eyni aləti ifaçının istəyindən asılı olaraq hər iki üsulla ifa etmək mümkündür.

2. Azərbaycan musiqi alətsünaslığında barmaq zili, cəlacil, çaharpara, çınqıraq dəsti, kasa dəsti (çini kasa), əlvah, əsa laqquti, laqquti dəsti, hövsər, kuzə dəsti, qavaldaş, qaşığək, musiqili ritm daşları, məcməyi, müsəlləs, naqus, nəlbəki dəsti, zəngi-şütür və sını idiofonlu çalğı alətlərinin ilk dəfə ayrıca araşdırılması və qənaətbəxş nəticələrin əldə edilməsi.

3. Azərbaycan dastanlarında, klassik şairlərin əsərlərində, həmçinin digər ədəbi-poetik mənbələrdə (bəyatı, tapmaca, xalq oyun və tamaşalarında) idiofonlu alətlərimizin yeni baxışla təhlil olunması.

4. Laqquti dəsti alətinin təqdim etdiyimiz layihə əsasında ha-

zırlanması, ondan xalq çalğı alətləri ansambllarında mükəmməl alət kimi istifadə edilməsinin mümkünlüyünün elmi və praktiki şəkildə əsaslandırılması.

5. Çınqıraq dəsti alətinin təqdim etdiyimiz layihə əsasında hazırlanması, bu alətin etnoqrafik konsert və tədbirlərdə istifadəsinin mümkünlüyünün əsaslandırılması.

6. Ə.Marağalının əsərlərində adları çəkilən əlvah, kasa dəsti kimi idiofonlu alətlərin təhlili zamanı müəyyən elmi nəticələr əldə etməyə imkan verən səciyyəvi xüsusiyyətlərin aşkarlanması.

7. Yaradılması tövsiyə edilən “Milli Nəfəs və Zərb Alətləri Orkestri”ndə idiofonlu alətlərin rolunun müəyyənləşdirilməsi.

8. Əlvah, kasa dəsti, nəlbəki dəsti, kuzə dəsti, laquti dəsti, çınqıraq dəsti kimi idiofonlu alətlərin muğam ifaçılığında istifadə olunmasının mümkünlüyünün ortaya qoyulması.

9. Ksilofon tipli alətlərin Əbdülqadir Marağalının icad etdiyi əlvahdan törəməsi, bu alətin, yəni əlvahın bərpa edilməsi. Əlvah alətində klassik muğam, mahnı, rəqslərlə bərabər dünyəvi, yəni bəşəri musiqilərin də ifasının mümkünlüyünün elmi şəkildə və təcrübədə sübut olunması.

10. Bəzi idiofonlu alətlərin texniki imkanlarının işlənilməsi və notlarının müəyyənləşdirilməsi.

11. Mükəmməl idiofonlu alətlərin tədris olunmasına aid tövsiyələrin verilməsi.

Ümumilikdə təqdim edilən əsərin orqanologiya sahəsində yazılacaq növbəti tədqiqatlar üçün dəyərli mənbə olacağına ümid edirik. Əsərin başlıca nəzəri-praktiki dəyəri, əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, gələcəkdə Azərbaycanda idiofonlu çalğı alətlərinin inkişafına müsbət təsir göstərəcəkdir.

AZƏRBAYCAN İDİOFONLU ÇALĞI ALƏTLƏRİNƏ BİR NƏZƏR

1.1. Azərbaycan çalğı alətlərinin mənbələrdə izlənməsi

Dünyanın ən qədim yaşayış məskənlərindən biri olan Azərbaycan, həm də qədim mədəniyyət mərkəzlərindən sayılır. Dediklərimizi sübuta yetirmək üçün Azərbaycan ərazisində kifayət qədər elmi əsaslar, təsdiqini tapmış faktlar – tarixi, arxeoloji, etnoqrafik, ədəbi və linqvistik mənbələr mövcuddur. Zaman-zaman Azərbaycana səyahət etmiş etnoqraflar və tarixçilər əsərlərində bu yurdun mədəniyyətindən, incəsənətindən, musiqisindən söhbət açmışlar. Mütəxəssislərin elmi araşdırmalarına görə, Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin inkişafı Daş dövründə, e.ə. XVIII-XV minilliklərdən başlayır [163, s. 51].

Azərbaycanın qədim yaşayış məskənlərindən biri olan Füzuli şəhəri yaxınlığında Azıx mağarasında arxeoloqlar qədim insanın – neandertalın (azıxantropun) alt çənə sümüyünü tapmışlar [70, s. 20]. Mütəxəssislər Azıx mağarasında bu qədim insanın 350 min il əvvəl yaşadığını elmi əsaslarla müəyyənləşdirmişlər. Arxeoloq, tar.el.dr., prof. Əsədulla Cəfərov “İnsanlığın səhəri” adlı əsərində bununla bağlı qeyd edir: “Aparılan elmi tədqiqat zamanı D.Hacıyev² müəyyən etdi ki, Azıxda aşkar olunmuş çənə ölkəmizin ərazisində ən qədim çənə olub, 18-22 yaşlı qadına məxsusdur və bu qadın 350 min il bundan əvvəl Azərbaycan ərazisində yaşamışdır” [42, s. 35].

Azıx sözü ulularımızın – Azların, daha doğrusu, Azərlərin adından yaranmışdır. Əslində Azıx – Azlarıq, Aslarıq deməkdir [163, s. 77].

Tanınmış arxeoloq və qobustanşünas alim Cəfərqulu Rüstəmov (1926-2005) “Qobustan Azərbaycanın qədim mədəniyyət ocağı” əsərində Azıx mağarasının və eləcə də bu ərazilərin daha

qədim tarixə malik olması ilə bağlı maraqlı fikirlər açıqlayır: “Azıx mağarasından arxeoloji qazıntılarla aşkara çıxarılmış daşdan əmək alətlərinin arxeoloji-elmi tədqiqi göstərmişdir ki, insanlar hələ bir milyon ildən çox bundan əvvəl burada, Quruçay dərəsində məskən salıb yaşamışlar”. C.Rüstəmov həmin əsərində “təxminən arxeoloq alimlər Azərbaycan torpağını yeraltı muzey adlandırmışlar” deyərək qeyd edir [163, s. 7].

Lakin ən son tədqiqatlar göstərir ki, “ibtidai insanlar Azıx mağara düşərgəsində 2,0-2,5 milyon il bundan əvvəl məskən salmış və uzun müddət burada yaşamışlar” [16, s. 186]. Həmçinin, “məlum olmuşdur ki, bu dövrün ibtidai insanları Homo erectus tipli adamlar olmuşlar” [16, s. 62].

Qobustanda, Cingirdağın ətəyində yerləşən qavaldaş ən qədim idiofonlu çalğı alətidir.

Qobustandakı qayaüstü təsvirlərdən aydın olur ki, Azərbaycan ərazisində yaşayan müxtəlif qəbilə üzvləri ibtidai icma quruluşu dövründə ovlamaq istədikləri heyvanların rəsmlərini çəkib, onun ətrafında dini ayin rəqsləri ifa edəndən sonra ova gedərlərmiş. Qəbilə üzvləri ova gedərkən bəsit və sadə ov alətləri ilə silahlanmışdılar. Onlar uğurlu ovdan qayıtdıqdan sonra sevinclərini bölüşdürmək üçün əl çala-çala, ya da içiboş ağac və daşları bir-birinə vuraraq rəqs edərdilər. Bu fikirləri xatırlatmaqda məqsəd ilk idiofonlu çalğı alətlərinin primitiv ov və əmək alətləri ilə bir dövrdə yaranmasını diqqətə çəkməkdir.

Qədimdə əcdadlarımız dövrümüzə gəlib çıxan bir sıra idiofonlu çalğı alətlərini indiki kimi deyil, tamam başqa cür adlandırdılar.

Azərbaycan ərazisində aşkar edilən və özündə musiqi mədəniyyətini əks etdirən materiallar, maddi-mədəniyyət abidələri çalğı alətlərinin yaranma və inkişaf tarixini öyrənmək üçün böyük əhəmiyyətə malikdir.

Azərbaycan ərazisində başqa bölgələrdə də qayaüstü rəsmlərə rast gəlmək mümkündür. AMEA-nın müxbir üzvü, tar.el.dr., prf. Vəli Əliyev “Gəmiqaya rəsmləri” adlı məqaləsində yazır: “Gəmi-

qaya Ordubad rayonunun Nəsirvaz kəndindən təxminən 7 km şimal-şərqdə yerləşir” [53, s. 47].

V.Əliyev daha sonra Gəmiqaya rəsmlərinin tarixi ilə bağlı qeyd edir: “Gəmiqayadakı rəsmlərin bir qismi çəkilmə texnikasına, ölçülərinə, kompozisiya və məzmunlarına görə Qobustan, Abşeron və Kəlbəcərdən məlum olan Tunc dövrü qayaüstü rəsmlərinə oxşayır. İlk tədqiqatlar Gəmiqaya rəsmlərinin ən qədim nümunələrinin təxminən 4000-5000 il bundan əvvələ aid olduğunu göstərir” [53, s. 51].

Ulu ozanlarımızın yaratdıqları epos və dastanlar da xalq həyatının bir güzgüsüdür. Xalq həyatında elə bir hadisə yoxdur ki, epos və ya dastanlarda işıqlandırılmasın. Azərbaycan çalğı alətləri məişətimizdə geniş istifadə olunduğundan, dastanlarımızda da öz böyük əksini tapıb. Xatırladaq ki, dastanlar əsasən ozan-aşıq yaradıcılığının məhsuludur və nəzmlə nəsrin növbələşməsi prinsipinə əsaslanır. Ulu ozanlarımız bir sıra türkdilli xalqlar üçün müştərək olan “Kitabi Dədə Qorqud”, “Koroğlu”, “Əsli və Kərəm”, “Tahir və Zöhrə”, “Aşıq Qərib”, habelə onlarca başqa dastanlar yaratmışlar [28, s. 341]. Bu dastanlar dildən-dilə, ağızdan-ağıza ötürülərək əsrlərin süzgəcindən keçmiş və daha sonralar yazıya köçürülmüşdür.

Dastanlarda müxtəlif çalğı alətlərinin adlarına rast gəlirik. Məsələn, “Kitabi Dədə Qorqud” [84]: qopuz (qolça qopuz, alça qopuz, quruluca qopuz adları ilə), nağara, boru, surna, davul, düdük, tavlanbaz (təbilbaz), kos³; “Dastani Əhməd Hərami” [44]: çan, ney, cəng, dambur, tənbur, saz, çəng, qopuz, şeştə (şeştay), nay, ud, nağara; “Koroğlu” [20]: burğulu (sökülüb-yığılan) saz (bu alətin bəndləri açılıb heybəyə qoyulmuş), setar (üç telli tənbur), saz, sur, dəf, zurna, nağara, gərənay, təbil, döhl, ney, zəng, davulbaz, nəfir, kos, rübab, barmaq zili; “Bəxtiyarname” [58]: saz, təbil, kos, nay, şeypur, ud, kamança, zurna, nağara, nəfir, gərənay; “Şah İsmayıl” [19] və “Qazaxlı Mirzə Səmədlə olan hekayət” dastanlarında saz, qumrov alətlərinin adlarına rast gəlirik. Başqa dastanlarda da bir sıra çalğı alətləri vəsf olunur.

Adları sadalanan çalğı alətlərinin Azərbaycan mədəniyyəti və musiqisinin inkişafında, həmçinin təbliğindəki rolu inkaredilməzdir. Bu alətlərin bir çox peşəkar ifaçıları xalqımızın tanınmış tarixi şəxsiyyətləri olub. Nümunə üçün deyə bilərik ki, Dədə Qorqud əlində qolça qopuz türk ellərini qarış-qarış gəzib, onun öyüd-nəsihətləri bu gün də dillər əzbəridir. Xalq qəhrəmanları – Babək əl-Xürrəmi (təqribən 795-838) tənbur, Koroğlu (XVI əsr) isə saz çalmaqla dövrlərinin ən gözəl ifaçıları olublar. Onlar bir əlində qılınc, bir əlində çalğı aləti (tənbur, saz) düşmən üzərinə yeriyiblər. Bununla da döyüşçülərini ruhlandırır, düşmənləri lərzəyə salıblar.

Orta əsrlərdə yaşayan bir çox klassik şairlər muğamları öyrənməklə bərabər, çalğı alətlərimizi də dərindən mənimsəmişlər. Nümunə üçün Məhsəti Gəncəvinin (XI əsrin sonu – XII əsrin birinci yarısı) çəngdə, kamançada, Şah İsmayıl Xətəinin (1486-1524) ud-da, sazda məharətlə çalmalarını yada salmaq olar [130, s. 7].

Azərbaycanın tanınmış musiqişünas alimi Mirzə bəy (XVI əsrin sonu-XVII əsrin əvvəli) “Musiqi risaləsi” əsərində XVI-XVII əsrlərdə muğamlarımız və ritmlərimiz haqqında məlumat verir [106, s. 53-54].

Azərbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdə yaşayan sənətkarlar musiqi mədəniyyətimizə ecazkar səslə bir sıra çalğı alətləri bəxş etmişlər. Çox təəssüf ki, onların icad etdikləri bəzi çalğı alətləri tarixin sonrakı mərhələlərində unudulmuşdur. Həmçinin, dövrümüzə qədər gəlib çıxan, adları məlum olan müəyyən alətlərimizin də kimlər tərəfindən icad edildiyi də bəlli deyil. Amma Azərbaycanın böyük musiqişünas alimləri Səfiəddin Əbdülmömin ibn Yusif ibn Fahir Urməvinin (1217-1294) müğənni (və ya müğni), nüzhət, Xoca Raziyyəddin Rizvanşah⁴ kuzə dəsti, Kamaləddin Əbdülqadir bin Qeybi əl-Hafiz Marağalının (1353-1435) kasa dəsti (çini kasa sazı) və əlvah (ksilofon⁵ tipli alətlərin sələfi) alətlərini icad etdikləri elmi və tarixi mənbələrdə təsdiqini tapıb. Kuzə dəsti, kasa dəsti və əlvah idiofonlu çalğı alətləri olduğundan, növbəti fəsillərdə ayrıca olaraq araşdırılır.

Digər azərbaycanlı alim Əbu Nəsr Məhəmməd ibn Məhəmməd ibn Uzluq ibn Tərxan əl-Fərabinin (865-950) tar alətini icad etməsi və yaxud təkmilləşdirməsi ilə bağlı yaxın keçmişdə mətbuat səhifələrində bir sıra maraqlı açıqlamalar verilmişdir. Bu barədə görkəmli bəstəkar, alim, dirijor, musiqişünas Əfrasiyab Bədləbəyli (1907-1976), tanınmış musiqi tədqiqatçısı Firudin Şuşinski (1925-1997) və sən.dr., prof. Səadət Abdullayeva əsərlərində tədqiqatlar aparmışlar.

Bildiyimiz kimi, 1922-1928-ci illərdə Azərbaycan Xalq Maarif Komissarı vəzifəsində çalışan, 1929-1931-ci illərdə isə “İnqilab və mədəniyyət” jurnalının redaktoru olmuş Mustafa Zəkəriyyə oğlu Quliyevin (1893-1938) tövsiyəsi və göstərişi ilə tar alətinin konservatoriyada tədrisi qadağan edilməli idi. Bu barədə “İnqilab və mədəniyyət” jurnalının “Xronika” səhifəsində “Tar konservatoriyadan çıxarıldı” başlıqlı məqalədə məlumat verilirdi: “Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını qüvvətləndirmək məqsədilə AXMK (Azərbaycan Xalq Maarif Komissarlığı – A.N.) bir çox qərar qəbul etmişdir. Bu qərarlara görə məcburi dərs kursu olan tarın öyrənilməsi konservatoriyanın bütün dərəcələrində tədris planından götürülür və konservatoriya yanında olan Şərq orkestru ləğv olunur. Tar ancaq cümə konservatoriyasında keçiləcəkdir” [178, s. 39].

1929-cu il yanvar ayının 12-də Dadaş Bünyadzadə adına Dövlət Türk⁶ Akademik Teatrosunda incəsənət və musiqi işçilərinin ümumi yığıncağı keçirilir. Bu yığıncaqda M.Quliyev Şərq musiqisi və tarın tədrisdən çıxarılması ilə bağlı məruzə edir. Məruzənin mətni “İnqilab və mədəniyyət” jurnalında “Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin inkişaf yolları” başlığı ilə təqdim edilir [178, s. 26-27]. M.Quliyevin həmin məqaləsindəki bəzi məqamlara diqqət yetirək: “Moskva konservatoriyasının yanında el musiqi alətlərini öyrədən kurslar təsdiq edilmişsə də balalayka, mandalina mütəxəssisləri hazırlayan heç bir kurs yoxdur. Biz də konservatoriyamızı bu əsas üzərində quraraq, oradan tar mütəxəssisləri buraxmamalıyıq” [178, s. 26], “Bundan başqa tarın heç bir

gələcəyi yoxdur və ola da bilməz” [178, s. 27], “Tar öz-özünə həyat səhnəsindən çıxacaqdır” [178, s. 27].

Nə yaxşı ki, o dövrdə ölümün gözünə dik baxan bəzi ziyalılarımız (əfsus ki, onlar azlıq təşkil edirdi) – Üzeyir Hacıbəyli (1885-1948), Cəfər Cabbarlı (1899-1934)⁷, Mikayıl Müşfiq (1908-1938)⁸, Əfrasiyab Bədəlbəyli və başqaları tarın müdafiəsinə qalxdılar, dövrü mətbuatda M.Quliyevin məlum məruzəsini tənqid etdilər.

Tar alətinə olan ögey münasibətə cavab olaraq Ə.Bədəlbəyli “Tar üzərinə mühakimə münasibətilə” məqaləsində yazır: “Tar Azərbaycan xalqının musiqi instrumentidir. Tarın nota ilə çalınması işində böyük müvəffəqiyyətlər vardır. Tarı “muzeyə göndərmək” təşəbbüsü yanlıştır. Tarın tərəqqi yolunu kəsməməli.

Beynəlxalq musiqi alətlərindən başqa, hər xalqın özünəməxsus bir çox musiqi aləti dəxi vardır. Bunların bəzisi öz qayırılışı, səsi və dəyərinə görə çox geniş intişar tapdığından (ingilis tütəyi kibi) beynəlxalq musiqi instrumentləri sırasına daxil olur. Bəziləri isə tərəqqi etmir, öz ibtidai halında qalırlar (saz kibi).

İnqilabdan sonra Şuralar İttifaqında xalq musiqi instrumentləri geniş intişar tapmışlardır. İşçi klubları, kəndli guşələri, qızıl ordu hissələrində xalq musiqi instrumentləri dərnəkləri təşkil olunmuşdur.

Avropa və Amerika ölkələrində də hər xalq öz musiqi instrumentinə “mülki hüquq” verməyə, onu beynəlxalq musiqi instrumentləri ailəsinə daxil etməyə çalışır.

Bizim xalq musiqi instrumentlərindən ən çox tərəqqi və intişar edəni – tərdir.

Bir çoxları tarın Azərbaycan musiqi instrumenti olmadığını və rozəxanlar, mərsiyəxanlar ilə birlikdə İrandan gəldiyini və böyləliklə də xalis İran musiqi instrumenti olduğunu söyləyirlər. Bu fikir çox da doğru deyildir.

Əgər tar, Azərbaycana İrandan gəlmişsə, hər halda tarın İranda icad edildiyi dəxi doğru deyildir. Miladdan 2000 il qabaq misirlilərin “Nabla” adlı musiqi instrumenti tarın ibtidai bir şəkildən

başqa bir şey deyildir. Misirlilərin nablasi, İranda Əbu Nəsr Fərabi tərəfindən təkamül edilmiş, İran tarı halına salınmışsa, Azərbaycanda da İran tarı məşhur tar çalan Sadıq tərəfindən büsbütün dəyişdirilmiş, azərbaycanlaşdırılmışdır...” [40].

Xatırladaq ki, Ə.Bədəlbəylinin bu məqaləsinin tam mətnini fil.el.nam. Hacı Firudin Qurbansoy M.Müşfiqə həsr etdiyi “Göylərin lacivərd ətəklərində” adlı sənədli povestində təqdim edir [92, s. 35-36].

Ə.Bədəlbəylinin qeydlərində nablə tarın sələfi olduğu bildirilir. Əslində, nablə telli alət olsa da, quruluşuna, istifadə qaydalarına görə tardan çox fərqlənir. Misir ehramlarının divarlarında nablə alətinin cizgisi verilmişdir [268]. Mənbələrdə nablə quruluşca gitaraya bənzədilir. Gitara sözünün ərəb mənşəli olduğu həmin mənbədə bildirilir. Bu aləti ərəblər XIII əsrdə İspaniyaya gətirmiş, oradan da bütün Avropaya yayılmışdır. Gitara ilə tarın isə tamam fərqli çalğı alətləri olduğu hər kəsə bəllidir.

Lakin məqalənin dəyəri və böyük əhəmiyyəti ondadır ki, Ə.Bədəlbəyli də Ə.N.Fərabinin adını tarla yanaşı çəkir və bu alətlə bağlı maraqlı məqamlara toxunur. Hər halda Ə.Bədəlbəyli tarın İranda Ə.N.Fərabə tərəfindən təkmilləşdirilməsini qeyd edir.

F.Şuşinski “Azərbaycan xalq musiqiçiləri” kitabında tarın yaranma tarixi ilə əlaqədar “Yeni yol” qəzetinə istinadən (1929-cu il, №15) yazırdı: “Mötəbər tarixi vəsiqələrə əsaslanıb deyə bilərik ki, tarı miladın X əsərində Türküstan türklərindən Tərxanın oğlu Məhəmməd Cərcə şəhərinin Fərab adlı bir kəndində qayırmışdır” [177, s. 65].

Mənbədə Tərxanın oğlu Məhəmməd deyildikdə isə haqqında söhbət açdığımız dahi mütəfəkkir, filosof, alim və musiqişünas Əbu Nəsr Fərabə nəzərdə tutulur. “Tar haqqında” adlanan bu məqalənin müəllifi məlum səbəblərdən, yəni təhlükəsizliyini qorumaq məqsədi ilə əsl soyadını gizli saxlayır, özünü “Musiqiçi” imzası ilə təqdim edir [112, s. 4].

Apardığımız araşdırmalar nəticəsində məlum olmuşdur ki, XX əsrin əvvəllərində dahi Ü.Hacıbəylinin bir sıra məqalələri mətbu-

at səhifələrində “Musiqiçi” imzası ilə işıq üzü görmüşdür. Tanınmış jurnalist, ə.m.i. Qulam Məmmədlinin (1897-1994) “İmzalar” adlı əsərində bu barədə olduqca dəyərli qeydləri vardır [99, s. 71]. O, nümunə üçün “İqbal” (1912) və “Yeni iqbal” (1915-1916) qəzetlərinin adlarını təqdim edir⁹. 20 noyabr 1924-cü il tarixində “Kommunist” (№259) qəzetində “Musiqiçi” imzası ilə “El musiqisi haqqında” adlı məqalə dərc olunmuşdur. Heydər Əliyev Fondunun layihəsi əsasında işlənib hazırlanmış “Üzeyir Hacıbəyli. Ömür salnaməsi. 1885-1948. Bibliografiya.” kitabında da “Musiqiçi”nin Üzeyir bəyin olduğu bildirilir: “...onun (“El musiqisi haqqında” məqalənin – A.N.) müəllifi şübhəsiz Üzeyir bəydir. Bunu məqalənin dili, tarix, ədəbiyyat, etnoqrafiya və musiqişünaslıq cəhətdən savadlı yazıldığı aydın göstərir. Həm də “Musiqiçi” imzası Üzeyir bəyin çoxdan bəri istifadə etdiyi gizli imzalarından biridir” [63, s. 165].

Məqaləni diqqətlə oxuduqdan sonra bir daha onun məhz dahi Ü.Hacıbəyliyə məxsus olması fikirləri öz təsdiqini tapır və buna heç bir şübhə yeri qalmır. “Musiqiçi” məqalə boyu faktların dili ilə danışır. O dövrdə belə bir məqaləni yalnız Üzeyir bəy yazıb bilərdi. M.Quliyevin “Şərqi musiqisinin notaya tabe ola bilməməsi” fikirlərinə “Musiqiçi” tutarlı dəlillər gətirir: “Kantemir oğlunun bütün Şərqi musiqisinə dair yazdığı notalar və 17-ci əsrdə İranda Çahargah və Segahın notaya salındığı inkar edilə bilməz”. Və yaxud: “Məruzəçi (M.Quliyev – A.N.) Şərqi musiqisinin ağladıcı olduğunu göstərməyə çalışır. Əcəba, məruzəçi Qərbi musiqisində ağladıcı və sentimental xasiyyətli əsərləri görməmişdir? Məruzəçinin “Toska” operasındakı həzin və ağladıcı pərdələrdə öz gözləri yaşarmamışdır?”

“Musiqiçi” məqaləsində bəzi Avropa bəstəkarlarının dünya opera sənətinin incilərindən sayılan bir sıra əsərlərinin məhz Şərqi musiqisinin təsiri altında yazıldığını bildirir. Nümunə üçün o, İtalyan bəstəkarları Cüzeppe Verdinin (1813-1901) “Aida” (1870-ci ildə Misir opera teatrının sifarişilə yazılmış), Cakomo Puççininin (1858-1924) “Toska” (1900-cü ildə yazılıb), fransız bəs-

təkarları Kleman Filiber Leo Delibin (1836-1891) “Lakme” (1883-cü ildə yazılıb) və Jorj (Aleksandr Sezar Leopold) Bizenin (1838-1875) “Karmen” kimi (1874-cü ildə yazdığı) operalarının adlarını çəkir.

Tarı Ə.N.Fərabinin icad etməsi fikirləri də “Musiqiçi”yə, yəni Ü.Hacıbəyliyə məxsusdur.

Özbək alimi Otanazar Matyakubov “Farabi ob osnovax muzıki Vostoka” adlı əsərində Ə.N.Fərabinin əslən Xorasan türkü olduğunu bildirir [225, s. 6]. 1996-cı ildə İranda farsca nəşr edilən Ə.N.Fərabinin “Kitab-ül-musiqiye-əl-kəbir” əsərində onun Xorasanında doğulduğu haqqında məlumat verilir [248, s. 10, 23]. Bu əsərdə Ə.N.Fərabinin əslən Azər türkü olduğu təsdiqini tapır.

Qeyd edək ki, İranda indi də türk deyildikdə məhz azərbaycanlı nəzərdə tutulur. Digər türkdilli xalqlar isə (məsələn özbək, türkmən, qazax və s.) öz adları ilə çağırılırlar. Deməli, İranın Xorasan şəhərinin Fərab kəndində anadan olan Ə.N.Fərabi risalələrini ərəbcə yazsa da, milliyətcə Azər türküdür.

S.Abdullayeva tarın yaranması ilə bağlı qeyd edir: “Baxmayaraq ki, mətbuatda fikir söylənilmişdir ki, tar əslən Türkdüstanıdan olan görkəmli musiqişünas, filosof, ensiklopediyaçı alim Əbu Nəsr Fərabi tərəfindən icad edilmişdir, lakin bu alət yalnız Azərbaycanda və İranda geniş yayılmışdır” [4, s. 355].

Görünür, S.Abdullayeva bu fikirləri F.Şuşınskinin “Musiqişünasın düşüncələri” əsərinə istinadən söyləmişdir [176, s. 17]. Hər halda tar şəriksiz, Azərbaycan çalğı alətidir.

Səfəvilər sülaləsinin banisi Şeyx Səfiəddin İshaq Ərdəbillinin (1252-1334) məsləhəti ilə İranda Kamal Əxi çahartarı [9, s. 94], Əlixan Təbrizi (XVII əsr) şeştarı [79, s. 6], dövrünün məşhur müğənnisi Rzaəddin Şirvani (XVII əsr) şeşxana [191] alətlərini (hər üç alət E.Çələbinin “Səyahətnamə”sində qeyd olunur) hazırlamışlar¹⁰. Bu iş müasir sənətkarlarımız tərəfindən də davam etdirilməkdədir. İxtiraçılıq qabiliyyəti olan ifaçılar Varid Fərzəlibəyov (1933-1999) bas (bəm) tar, Qasım Qasımov (1942-2005) neykança, dilruba, sinəud, vəlud, zilsaz, zülfər, cürəud, Siyavuş Kə-

riminin layihəsi əsasında bəm kamança, Əlicavad Cavadov tülək, neyvari, zümzümə, zurna-balaban, Cavanşir Qasimov təkmilləşdirilmiş kos, sən.nam., ə.a., dos. İlham Nəcəfovun layihəsi əsasında əsa ney, xromatik ney, ə.a. Munis Şərifovun layihəsi əsasında neykaman, Babaxan Əmirov balabanın tenor və bəm növlərini, Habil Şahinoğlu əsa kamança, əsa qaval, bu sətirlərin müəllifinin layihəsi əsasında bəm çaqanaq, əsa laqquti, laqquti dəsti, çınqırağ dəsti, Mahmud Salah şeşkaman, şərqi tar (13 telli), Fikrət Quliyev fitar, Məmmədəli Məmmədov ayulduz, irs, sevgililər və s. kimi çalğı alətləri hazırlayıblar.

1.2. İdi fonlular – ən qədim çalğı alətləridir

Orqanologiya elmindən məlumdur ki, çalğı alətləri səslənmə tərzinə görə, bir neçə qismə ayrılır: idiofonlu (özən səslə) ¹¹, membranofonlu (dərili), aerofonlu (nəfəs) və xordofonlu (telli) alətlər.

Qədim insanların ilk yaratdığı çalğı alətləri idiofonlular olmuşdur. Yəni, idiofonlu çalğı alətləri morfologiyasının və səslənmə tərzinin sadəliyinə görə, digər qruplara aid edilən alətlərlə müqayisədə ən qədimi sayıla bilər [127, s. 9]. Bu səbəbdən musiqi alətsünaslığında idiofonlu qrupu çalğı alətlərinin “əlifba”sı adlandırmaq olar.

İdi fonlu alətlər hazırlanma materialına görə də bir neçə qismə ayrılır: ksilofon (ağac materialdan), litofon (daş materialdan), portselanofon (gil və ya saxsıdan) və metallofon (metaldan).

Azərbaycan ərazisində idiofonlu alətlərin yaranma tarixinin çox qədim kökləri olduğunu təsdiqləyən bir sıra məxəzlər və mənbələr mövcuddur. Bu mənbələr monoqrafiyada hər alətdən ayrıca söhbət açılarkən diqqətə çəkilir və həmin dəlillər şərh olunur.

Monoqrafiyada Azərbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdə istifadə edilən 35 idiofonlu çalğı aləti tədqiq olunur. Qeyd edək ki, çalğı alətlərimizin böyük bir qismini əldə edərək zəngin şəxsi kolleksiya yaratmışıq. Bu alətləri həm nəzəri cəhətdən öyrənir,

həm də ara-sıra praktiki olaraq etnoqrafik tədbirlərdə istifadə edirik. Kolleksiyaımızda xeyli sayda idiofonlu alətlər də özünə yer almışdır [116].

Çalğı alətləri səslənməsinə görə özünəməxsus, fərdi xüsusiyyətlərə malikdir. Bu baxımdan çalğı alətləri şərti olaraq iki qismə bölünür: qeyri-mükəmməl və mükəmməl alətlər. Qeyri-mükəmməl alətlər kiçik diapazonlu, qeyri-akademik səslə olur. Yəni, belə alətlər primitiv hazırlanmışından, yaradıcılıq cəhətdən nümunəvi sayılmır. Qeyri-mükəmməl alətlərdən ara-sıra el arasında istifadə edilir. Bu cür alətlərə böyük səhnələrdə nadir hallarda rast gəlirik. Qeyd etməliyik ki, bir sıra mükəmməl alətləri qeyri-mükəmməl alətlərin əsasında hazırlayıblar. Yəni, bəzi qeyri-mükəmməl alətlər əsrlər boyu təkmilləşərək, sadədən mürəkkəbə doğru inkişaf yolu keçərək sonrakı mərhələlərdə mükəmməl alətlərə çevrilmişlər. Mükəmməl alətlər yaradıcılıq cəhətdən nümunəvi, akademik səslə və geniş diapazonlu olurlar. Belə alətlərdə nəinki klassik muğamlar, mahnılar, rəqslər, həmçinin dünya bəstəkarlarının irihəcmli əsərlərini ifa etmək mümkündür. Mükəmməl alətlərin əksəriyyəti ali təhsil ocaqlarında tədris olunur, inkişaf etdirilir [127, s. 10].

Tar, kamança, saz, qanun, Azərbaycan qarmonu, nağara, qaval (xanəndə sinfində) və balaban mükəmməl alətlərdir. Bu alətlərin tədrisi ilə bağlı müəllifi olduğumuz “Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası” adlı dərs vəsaitində geniş məlumat verilir [130]. Xatırladaq ki, haqqında söhbət açdığımız dərs vəsaiti musiqi yönümlü texnikum və kolleclərdə tədris edilən eyniadlı – “Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası” fənni üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Ali təhsil ocaqlarında gələcəkdə daha çox sayda çalğı alətlərinin tədrisi gözlənilir. Bu işə o cümlədən bərpa olunmuş və təkmilləşdirilmiş bir neçə idiofonlu çalğı aləti də cəlb oluna bilər. Öncə tədrisə yararlı Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri uşaq musiqi məktəblərinin zərb alətləri sinfinin tədris kursuna daxil edilmişdir. Daha sonra musiqi kollecləri, musiqi texnikumları və musiqi yönümlü ali təhsil ocaqlarında zərb alətləri ixtisası üzrə

təhsil alan tələbələr idiofonlu alətlərdə də mükəmməl ifa etməyi öyrənməlidirlər. Artıq apardığımız islahatlar nəticəsində sinc (mayda, kiçik, orta və böyük növləri), müsəlləs (bir neçə ölçülü üçbucaq), əlvah (bərpa olunmuş və təkmilləşdirilmiş), laqcuti dəsti (təkmilləşdirilmiş), çınqıraq dəsti (təkmilləşdirilmiş) və şaxşax kimi idiofonlu çalğı alətlərini tədrisə yararlı hesab etmək olar.

Monoqrafiyada idiofonlu çalğı alətlərinin hər biri ayrıca araşdırılarkən onların yaranma tarixi, etimologiyası, morfologiyası, istifadə qaydaları, əllərin funksiyaları, bəzi hallarda diapazonu və s. haqqında digər fəsil və yarım fəsillərdə geniş məlumat verilir.

Bir sıra çalğı alətlərinin Azərbaycan mədəniyyətinin, musiqisinin inkişafı və təbliğində böyük rolu olmuşdur. İstər aşiq sənətinin, istər qədim rəqslərin, istər muğamların, istərsə də xalq mahnılarının yaranması və dinləyicilərin estetik zövqünün, musiqi duyumunun formalaşmasında çalğı alətlərimizin rolu danılmazdır. Bu yöndə Azərbaycan idiofonlu alətləri də mühüm yer tutur.

Tarixən bütün çalğı alətlərindən xeyli əvvəl icad edilən bir sıra idiofonlu alətlərin melodik baxımdan yoxsulluğu onların dövrümüzə qədər gəlib çıxmasına heç də mane olmamışdır. Arxetipoloji idiofonlu alətlər insanların cəmiyyətdə ilk şüurlu addımları, həmçinin kollektiv əmək fəaliyyətləri sayəsində yaranmışdır. İbtidai insanlar qədim peşə növlərindən biri olan ovçuluqda idiofonlu çalğı alətlərinin müşayiəti ilə şikarını ovlayır, həmçinin digər əmək və mərasim tədbirlərində bu alətləri səsləndirirdilər. Belə ki, o dövrün idiofonlu çalğı alətlərinin səsi rəqs edən və ya ovçuluqla, əməklə məşğul olan adamların hərəkətlərinə dinamiklik və çeviklik gətirirdi.

Bəzi çalğı alətlərinin inkişafı sonrakı dövrlərdə daha mükəmməl idiofonlu alətlərin meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur. Məsələn, nümunə üçün Azərbaycanın böyük musiqişünas alimi Əbdülqadir Marağalının icad etdiyi əlvahın ksilofon tipli alətlərə, adi laqcutinin laqcuti dəstinə, kasaların nəlbəki dəstinə, çınqırağın çınqıraq dəstinə və s. çevrilməsini göstərə bilərik.

Müşahidələr göstərir ki, bir sıra çalğı alətlərindən Orta əsrlərdə

gur səsli nəfəs və zərb alətləri ansambllarında hərbi yürüşlər zamanı geniş istifadə edilib. Bu işi müasir dövrümüzdə də davam etdirmək olar. Yəni, öncə əzəmətli “Milli Nəfəs və Zərb Alətləri Orkestri” yaradılmalı, bu orkestrin tərkibinə bərpa olunmuş və təkmilləşdirilmiş bir neçə idiofonlu alətlər də daxil edilməlidir. Məsələn, sinc (mayda, kiçik, orta və böyük növləri), müsəlləs (bir neçə müxtəlif ölçülü üçbucaqlar), əlvah (bərpa olunmuş və təkmilləşdirilmiş), laqquti dəsti (təkmilləşdirilmiş), çinqıraç dəsti (təkmilləşdirilmiş) və şaxşax kimi idiofonluları zərb alətləri qrupunda gur səsli kos, təbil, davul kimi alətlərlə qovuşduraraq rəngarəng səs palitrası almaq olar. Şübhəsiz, idiofonlu çalğı alətlərindən istifadə edərkən ifa olunan melodiyanın xarakterini, lad-intonasiya xüsusiyyətlərini, metroritmini və əsərin formasını nəzərə almaq lazımdır.

İdiofonlu alətlərin hər birinin öz istifadə qaydası və səslənmə ahəngi vardır. Deyildiyi kimi, idiofonlular ən qədim çalğı alətləri olduğundan, onun izlərinə bir sıra janrlarda (aşığı sənətində, muğam ifaçılığında, rəqslərdə, meyxana sənətində, milli güləşdə, müxtəlif idman oyunlarında, “Zorxana”larda və s.) rast gəlirik. Bu səbəbdən monoqrafiyada həmin janrlarla bağlı məqamlar tədqiq olunur.

1.3. İdiofon-özüsəslənən istilahları haqqında mülahizələr və idiofonlu çalğı alətlərinin yeni təsnifatı

Bir neçə kəlmə “idiofon və özüsəslənən” istilahları (termini) haqqında subyektiv fikirlərimi bildirmək istəyirəm. Kifayət qədər zəngin olan Azərbaycan dilində də bəzi xalqlarda olduğu kimi, bir sıra beynəlxalq söz və terminlərdən istifadə edilir. Belə terminlərdən biri də “idiofon” sözüdür.

Haqqında söhbət açdığımız “idiofon” sözü musiqi termini olaraq dilimizdə “özüsəslənən” kimi təqdim edilir. Daha doğrusu, “idiofonlu çalğı alətləri” müasir Azərbaycan leksikonunda “özüsəslənən alətlər” kimi izah olunur. Fikrimizcə, burada bir yanlış-

lıq vardır, həmin söz dilimizdə istənilən fikri ifadə etmir və bu səbəbdən özünü doğrultmur. Çünki Azərbaycan idiofonlu alətləri vurulmaqla, silkələnməklə, dartılmaqla, ya da qarışıq üsullarla səsləndirilir. Yəni, bu və ya digər çalğı alətinə toxunmasaq, onların heç biri öz-özünə səslənə bilməz.

Xatırladaq ki, yunan sözü “idiofon”un I hissəsi “idio” (“idios”) dilimizə tərcümə olunduqda “özünəməxsus, xüsusi” mənalarını bildirir [24, s. 387]. Sözün II hissəsi “fon” (phone) isə yunanca “səs” deməkdir [34, s. 584]. Nəticə olaraq “idiofon” sözü dilimizdə “özüsəslənən” deyil, “özünəməxsus səslı” və yaxud, “xüsusi səslı” mənalarını bildirir. Lakin bu sözlərin də heç biri dilimizdə musiqişünaslıq baxımından istənilən fikri ifadə etmir. Fil.el.dr., prf. Firudin Ağasıoğluna (Cəlilov) bununla bağlı fikirlərimizi söylədikdə olduqca maraqlı cavab aldıq: Bu problem nə vaxtsa məntiqli həllini tapmalı idi. Adətən belə məqamlarda yeni sözün yaradılması zərurəti ortaya çıxır. Bu işi isə əsasən dilçilər həll edirlər. Məncə həmin söz – idio “özən” ola bilər. Yəni, dilimizdə bir sıra instrumental hal şəkilçiləri var: “-an”, “-ən”, “-in”. Bu şəkilçilərlə (“ən”lə) “idio” anlamlı yeni söz (“özən”) düzəltmək mümkündür. Dilimizdə “dün+ən”, “düz+ən”, “diz+in” və s. sözlər də belə şəkilçilərdən düzəldilmişdir. Nəticədə “idiofonlu alət” deyimini dilimizdə “özən səslı alət” mənasını ifadə edə bilər.

Türkiyəli alim Temel Hakkı Kara Hasan “Çalğuların dili – musiqi sözlüyü” əsərində idiofon sözünün “səs çıxaran yeri ağac, metal və ya daş kimi səs verən qatı materialdan olan musiqi aləti” olduğunu bildirir [197, s. 9].

Kara Hasanın fikirlərinə görə, idiofonlu çalğı alətlərinin səsi digər qruplara aid edilənlərdən fərqli olaraq kütləsindən – ağac, metal və ya daş kimi materiallardan olan gövdəsindən alınır. Yəni, digər qruplar deyildikdə səslənmə tərzinə görə, idiofonlu (özən səslı) alətlərdən fərqlənən – membranofonlu (dərili), arofonlu (nəfəs) və xordofonlu (telli) alətlər nəzərdə tutulur. Bu qruplara aid edilən çalğı alətlərinin səsləri teldən, dəridən və ya boruya nəfəs üfürmə vasitəsi ilə alınır. Belə detalların isə heç biri

idiofonlu çalğı alətlərində yoxdur.

Bəzi tədqiqatçılar idiofonlu çalğı alətlərini bütövlükdə zərb alətləri qrupuna aid edirlər [57, s. 160]. Musiqi alətsünaslığında aparılan müşahidələr göstərir ki, idiofonlu çalğı alətləri ifa tərzinə, səsləndirilmə üsuluna görə, bir neçə qrupa ayrılırlar. Bu qruplardan yalnız biri vurulmaqla, zərblə səsləndirilir. Ümumiyyətlə, müasir musiqi alətsünaslığında zərb alətləri deyildikdə, konkret olaraq membranofonlu çalğı alətləri nəzərdə tutulur. Telli (xordofonlu) alətlərin sırasında zərblə səsləndirilən qrup olduğu kimi, çoxsaylı idiofonlu çalğı alətləri arasında da vurmaqla (zərblə) səsləndirilən ayrıca qrup mövcuddur [4, s. 122-123]. Bu baxımdan ümumilikdə idiofonlu çalğı alətlərini zərb alətləri qrupuna aid edilməsini düzgün saymırıq.

“Atlas muzikalnıx instrumentov narodov SSSR” (ruscadan tərcüməsi: “SSRİ xalqlarının musiqi alətlərinin atlası”)¹² kitabında idiofonlu alətlərlə bağlı qeyd edilir: “İdiofonlu alətlərin səs mənbəyi alətin hazırlandığı materialdan və yaxud onun detallarından alınır. Yəni, səslər daxili gərginlik hesabına əmələ gəlir. Bu zaman müvafiq alətin səslənməsində tellərdən, membranodan və əlavə gərilmədən istifadə olunmur” [211, s. 22].

Həmin mənbədə səslənmə tərzinə görə, idiofonlu alətlərin 3 yarımqrupa ayrıldığı vurğulanır: 1. Barmaqla çalınan alətlər – alət və yaxud onun səsoyadıcı detallı barmaqla hərəkətə gətirilir, vibrasiya nəticəsində səs əmələ gəlir. 2. Sürtünməklə çalınan alətlər – bu yarımqrupa aid edilən alətlərdə səslənmə sürtünmə üsulu ilə alınır. 3. Zərblə çalınan alətlər – alətə zərbə vurmaqla səs alınır. Zərbələr digər əşyalarla vurulur, yaxud aləti əhatə edən hissəciklər qarşılıqlı olaraq bir-birinə toxunaraq səslənmə yaranır.

S.Abdullayeva da idiofonlu alətlərin səs mənbəyi musiqi alətinin materialı və onun səslənən hissəsinin olduğunu bildirir. O, eyni zamanda Azərbaycan idiofonlu çalğı alətlərini səslənmə üsuluna görə 3 növə ayırır: “1-ci yarımqrup. Vurulanlar – alət ona çubuqların zərbə və ya onun tərkib hissələrinin qarşılıqlı vurulması yolu ilə səslənir. 2-ci yarımqrup. Silkələnənlər. Səslənmə metal

asmaların (zınqırovlar, qumrovlar, şaxşaxlar) alətin gövdəsinə vurulması nəticəsində əmələ gəlir. 3-cü yarımqrup. Dartılanlar. Səslənən hissə dartılma yolu ilə titrəmə vəziyyətinə gətirilir” [4, s. 123-125].

Deyilənlərdən bir daha aydın olur ki, idiofonlu çalğı alətləri səsləndirilmə üsullarına (vurulanlar, silkələnənlər, dartılanlar) görə, dilimizdə “özüsəslənən” fikrini ifadə etmir. Həmçinin, Azərbaycan məkanında istifadə olunan (və yaxud olunmuş) idiofonlu çalğı alətlərinin göstərilən qruplara da sığmadığı bəlli olur.

Günümüzədək S.Abdullayeva və sən.nam. Fuad Əzimli 17 idiofonlu çalğı alətini təsnifatlandırmışlar. Aparılan tədqiqat nəticəsində isə tərəfimizdən 35 sayda idiofonlu çalğı aləti öyrənilmişdir. İstər S.Abdullayevanın, istərsə də F.Əzimlinin tərtib etdikləri təsnifat və cədvəllərdə bir sıra idiofonlu çalğı alətləri diqqətdən kənar qalmışdır. Bu baxımdan Azərbaycan idiofonlu çalğı alətlərinin yeni təsnifat cədvəli işlənilmişdir (cədv. №1). Təsnifat S.Abdullayevanın “Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin təsnifat sxemi”ndə təqdim edilən idiofonlu (özən səsli) alətlərdən sistemləşdirilməsinə və həmçinin alətlərin sayına (çoxluğuna) görə fərqlənir [4, s. 125]. Daha doğrusu, musiqi alətsünaslığında indiyədək məlum olan sistemlərdən fərqli təsnifat cədvəli təqdim edilir. Bu da Azərbaycan ərazisində istifadə edilən idiofonlu çalğı alətlərinin zənginliyi və spesifik xüsusiyyətlərindən irəli gəlir. Yəni, musiqi alətsünaslığında bəlli olan təsnifat sistemləri (K.Zaks, E.Hornbostel, S.Abdullayeva, F.Əzimli və s.) üzrə Azərbaycan idiofonlu çalğı alətlərini qruplara ayırdıqda, heç də istənilən nəticə alınmır. Biz idiofonlu alətlərimizin həm də qarışıq üsulla səsləndirilməsini nəzərə alaraq, bu bölgüyə daha bir bölmə də əlavə etmişik. Nəticədə Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri səslənmə üsuluna görə, 3 deyil, 4 qrupa bölünmüşdür: 1. Vurulanlar; 2. Silkələnənlər; 3. Dartılanlar; 4. Qarışıq.

Qarışıq qrupa elə alətlər daxil edilmişdir ki, onlar qarışıq üsulla – həm vurulmaq və həm də silkələnməklə səsləndirilir. Şaxşax, kaman, səfəil və böyük qaşığək belə idiofonlu çalğı alətləri-

mizdəndir.

S.Abdullayevanın təsnifatından fərqli olaraq cərəs, çan, şax-şax, zəng və zıncırov kimi alətlərin silkələnməklə səsləndirildiyini nəzərə alaraq onları “silkələnen alətlər qrupu”na aid etmişik. Cədvəldə daha bir yenilik də əksini tapmışdır. Təqdim etdiyimiz idiofonlu alətlərin təsnifatı zamanı onların hazırlanma materialına görə, müxtəlif və fərqli tembrlərə malik olduqlarını aydınlaşdırdıq. Bu baxımdan (hazırlanma materialına görə) Azərbaycan idiofonlu alətləri litofon, ksilofon, portselanofon, metallofon və qarışıq (metallofon+litofon) növlərə ayrılır.

Qeyd etmək lazımdır ki, bir sıra çalğı alətləri – barmaq zili, böyük qaşığək, cəlacil, cıncırov, çaharpara, çınqıraq, çınqıraq dəsti, əlvah, hövsər, laqcuti dəsti (təkmilləşdirilmiş), kuzə dəsti, qavaldaş, məcməyi, musiqili ritm daşları, müsəlləs, nəlbəki dəsti, sini və zəngi-şütür musiqişünaslıqda ilk dəfə olaraq idiofonlu alətlərimizin siyahısına daxil edilmişdir.

F.Əzimli zərb alətlərinin təsnifatını verərkən “İdio-membranofonlu alətlər” başlığı altında gövdəsinin üzərində bir sıra kiçik idiofonlu alətlər (zıncırov, zil) yerləşdirilən dəf, qaval və dairədən söhbət açır [57, s. 161]. O, əsərində dəf, qaval və dairəni “idio-membranofonlu alətlər” adlandırır. Musiqi alətsünaslığında dəf, qaval və dairə membranofonlu alətlər sayıldığından, təqdim etdiyimiz təsnifatda yer almamışdır. Yəni, hər hansı alətin üzərinə kiçik idiofonlu (məsələn, zıncırov) aləti pərçim etmək olar. Bu zaman pərçim edilmiş alətə idiofonlu alət kimi baxılması musiqi alətsünaslığı baxımından düzgün deyildir. Deyək ki, XX əsrin ilk illərindəki inzibati ərazi bölgüsünə görə, Azərbaycanın tərkibində olan Gorus şəhər məktəbində nəzarətçi vəzifəsində çalışmış P.Vostrikov 1912-ci ildə Tiflisdə çap olunan СМОМПК (“Сборник материалов для описания местностей и племени Кавказа”, ruscadan tərcüməsi: “Qafqaz əraziləri və xalqlarının təsvirinə dair materiallar”)¹³ toplusunun 42-ci buraxılışında (“Musiqi alətləri” fəslində) “Azərbaycan tatarlarının musiqisi və mahnıları” məqaləsində bir sıra çalğı alətlərimiz haqqında maraqlı məlumat ver-

mişdir [213, s. 1-8]. O, zərb alətləri qrupuna aid edilən membranofonlu qoşanağaranın rəsmini təqdim edir. Bu zaman alətin üzərinə pərçim edilmiş kiçik ölçülü zəng aləti aydın görünür (şək.: s. 171). Belə olduqda F.Əzimlinin fikirlərinə görə, qoşanağara da tərtib etdiyi “idio-membranofonlu alətlər” cədvəlinə salınmalıdır. Və yaxud tarın, kamançanın, udun, qanunun üzərinə cingiltili səs çıxaran hər hansı bir idiofonlu alət və ya detal yerləşdirmək mümkündür. Amma sadaladığımız alətlər elə telli (xordofonlu) çalğı alətləri qrupunda da qalmalıdır. Bununla yanaşı bütün deyilənləri sadalamaqla biz, heç də F.Əzimlinin tədqiqatlarının dəyərini aşağı endirmək niyyətində deyilik. Sadəcə bu məsələ ilə bağlı subyektiv fikirlərimizi bildiririk.

Nəticə olaraq biz o fikirdəyik ki, hər hansı çalğı aləti üzərinə yerləşdirilmiş kiçik hissə, yaxud detal həmin alətin əsas predmeti sayıla bilməz və təsnifatlaşdırılarkən belə hissələrin onun qrupunun müəyyənləşməsində heç bir rolu olmamalıdır.

F.Əzimli “Zərb alətləri Azərbaycanda” əsərinin sonunda qeyd edir: “Zərb alətlərinin təsnifatı istənilən alətin yerini xalq musiqisində müəyyən edir, onun mədəniyyət irsimizdə rolunu təyin etməyə imkan yaradır. Qeyd etmək lazımdır ki, bir sıra alətlərin adları bəlli olsa da, onların quruluşu haqqında məlumat yeknəsəqdir. Ona görə də verilən təsnifatı tam, hərtərəfli saymaq olmaz. Bununla belə o, məlum zərb alətlərini qruplaşdırmağa imkan verir” [57, s. 166].

F.Əzimlinin deyilən fikirləri təqdim etdiyi azsaylı idiofonlu çalğı alətlərinə də şamil edilməlidir. Bu səbəbdən həmin işin davamı olaraq, az araşdırılmış və yaxud, heç tədqiq olunmamış Azərbaycan idiofonlu çalğı alətlərinin tam və ətraflı tədqiq etməyə çalışdıq.

Apaşdığımız tədqiqatlar nəticəsində məlum oldu ki, idiofonlu alətlər səs yüksəkliyinə görə 2 qrupa ayrılır: müəyyən səs yüksəkliyinə malik və qeyri-müəyyən səs yüksəkliyinə malik alətlər.

Müəyyən səs yüksəkliyinə malik alətlərdə qanunauyğun olaraq hər hansı musiqi melodiyasını ifa etmək mümkündür. Yəni, bu

qrupa aid edilən idiofonlu alətlərdə diatonik və yaxud ardıcıl, xromatik səsdüzümü vardır. Məsələn: əlvah, kasa dəsti, kuzə dəsti, laqquti dəsti, nəlbəki dəsti, çinqıraq dəsti belə alətlərdən sayılır. Bu alətlərdən solo alət kimi istifadə etmək mümkündür.

Qeyri-müəyyən səs yüksəkliyinə malik alətlər isə ritmik baxımdan bəzəyici rol oynayırlar. Digər idiofonlu alətləri – barmaq zili, cəlacil, cərəs, cıncırov, çaharpara, çan, çinqıraq (adi), dəray, hövsər, xalxal, kaman, qaşığək (kiçik və böyük), qavaldaş, qumrov, laqquti (adi), məcməyi, musiqili ritm daşları, müsəlləs, naqus, səfəil, sinc, sini, şaxşax, teşt, zəng, zəngi-şütür və zıncırov bu qrupa aid edilir. Onlardan müşayiətedici alət kimi istifadə olunur. Yəni, bu alətlərin bir qismi – çaharpara, çinqıraq (adi), qaşığək, laqquti (adi), sinc, şaxşax ilə zərb alətləri qrupunda orkestr və ansambllarda ritmin dəqiqliyini təmin etmək mümkündür, həmçinin bu alətlərlə ümumi səslənməyə bəzək vermək olar.

Monoqrafiyada ədəbi-poetik mənbələrə də xüsusi yer ayrılmışdır. Klassik Azərbaycan şairlərinin əsərlərində (rübai, rəcəz, qəzəl, qəsidə, bayatı və s.) bir sıra çalğı alətləri elə peşəkarlıqla vəsf olunmuşdur ki, oxuduqda bəzi hallarda sanki onların səslərini eşirdirsən.

Yazılı ədəbiyyatımızın şah əsəri olan “Kitabi Dədə Qorqud” dastanından bəllidir ki, körpələr dünyaya gələrkən, onlara təsadüfi, düşünülməmiş adlar qoymazdılar. Körpələr şəxsiyyət kimi formalaşandan sonra əlamət, xasiyyət, görkəm və başqa xüsusiyyətlərini nəzərə alan Dədə Qorqud onlara ad verib deyirdi: “Adını bən verdüm, yaşını Allah versün!” [84, s. 67]. Və yaxud, dastanın başqa bir boyunda: “Bir buğa öldürmüş sənin oğlun, adı Buğac olsun. Adını bən verdüm, yaşını Allah versün” – ifadələrinə rast gəlirik [84, s. 39]. Göründüyü kimi, Dədə Qorqud buğanı öldürdüynə görə, həmin şəxsə Buğac adını verir.

Dilçilikdə motivə uyğun söz yaradıcılığı kimi dəyərləndirilən bu üsulla adqoyma çalğı alətlərimizə də sirayət etmişdir. Yəni, sənətkarlarımız icad etdikləri çalğı alətlərinə heç də kortəbii, təsadüfi adlar qoymazdılar. Əksər adlar alətin özəlliyi ilə motivlən-

mişdir. Çalğı alətlərinin sözaçımını araşdırdıqda bunun bir daha şahidi oluruq. Bu səbəbdən monoqrafiyada çalğı alətlərinin etimologiyasına xüsusi diqqət yetirilib.

F.Əzimli idiofonlu alətlərimizin bir qisminin (sinc, zıncırov, qumrov, laqquti, şaxşax, zəng) nota köçürmə zamanı istifadə olunacaq bəzi ştrix və işarələrdən söhbət açır, dəyərli təkliflər verməklə, onların geniş şərhini və izahını verir [57, s. 126-130]. O, bir sıra idiofonlu alətlərin not sistemini təqdim etməklə, xalq çalğı alətləri orkestrinin partiturasında idiofonluların membranofonlu alətlərdən sonra yazılmasını məsləhət görür. Ümumilikdə, F.Əzimlinin təklif etdiyi idiofonlu alətlərin not-yazı sistemi bu alətlərdə səslənən musiqinin özünün təbirincə desək, “dəqiq nota alınmasını təmin edir”. Biz də verilən təklifləri yüksək qiymətləndiririk və bu səbəbdən tədqiqat zamanı idiofonlu alətlərin not-yazı sisteminə az yer ayırmışıq.

Nəticə olaraq, Azərbaycan idiofonlu çalğı alətlərinin istifadə qaydalarına və ifa tərzinə görə, bir neçə qismə (vurulmaqla, silkələməklə, dartılmaqla və qarışıq) bölündüyü kimi, hazırlanma materialına görə də (səslənmə baxımından), müxtəlif növlərə ayrıldığını müəyyənləşdirdik: daş səsləli (lito+fön); ağac səsləli (ksilo+fön); gil-saxsı səsləli (portselano+fön), metal səsləli (metallo+fön) və qarışıq – daş və metal səsləli (lito və metallo+fön). Aparılan elmi-tədqiqatın nəticəsi olaraq “Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri” adlı yeni təsnifat cədvəli ərsəyə gəldi (cədv. №1).

Müşahidələrdən aydın oldu ki, bu günə qədər Azərbaycan ərazisində idiofonlu alətlərin sayı hələlik 35-dir. Əlbəttə, bununla Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri ilə bağlı problemlərin hərtərəfli tədqiqini bitmiş hesab etmək olmaz. Bu alətlərin sayının yaxın gələcəkdə artacağı da istisna edilmir. Yəni, davam edəcək tədqiqatların gedişində vaxtilə Azərbaycan ərazisində istifadə edilmiş, sonradan müəyyən səbəblərdən unudulmuş bir sıra idiofonlu çalğı alətlərinin aşkarlanması gözlənilir. Həmçinin, gələcəkdə ixtiraçılıq istedadı olan sənətkarlar da, yeni-yeni idiofonlu alətlər icad edə bilərlər. Belə olduqda təqdim etdiyimiz siyahıdan

fərqli olaraq, gələcəkdə Azərbaycan idiofonlu çalğı alətlərinin daha yeni bir siyahısı ortaya çıxmağa bilər.

İnanırıq ki, təqdim edilən “Azərbaycanın idiofonlu çalğı alətləri” adlı yeni təsnifat cədvəli gələcəkdə bu sahədə aparılacaq elmi-tədqiqat işləri zamanı idiofonlu alətləri hərtərəfli öyrənmək üçün onların xalq musiqisindəki yerini, rolunu və ümumilikdə musiqi mədəniyyətimizdə tutduğu mövqeyini müəyyən etməyə geniş imkanlar yaradacaqdır.

1.4. Qədim mədəniyyət ocaqlarından biri Qobustan və qavaldaş çalğı aləti

Qobustanı nəinki Azərbaycanın ilk musiqi beşiyi, həmçinin ilk rəssamlıq məktəbi, ilk rəqs meydançası adlandırmaq olar. Məhz Azərbaycanın ilk musiqi nümunələri, rəqsləri, rəssamlıq izləri ilə bu ərazilərdə rastlaşırıq. Qobustanda oyma sənətinin, kulinariyanın, ovçuluğun, maldarlığın, nəqliyyatın (araba, qayıq) və s. kimi qədim peşələrin ilk nümunələri əcdadlarımız tərəfindən yaradılmışdır.

Musiqişünas olduğumuzdan, bu qədim ərazinin əsasən incəsənətlə bağlı məqamlarından söhbət açacaq, onu elmi şəkildə araşdıracağıq.

Qavaldaş ifa zamanı xüsusi köklənməyə ehtiyacı olmayan, özən səsli, vurulmaqla səsləndirilən idiofonlu çalğı alətidir.



Yaranma tarixi. Qavaldaşın yaranma tarixi mütəxəssislərin rəyinə görə, 1-1,5 milyon il əvvəl, yəni Daş dövrünə gedib çıxır [4, s. 7]. Daş alətlərin hazırlanması texnikasına, forma və tipologiyasına görə, Daş dövrü 2 mərhələyə ayrılır: Qədim Daş dövrü – Paleolit və Yeni Daş dövrü – Neolit. Paleolit və Neolit arasındakı keçid dövrü isə Mezolit adlanır. Azərbaycanda Mezolit dövründə cəmiyyətin inkişafında böyük dəyişikliklər baş vermiş, mədəniyyət sahəsində xüsusi sıçrayışlar olmuşdur. Bunu Qobustandakı Böyükdaş, Kiçikdaş və Cingirdağın qayaüstü təsvirləri təsdiqləyir.

Qobustanşünas Cəfərqulu Rüstəmov “Qobustan dünyası” əsərində maraqlı fikirlər söyləyir: “Qobustanda apardığımız arxeoloji qazıntı və tədqiqatların nəticələri göstərir ki, burada – Böyükdaş və Kiçikdaş dağları sahəsində qədim insanın yaşaması tarixi üst Paleolit dövrünün sonu, Mezolit (orta daş) dövrünün əvvəllərindən, ümumən 18 min il əvvəlki dövrdən başlayır. Ola bilsin ki, ondan da 3-4 min əvvəl buraya insan ayağı dəymişdir və hələlik o dövrün düşərgəsi qayalıqların altında qalmış və ya sadəcə olaraq aşkar olunmamışdır. Lakin 30 illik tədqiqat və müşahidələrim əsasında Qobustanda həyat izinin ondan daha qədimdə olmasını güman edə bilmərəm” [165, s. 14].

Qavaldaşın da bu dövrlərdən etibarən, 15-20 min il əvvəl ulularımıza məlum olduğu ehtimalı güclüdür. Amma deyildiyi kimi, alət bu dövrdən çox-çox əvvəllər yaranmışdır.

Alət yeri-göyü xəlp eləyən Allah-təala tərəfindən insanlara bəxş edilmiş bir nemətdir. Qavaldaş açıq səma altında Qobustanda



Qobustan mağarası 1970

yerləşir və ölkəmizdə yeganə çalğı alətidir ki, onun bir sahibi var, o da Azərbaycan xalqıdır.

Qavaldəşlə yaxından tanış olmaq və səsləndirmək üçün 2006-cı ildə TRT Bakı təmsilçisinin bir qrup əməkdaşları ilə Qobustana yollandıq. Düzdür, ilk dəfə 1970-ci ildə orta məktəbdə oxuyarkən (onda 13 yaşım var idi) müəllimlər bizi Qobustana ekskursiyaya aparmışdılar (şək.: s. 35). İndi isə Qobustan qayalıqlarının üzərindəki cizgilərə tədqiqatçı kimi diqqət və maraqla baxır, sanki burada əcdadlarımızın nəfəsini duyuram.

Xatırladaq ki, 1966-cı il sentyabr ayının 9-da Respublika Nazirlər Sovetinin 509 №-li qərarı ilə 4400 ha-dan artıq ərazini əhatə edən Qobustan qayalıqları Dövlət Tarixi-Bədii Qoruğu kimi qeydiyyatla alınıb. 2007-ci ildə isə Qobustan qoruğu “Qobustan qayaüstü rəsmləri mədəni landşaftı” adı altında YUNESKO-nun ümumdünya mədəni irsi abidələri siyahısına daxil edilmişdir. Bu, Heydər Əliyev fondunun rəhbəri, YUNESKO-nun və İSESKO-nun xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyevanın təşəbbüsü ilə həyata keçmişdir.

“Azərbaycan arxeologiyası”nda qeyd olunur ki, aparılmış arxeoloji qazıntıların nəticələrinə görə, Qobustanda ilk qayaüstü rəsmlər və yazılar ən azı e.ə. XVIII-XV minilliklərə aid edilir [16, s. 182]. Qobustandakı qayaüstü təsvirləri 1939-cu ilin may ayının 12-də Azərbaycanın ə.e.x., arxeoloq İshaq Cəfərzadə (1895-1982) aşkarlayıb [217, s. 55]. O, sonrakı mərhələlərdə Qobustanı həyat yoldaşı Sofiya Qəhrəmanova ilə birlikdə tədqiq edib [165, s. 17-18]. 1965-ci ildən etibarən bu cütlüyü (İshaq Cəfərzadə və Sofiya Qəhrəmanovanı) Cəfərqulu Rüstəmov və həyat yoldaşı, qobustanşünas alim, tar.el.nam. Firuzə Muradova əvəz etmiş, onlar uzun müddət Qobustanda tədqiqat aparmışlar.

Qobustanda (Böyükdaş, Kiçikdaş, Cingirdağ və Yazılıtəpə sahələrində) 6000-ə qədər qədim şəkil, 20-dən artıq Daş dövrü düşərgəsi, sonrakı dövrlərin yaşayış yerləri, çoxlu qəbir və başqa arxeoloji abidələr aşkar edilib.

Böyükdaş dağında qayalıqlara həkk olunmuş latın dilində yazı

var. Eramızın I əsrinə aid edilən bu yazı romalılara məxsusdur. Yazı imperator Domisian Tit Flavinin (51-96) hakimiyyəti dövründə (81-96-cı illər) həkk olunmuşdur. Qaya üzərindəki yazı Romanın XII ildirimsürətli legionun Qobustanda olduğunu təsdiqləyir. Yazı həmçinin, o dövrdə Roma və Qafqaz Albaniyasının müəyyən münasibətlərinin olduğunu da üzə çıxarır.

Qobustanda Yazılıtpə sahəsindəki 91 №-li daşın üzərində, Orta əsr – daha doğrusu, XIII-XIV əsrlərə aid edilən başqa bir qayaüstü yazı da var. Bu yazı ərəb əlifbası ilə fars dilində 3 sətirdə yazılmışdır. I sətirdə “İmad”, II sətirdə “Şakki”, III sətirdə: “dua qoftə rəft”. Yəni, “İmad Şakki dua dedi, getdi” (tərcümə: fil.el.nam. Firudin Qurbansoyundur).

İmadın kimliyini müəyyənləşdirə bilməsək də, yazıdan ən azı XIII əsrdə bu ərazinin ziyarətgah olduğu aydınlaşır.

E.ə. XII-XI minilliklərdə Cingirdağda Ovçular qəbiləsi, Kiçikdaş dağında Balıqçılar, Böyükdaş dağında isə Maldarlar qəbilələri yaşayıblar. Xatırladaq ki, Daş dövründə Qobustanda iqlim indikindən fərqli – subtropik olub.

İ.Cəfərzadə 1939-cu ildə başladığı tədqiqatları II Dünya (Böyük Vətən) Müharibəsi ilə əlaqədar olaraq bir müddət təxirə salır. İshaq müəllimin tələbəsi Cəfərqulu Rüstəmov qavaldaşın çalğı aləti kimi aşkarlanması ilə bağlı qeyd edir: “Qavaldaş necə tapılmış, onun musiqi aləti olduğu necə müəyyənləşdirilmişdir? Bu haqda İshaq müəllim belə nəql edirdi ki, 1947-ci ildə axtarışda olarkən bir dəfə, yazın istisində yorulub, Cingirdağ zonasında yaxınlıqdakı çoban dəyələrinə yaxınlaşıb su istəyir. Onu yorulmuş görüb alaçığa dəvət edirlər, körəməz verirlər, içir, sonra oturub bir qədər dincəlmək istəyir. Düşərgədəkilər onun başına yığışib işi ilə maraqlanırlar, söhbət edirlər. Bir azdan çobanların briqadiri yolda görünür (o, düşərgədə yox imiş) və yaxınlaşıb toğlu sürüsünün yerini – harada olduğunu soruşur. Çobanlardan biri cavab verir ki, “Qaval çalan daşın yanındadır”. İshaq müəllim bu cümləni tutur və soruşur: “Sürü haradadır dediniz?” Çoban cavab verir ki, “Qaval çalan daşın yanındadır”. İshaq müəllimi maraq götürür,

çobanları o daş haqda sorğu-suala tutur. Deyirlər ki, bəli, Cingirdağın şimal-şərq ətəyində belə bir daş var ki, qaval kimi səslənir. Onu nağara kimi çalıb səsləndirmək olur. İshaq müəllim xahiş edir ki, daşı ona göstərsinlər. Bir nəfər gedib daşı göstərir. İshaq müəllim deyirdi ki, çoban daşı çaldı və daşdan elə bir məlahətli səs qopdu ki, az qalmışdı mən özüm də oynayam. Bir də deyirdi ki, mən maldarların çoxundan, qocasından da, cavanından da soruşanda ki: “Siz nə bildiniz ki, bu daş nağara kimi səs çıxarır və ona “Qaval çalan daş” adını kim verib? Hamısı çiyinlərini çəkib deyirdilər: “Nə bilim, ata-babadan, gözümüzü açandan onu “Qaval çalan daş” deyə, eşidib tanımışım” [165, s. 107-108].

Qobustanda bir neçə qavaldaş aləti vardır. Lakin bunların arasında ölçüsünə, yəni böyüklüyünə, səs tembrinə görə iki qavaldaş aləti xüsusi ilə seçilir: Cingirdağda (şimal-şərq ətəyi) və Böyükdaş dağında (şimal-şərq ətəyi) yerləşən alətlər. Deyildiyi kimi, bu sahədə (Cingirdağ və Böyükdaş dağı) ovçu və maldarlar yaşadığından, qavaldaşdan da həmin qəbilənin üzvlərinin istifadə etdikləri zənn edilir. Deməli, bir neçə min il əvvəl bu ərazidə məskunlaşmış əcdadlarımız qavaldaşın ətrafında tonqal qurub, alətin müşayiəti ilə “Yallı”, “Çöppü” gedərmişlər. Bu fikri qayaüstü rəsmlər də təsdiq edir (şək.: s. 69). “Çöppü” arxaik sözlərimizdəndir, adına Azərbaycan şairi Qətran Təbrizinin (1012-1088) “Divan”ındakı beytlərin birində rast gəlirik [88, s. 295]. Beytin izahında “Çöppü” sözünün yallıyabənzər, kollektiv oyun olduğu bildirilir. Deməli, Q.Təbrizinin XI əsrdə yaşadığını nəzərə alsaq, ondan əvvəlki əsrlərdə də Qobustan qayaüstü rəsmlərində təsvir edilən rəqslərə bənzər “Çöppü” adlı kütləvi oyunun icra edildiyi ehtimalı özünü doğruldur. Xatırladaq ki, Naxçıvanda (Şahbuz, Şərur) “Çöp-çöpü” adlı vokal müşayiətli yallı növü yaxın keçmişdə (XX əsrin 60-cı illərində) də oynanırdı. Bəlkə də bu rəqs adı Q.Təbrizinin “Divan”ında çəkilən “Çöppü”nün təhrif olunmuş deyimidir və sonrakı mərhələlərdə tələffüzdə “Çöp-çöpü”yə çevrilmişdir. Bir fakt aydındır ki, vokal müşayiətli yallı növü instrumental müşayiətli yallılara nisbətən daha qədimdir. Çalğı alətləri yaradılana

qədər qədim insanlar vokal müşayiətli yallıları rəqs etmişlər.

Fil.el.dr., prf. Qafar (Kəndli) Herişçi (1924-1997) Cingirdağın toponimiyası ilə bağlı maraqlı məqamlara toxunur: “Cingirdağ sözünün qədim türk dilində ayin mərasimlərində şamanların istifadə etdiyi qaval mənasını verən “cingir” sözündən əmələ gəlmiş ehtimal edilir” [242].

Deməli, Q.Herişçinin fikirlərinə istinad etsək, bu ərazi indi qavaldaş dediyimiz alətə görə Cingirdağ adlandırılması ehtimalı özünü bir fakt kimi təsbit edir. Xatırladaq ki, qədim dövrlərdə qavalabənzər dıncır adlı alətimiz də olub [118, s. 76]. Lakin cingir sözü dilimizdə başqa bir fikri də ifadə edir. Cingir – qızılquşun növlərindən biri olan alıcı kiçik quşun adıdır [24, s. 482, 492]. Bəlkə də bu ərazilərdə (Cingirdağda) bir zamanlar cingir quşunun daha çox yayılması səbəbindən həmin yer Cingirdağ adlandırılmışdır.

Türkoloq alim Firudin Ağasıoğlu (Cəlilov) “Azər xalqı” adlı əsərində “cingir” sözü ilə bağlı qeyd edir: “Cingir sözü ilə başlanan inanc yerləri (pir, ocaq) Azərbaycanda geniş yayılmışdır: Cingir bulaq (Cəbrayıl rayonu), Cingirdağ (Qobustan) və s. Uzmanlar bu adın qədim şumer dilində keçmiş Dingir (Tenqri) sözü olduğunu yazırlar” [7, s. 280-281].

Bu halda qavaldaş qədim tanrıçılıq inamı ilə bağlanır. Qavaldaş aləti həm də birlik simvoludur. Qədim insanlar qavaldaşın ətrafına toplaşaraq müxtəlif dini və bayram mərasimləri keçirirdilər. Onlar qavaldaşın müşayiətilə rəqs etməyi xoşlayırdılar. Şübhəsiz, qavaldaşla bərabər o dövrün qamışdan, dəri, ağac və s. hazırlanmış digər çalğı alətləri də səsləndirilmiş.

Tanınmış dövlət və ictimai xadim, folklor tədqiqatçısı Əlihüseyn Dağlı (1898-1981) “Ozan Qaravəli” əsərinin (III hissə) “Daş musiqi aləti, su dәмkeşi, təbii zümzümə” başlıqlı məqaləsində qavaldaşdan geniş söhbət açır. O, həmin məqaləsində təbiətin yaratdığı nəğməli mənzərəni təsvir edir. Ə.Dağlı Qubada şahidi olduğu və müşahidə etdiyi mənzərəni – Tıx çayından gələn səsi belə qələmə alır: “Orada – Künsət kəndi yaxınlığında şiltaq dağ su-

ları gur axıntısı ilə elə bir minarə düzəltdi ki, ona baxanda adam heyrətlənir. Sular sal qaya daşlarını deşib minarənin altından keçib, axır. Çaya diqqətlə baxanda və qulaq asanda elə zənn edilir ki, minarənin içərisində kimsə musiqi çalır. Demə, bu nəğməli səs axan suların zümzüməsidir” [50].

Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” əsərinin III hissəsində “Rahi-Şəbdiz” başlıqlı məqaləsində Bakı yaxınlığında da bir zamanlar musiqili daşın olduğunu bildirir: “Mən uşaq yaşlarından ağ daş yonanların yanında durar, matdım-matdım baxardım. Tişələrin altından çıxan zəngli, musiqili səslərə diqqətlə qulaq asardım. Onları sevərdim, istərdim ki, bu səslər heç vaxt yadımdan çıxmasın. İndi də o zamankı çonqur sazın tellərindən qopan “gülü-zahir”ləri xəyalən eşidirəm, həmin o səslər yadıma düşür.

Bakı növlü ağ daşın cənbəsində, təbiətində bir xüsusiyyət var: təbirlə, yəni balta ilə tarazlananda, tişə ilə yonulanda ondan rəngarəng musiqini yada salan səslər peyda olur. Daş çıxaran, daş yonan, daşa nəqş vuranlar yaxşı bilirlər ki, elə ağ daşa rast gəlmək olurdu ki, onun cənbəsində musiqili səs olubdur. Lakin belə dərin fəhm tələb edən şeylərə sovet dövründən qabaq məhəl qoymayıbdır. Bir lay daş da uzun müddət Bakının günbatanında – keçmiş Şıxverdi, indiki Bibiheybət stansiyasının günçıxanındakı ovdan yanında, Bakıya gələn Əmi (kəsə) yolunun üstündə olub. Onun aqibəti barəsində mən çap olunmamış “Eşidilməmiş sözlər” əsərimdə “Qorxulu qaya başı” sərlövhəli oçerk yazmışam. Heyfa! Belə saz səsi verən daş layı I Dünya Müharibəsindən (1914-1918) bir az qabaq qaragüruh baltası altında parça-parça olub, nadanlar onu məhv ediblər” [50].

Etimologiyası. Qavaldaşın adının etimologiyasına nəzər yetirək: alətin adı 2 türk sözündən yaranmışdır – “qaval” və “daş”. Qaval xanəndələrin sevə-sevə istifadə etdikləri birüzlü alət olub, “şənlik qabı”, “yalançı qab” anlamını bildirir. Sözü II hissəsi “daş” isə alətin tərkibinin, yəni materialının daşdan, qayadan ibarət olduğuna bir işarədir. Bu söz ifadənin əlində iki kiçik daş parçası tutaraq aləti döyəcləməklə səsləndirməsinə də işarə ola

bilər.

Qavaldaşın səsi qavalın cingiltili səsinə bənzədilir. Bu səbəbdən fikrimizcə, alətin adı qaval anlayışı yarandıqdan sonra qavaldaş adlandırılı bilərdi. Şübhəsiz, qaval aləti icad edilməzdən və qaval istilahlı yaranmamışdan öncəki dövrlərdə qavaldaş başqa cür adlandırılmışdır.

Q.Təbrizi, N.Gəncəvi (1141-1209), Q.B.Sivasi (1344-1398), M.S.Təbrizi (1601-1676) kimi dahi Azərbaycan şairlərinin əsərlərində qaval deyiminə rast gəlirik. Bu nümunələrdən bir neçəsinə nəzər yetirək:

Qətran Təbrizi [26, s. 74]:

Həmişə mən gecə-gündüz yaşardım işrət ilə,
Yanımda badə, gözəl, nəğməkar əlində **qaval**.

Və yaxud Nizami Gəncəvi [153, s. 277]:

Heyrət: hər tərəfdən gəlir **rud** səsi,
Qaval cingiltisi, **bərbət** naləsi.

Qazi Bürhanəddin Sivasi [87, s. 349]:

Zülfeyni eşqinə əl urun **çəng** qılına
Dindürməünüz söziylə **qəvvali** bu gecə.

Məhəmmədəli Saib Təbrizi [167, s. 280]:

Hər ürəkdə şövq var, rəqqasəlik lazım deyil,
Diqqət et, **neysiz**, **qavalsız** dövrü-əyyam oynayar.

Doğrudur, qavaldəşə əvvəllər başqa cür: məsələn “daş alət”, “daşla çalınan alət” və s. deyildi. Nəticədə “litofon” sözü dilimizdə “daş səslisi” anlamını bildirir.

Dünyanın müxtəlif ölkələrində az da olsa, qavaldəş tipli alətlərə rast gəlmək mümkündür. Ümumiyyətlə, qavaldəş tipli alətlərin elmi adı “litofon”dur. Yunanca “lito” (“lithos”) daş [31, s. 246], “fon” (“phone”) isə səs deməkdir [34, s. 584]. Nəticədə “litofon” sözü dilimizdə “daş səslisi” anlamını bildirir.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Qavaldəşin tərkibi çaqqanaqlı, yəni balıqqulağlı əhəng daşındır. Cingirdəşin şimal-şərq ətəyində yerləşən qavaldəş 114 №-li daş kimi qeydə alınmışdır. Alət altadakı qayaya yalnız iki nöqtədə toxunan və bir növ hava yastığı üzərində dayanmış yastı əhəng daş parçasından ibarətdir.

Bu əhəng daşının içində müxtəlif ölçülü çaqqanaqlar var.

Qavaldanın içərisində olan çaqqanaqların sıxlığından asılı olaraq onun müxtəlif nöqtələrini döyəcəyəndə fərqli səslər alınır.

Belə ki, çaqqanaqların, yəni balıqqulaqlarının içərisində boşluq və məsamələr olduğu üçün daşlardan müxtəlif tonlu səslər çıxır. Qədim insanlar daşların ən yüksək səs çıxaranını axtarıb, tapıblar. Kiçik daşla qavaldanın müxtəlif nöqtələrinə zərbə endirdikdə, alınan səslərin ahəngi də rəngarəng olur.

Bəs, ilk dəfə qavaldası qədim insanlar necə tapıblar?

Musiqi alətsünaslığından bəllidir ki, ibtidai insanlar içiboş daş və ya ağac parçalarını bir-birinə döyəcləməklə ilk idiofonlu, yəni deyildiyi kimi, “özən səsi” alətləri hazırlayıb və bu üsulla fərqli səslərin alındığının şahidi olublar. Vəhşi heyvanların hücumu və yaxud digər təhlükəli anlarda qəbilənin qarovulçuları belə alətlərdən istifadə etdikləri zənn olunur. Biz o fikirdəyik ki, qavaldası ilk dəfə qəbilənin qarovulçuları tapıblar və ondan xəbərdarlıq (siqnal) aləti kimi istifadə ediblər. Qavaldanın əsas yaşayış düşərgələrindən kənarında yerləşdiyini və alətin səsinin 2-3 km-ə qədər yayıldığını nəzərə alsaq, bu fikrin doğru olduğu təsdiqlənir.

İfaçı qavaldası kiçik daş parçalarıyla döyəcləməklə səsləndirir. Aləti daşla müxtəlif nöqtələrdən vurduqda fərqli tonlu, rezonanslı səslər eşidilir. Qavaldada istənilən ritmi çalmaq mümkündür.

Çəkisi çox ağır olduğundan, qavaldası bir yerdən başqa yerə aparmaq mümkün deyil. Əsrlərin yadigarı olan qavaldası səsləndirmək üçün gərək mütləq Qobustana gedəsən. Yalnız orada onu çaldıqdan sonra bu qədim alətin ecazkar səsinin sehrinə düşmək mümkündür.

Ədəbi mənbələr: aşıq və meyxana janrında qavaldas. Çox təəssüf ki, Orta əsr klassik şairlərimizin yaradıcılığında hələ ki, qavaldanın adına rast gəlmirik. Qobustanda qayaüstü rəsmlər və yazıların ən qədimi deyildiyi kimi, 17-20 min il [16, s. 182] bundan əvvələ aid edilsə də, bu qayaüstü təsvirləri 1939, qavaldası isə 1947-ci ildə arxeoloq İshaq Cəfərzadənin aşkarlaması haqqında məlumat vermişik. Həmin dövrdən etibarən bu sehrli alət haq-

qında bir sıra ədəbi-poetik nümunələr yaranmışdır. Maraqlıdır ki, folklorumuzun qollarından olan aşiq və meyxana sənətinin nümayəndələri də öz yaradıcılıqlarında qavaldəşə yer ayırıblar. Onlardan bir neçə nümunə təqdim edirik.

Aşiq Mirzə Bilal [13, s. 49]:

Mən aşiqəm Qobu da,
Küsüb məndən Qobu da...
Dönəydim **qavaldəşə**
Qalaydım o Qobuda.

1937-ci il repressiya qurbanlarından biri olan Aşiq Bilal Mustafa oğlu Mikayılov (1872-1937) Şamaxı qəzasının (indiki Ağsu rayonunun) Qəşəq kəndində 1872-ci ildə doğulmuşdur. Onun qavaldəş aləti haqqında “Bayatılar” başlıqlı şeirində məlumat verməsi musiqi alətşünaslığı baxımından olduqca maraqlıdır [13, s. 48]. Qavaldəşi 1947-ci ildə İ.Cəfərzadənin aşkarladığı və tədqiq etməsi barədə bu yarımfəslin əvvəlində məlumat vermişik. Deməli, 1937-ci ildə dünyasını dəyişən Aşiq Bilal İ.Cəfərzadədən ən azı 10 il əvvəl qavaldəş haqqında şeirlərində məlumat vermişdir.

Bildiyimiz kimi, Qobustan ərazisi Şirvan zonasının maldarlarının qışlaqları olub və Bilalın da uşaqlıq illəri maldarların yanında keçmiş, tərəkəmə həyatı yaşamışdır. Deyilənlərə görə, Şirvanlı Aşiq Bilal hələ XIX əsrin sonlarında qavaldəşi dinləmiş, bu alətin ecəzkar səmindən ilhamlanaraq onu vəsf etmişdir. Əslində İ.Cəfərzadənin qeyd etdiyi kimi, qavaldəşi o ərazilərdə yaşayanlar min il bundan əvvəl olduğu kimi bu gün də yaxşı tanıyırlar.

Aşiq Pənah (1926-1978) [14, s. 105]:

Qavaldəşi çalın, çalın,
“Yallı” gedin, haray salın,
Dastan edək cah-cəlalın
Qobustanın...

Aşiq Əhliman [116]:

Dostum bir gəl bizim elə
Gör nələr var Qobustanda?

Hər bir daşa diqqət elə
İncilər var Qobustanda.

Heykəllərdir addımbaşı,
Çox sirlidir qavaldaşı
Bilinməyir onun yaşı
Əsrlər var Qobustanda

Hər yerdən gəlir qonaqlar
Baxıb, tarixin varaqlar
Möcüzədir bu qayalar
Çox sirlər var Qobustanda.

Nə vaxt gəlsən bura mehman
Qarşılar Aşiq Əhliman
Söhbət açar bu torpaqdan
Çox izlər var Qobustanda.

Burada qeyd etməyə dəyər ki, 2009-cu ildə ATRV QSC-də hazırladığımız, aparıcısı və müəllifi olduğum “Xəzinə” verilişində Azərbaycan tele-məkanında ilk dəfə olaraq qavaldaş aləti bir sıra qədim janrlarımızın müşayiətində səsləndirildi [116]. Belə ki, İ.Əbilov adına Mədəniyyət Mərkəzinin kişilərdən ibarət “Könül” rəqs qrupu “Yallı” oynayarkən zurna və balaban ifaçılarını ənənəvi şəkildə nağara, qoşanağara alətləri ilə deyil, qavaldaşla müşayiət olunurdu. Xatırladaq ki, kişilərdən ibarət rəqs qrupunu seçməkdə də məqsədimiz vardı. Qayaüstü rəsmlərdə qədim “rəssam” yallıvarı rəqsi yalnız kişilərin ifasında təsvir etmişdir.

Həmin verilişdə tele-tamaşaçılara başqa sürprizlər də təqdim olundu. Tanınmış meyxana ustaları Teymur, Ruslan və Rəşad Dağlı qavaldaşın müşayiəti ilə bədahətən söylədikləri bəndlərlə bu janrın qüdrətini bir daha tamaşaçılara əyani şəkildə nümayiş etdirdilər.

Ə.m.i. Aşiq Əhliman qavaldaşa həsr etdiyi “Qobustanda” mahnısını da elə həmin alətin müşayiəti ilə də oxudu. Xanəndə, ə.a. Təyyar Bayramovun oxuduğu xalq mahnısının da ritmini qavalla

deyil, qavaldəşla müşayiət etdilər.

Nəhayət, biz tele-ekranlarda qavaldəşin hər zaman tək ifaçı tərəfindən səsləndirildiyinin dəfələrlə şahidi olmuşuq. Bu verilişdə isə qavaldəşi üç ifaçı – Ələkbər Heydəralioğlu, Sahib Bün-yadzadə və Heydər Davulçu eyni anda çaldılar.

Tanınmış ifaçıları. 1973-cü ilin yazında Azərbaycan Ali So-veti sessiyasının gündəliyinə Azərbaycanda tarixi abidələrin və-ziyyəti və mühafizəsi məsələsi qoyulmuşdu. Bu məqsədlə foyədə deputatların tanış olmaqları üçün tarixi-arxeoloji, qədim me-marlıq abidələrinin şəkilləri, həmçinin bir sıra tapıntı eksponat-lardan ibarət sərgi təşkil edilmişdi. Bununla bərabər həmçinin, qavaldəşin lent yazıları foyədə səsləndirilməliydi.

Bəs, bu lent yazısı necə əldə olunmalıydı?

Mədəniyyət nazirinin o vaxtkı müavini Rüstəm Babaxanov Cəfərqulu Rüstəmov tapşırıq verir ki, virtuoz sənətkar, ə.a. Çingiz Mehdiyevlə (1932-1992) Qobustana gedib, qavaldəşdə bir neçə ritm maqnitofon lentinə alsınlar. Beləliklə, həmin lent yazısı sessiyada səsləndirildi [165, s. 105].

İlk dəfə Azərbaycan radiosu üçün 1975-ci ildə qavaldəş haq-qında hazırlanmış verilişdə Ç.Mehdiyev bu aləti ifa edib. 1978-ci ildə isə o, Azərbaycan televiziyası vasitəsilə qavaldəşi geniş ta-maşaçı auditoriyasına təqdim etmişdir. Hacı Ağayevin “Barmaq-ların möcüzəsi” adlı kitabça-albomunda Ç.Mehdiyevin qavaldəşlə bağlı xatirələri maraqlıdır: “1978-ci ildə mənə Qobustana çağırdı-lar. Dedilər ki, xarici qonaqlar gəlib. Dalımca maşın gəlmişdi. Elə bildim konsertə çağırırlar. Nağaramı götürüb yola düşdüm. Tarixi abidələrimizin aşkar edilməsində əvəzsiz xidmətləri olan mərhum alim İsaq Cəfərzadə (əslində Cəfərqulu Rüstəmov – A.N.) mənə mehriban qarşıladı. O, Qobustan qayaları ilə bağlı rəvayəti danı-şandan sonra əlindəki daşı qayaların birinə vurdu. Qəribə səslər eşidildi. Mən də, qonaqlar da təəccüb etdik. Mən Qobustan qaya-larını çalmağa başladım, xoşa gələn ritmlər alındı. Beləliklə, Qo-bustan qavaldəşi kompozisiyası yarandı. Mənə elə gəldi ki, qaya-lar üzərindəki təsvirlər, qəribə rəqslər nağaranın sehri ilə yaranıb. Bu nömrə ölkəmizdən çox-çox uzaqlarda da rəğbətlə qarşılandı.

Qobustan qaval ritmlərini televiziya üçün çaldım və lentə yazdım” [8, s. 12-13].

C.Rüstəmovun “Qobustan dünyası” əsərində Ç.Mehdiyevin Qobustana ilk dəfə İsaq Cəfərzadə ilə deyil, məhz onunla getdiyi aydın olur [165, s. 105-107]. Əsərdə həmçinin, İ.Cəfərzadənin 1965-ci ildə xəstələndikdən sonra ömrünün sonuna kimi Qobustana bir daha getməməsi bildirilir [165, s. 20]. Bu fikirləri C.Rüstəmovun həyat yoldaşı Firuzə Muradova da təsdiqləyir.

Qavaldaşı daha sonralar x.a. Sadıq Zərbəliyev, ə.a. Natiq Şirinov, Tahir Hüseynov, Cavanşir Qasimov, Eldəniz Hacağayev, Ələkbər Heydəralioğlu, Sahib Bünyadzadə, Heydər Davulçu səsləndiriblər və ATRV QSC onların ifasını geniş tamaşaçı auditoriyasına təqdim etmişdir.

1.5. Muğam ifaçılığında idiofonlu alətlərimizin rolu

Biz o fikirdəyik ki, muğamların ilk nümunələrini müasir tipli insanların formalaşdığı qədim Qobustanda öyrənməliyik. Yəni, muğamın yaranma tarixi Qobustanda məskunlaşan analarımızın, nənələrimizin körpələrin beşiyi başında oxuduqları ilk “Layla”lar qədər daha qədimdir. Bildiyimiz kimi, “Layla”lar şeir formasında deyilmir, hər hansı muğam üzərində zümzümə edilir. Bu, min il də, 20 min il də bundan əvvəl belə oxunmuşdur. İndinin özündə avazla oxunan ən qədim laylalarımızı dinləyəndə onların hansı muğama kökləndiyini açıq-aydın müəyyənləşdirmək mümkündür. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, həm qədim, həm də çağdaş laylalarımızın əksəriyyəti “Segah” muğamının lad-intonasiyası əsasında oxunur. Şərqi az qala bütün xalqlarının ümumi ruhuna uyğun yaradılan “muğam janrı həm uzaq keçmişin, həm bu günün, həm də gələcəyin möhtəşəm xəzinəsidir” – desək, heç də yanlışmarıq. Muğam dünyası bütün dövrlərdə insanları paklığa, saflığa səsləmiş, şübhəsiz bu iş gələcəkdə də davam etdiriləcəkdir.

Azərbaycan muğamlarının yaranması və inkişafında istər xanəndələrin, istərsə də instrumental ifaçıların xidməti böyükdür. Muğamlar dəsgah halında səsləndirilərkən xanəndəni müşayiət

etmək üçün tar və kamança əvəzsiz alət sayılır. Lakin digər – balaban, ney, tütək, zurna, ud, qanun, saz və s. kimi alətlərimizdə də muğamlar özünəməxsus tərzdə səslənir.

Hər alətin öz səsi, öz dünyası var. Bir-birindən maraqlı, ecazkar səsə malik çalğı alətlərimizin sırasında idiofonlu alətlərin də xüsusi yeri vardır. Bir sıra idiofonlu alətlər formasına, materialına və quruluşunun sadəliyinə görə, daha qədim dövrlərin yadigarı sayılır.

Yaxın keçmişə qədər Azərbaycanda muğamlar yalnız texnikum səviyyəsində tədris edilirdi. Hazırda AMK-da və bir sıra musiqi yönümlü digər ali tədris ocaqlarında (ADMİU, ADPU) muğam sənəti yüksək səviyyədə tədris edilir.

İlk baxışda belə bir təsəvvür yaranır ki, idiofonlu alətlərin muğam ifaçılığında heç bir rolu yoxdur. Lakin Azərbaycan ifaçılıq sənətinə dərinləndirən nəzər, diqqət yetirdikdə idiofonlu alətlərin də muğam ifaçılığının inkişafında heç də az əhəmiyyət daşımadığının şahidi oluruq. Məsələn, bir sıra idiofonlu alətlərdən (laqquti, qaşığək, çaharpara, şaxşax, xalxal və s.) muğamların şöbə və guşələri arasında çalınan dərnaməd, rəng, rəqs, dəringə və ya təsniflər, eləcə də zərbi-muğamlar ifa edilərkən geniş istifadə olunduğu çoxlarına bəllidir. Hətta, bəzi idiofonlu – əlvah, çini kasa dəsti, nəlbəki dəsti, kuzə dəsti, laqquti dəsti kimi alətlərimizdə muğamların tərkib hissələrindən olan müəyyən şöbə və guşələri də səsləndirmək mümkündür. Təsadüfi deyil ki, bir sıra muğam guşələrinin hətta, adlarında da idiofonlu alətlər əks olunmuşdur: “Naqusi”, “Zəngi-şütür”.

N.Gəncəvinin şeirlərində bunun şahidi oluruq [154, s. 167]:

“Naqusi” və **“Övrəng”** çalınan zaman

Zəng səsi qalxırdı övrəng taxtından.

Beytin I misrasında işlənən istilahlər (“Naqusi” və “Övrəng”) Orta əsrlərdə çalınan muğam adlarıdır. Xatırladaq ki, qədimdə naqus adlı idiofonlu alət də olmuşdur. Bu alət haqqında monoqrafiyanın IV fəsil, VII yarım-fəslində geniş məlumat verilir (bax: s. 179-181). Təqdim edilən beytdə “Övrəng” sözü isə I misrada muğam adı kimi işlədilsə də, II misrada “şah taxtı” mənasını

bildirir. II misrada həmçinin, zəng adlı idiofonlu çalğı alətinin də adı çəkilir.

İndi isə muğam ifaçılığında səsləndirilməsi mümkün olan bir sıra idiofonlu alətlərə nəzər yetirək.

Əlvah aləti. Azərbaycanın böyük musiqişünas alimi Əbdülqadir Marağalının icad etdiyi əlvah çalğı aləti monoqrafiyanın V fəsil, II yarım-fəslində tədqiq olunmuşdur (bax: s. 194-199). Geniş diapazonlu olduğundan, əlvah alətində XIV-XV əsrlərdə Şərqdə (Cənubi Asiyada) yayılan bütün muğamların ifa edilməsi mümkün imiş.

Türkiyəli alim Murat Bardakçı “Marağalı Əbdülqadir” əsərində əlvahın quruluşundan söhbət açarkən səsləri muğam adları ilə qeyd edərək yazır: “Bu cür misdən və ya poladdan hazırlanmış ksilofona bənzəyən alətdə 46 ədəd lövhə 3 sıra ilə düzülmüşdür. İlk sırada 10 ədəd lövhə var və bunlar o dönmə “Rast”-ın “Yegah”la “Övc” arasındakı ana, yəni əsas səsləri verir. II sıradakı 18 lövhədə “Yegah”la “Nəva”, son sırada olan 18 lövhədə isə “Nəva” ilə “Zil-Nəva” arasındakı bütün səslər ifa edilir” [193, s. 113].

Bu məlumat əlvahın o dövr üçün mükəmməl alət olduğunu və muğamların çalınmasının mümkünlüyünü təsdiqləyir. Təəssüf ki, əlvah aləti sonrakı mərhələlərdə unudulmuş və tədricən sıradan çıxmışdır.

Biz, AMK-nın “MMAT” elmi-tədqiqat laboratoriyasında əlvah alətinin ilkin variantını misdən (metallofon) hazırlamışıq. Ansambl və orkestrlərin səs palitrasını daha da zənginləşdirməkdən ötrü əlvah tipli alətlərə böyük ehtiyac vardır.

Öz dövründə mükəmməl çalğı aləti kimi tanınan, hazırda bərpa olunmuş əlvahda istənilən muğamın ifası mümkündür. İnanırıq ki, əlvah tezliklə uşaq musiqi məktəblərində, musiqi texnikumu, musiqi kollecləri və eləcə də musiqi yönümlü ali təhsil ocaqlarında tədris ediləcəkdir.

Çini kasa dəsti. Kasalardan məişət qabı kimi e.ə. istifadə edil-sə də, Əbdülqadir Marağalı onlarda ardıcıl səsdüzümü alaraq, XIV əsrin sonlarında yeni növ çalğı aləti icad etmişdir [113, s. 73] O, çini kasa sazı adlandırdığı bu mükəmməl alətdə dövrünün

muğamlarını, mahnı və rəqslərini səsləndirmişdir. Çini kasa sazı II fəslin, II yarım fəslində araşdırılır və haqqında geniş məlumat verilir (bax: s. 82-90).

76 müxtəlif ölçülü kasalardan ibarət olan çini kasa sazında hər kasa ayrıca bir səs vermiş və onlar üç cərgədə, sıra ilə düzülürdü: I cüt sırada 22 (burda “Yegah”-“Nəva” oktavası daxilindəki 18 səsdən 15-nin ifası mümkün idi), II cüt sırada 36 (“Yegah”-“Zil Nəva” arasında yer alan iki oktava həcmində bütün səslərin ifası mümkün olub), III cüt sırada 18 kasa (II cərgədə olduğu kimi, “Yegah”-“Zil Nəva” oktavası daxilindəki bəzi səslərin ifasının mümkünlüyü).

Maraqlıdır ki, M.Bardakçı yazılarında Ə.Marağalının əsərlərində çini kasa sazı çalğı alətinin səslərinin muğam adları ilə verildiyini bildirir: “Yegah”, “Nəva”, “Zil Nəva”, “Qəveşt”, “Nim Hicaz”, “Dik Hicaz” və s. [193, s. 111].

Kuzə dəsti. Kuzə məişət qabı kimi xalqımıza Tunc dövründən məlumdur [31, s. 12]. Belə qablardan əsasən su daşımaq və saxlamaq üçün istifadə ediblər. Lakin idiofonlu kuzə çalğı alətini XIV əsrdə yaşamış Azərbaycanın tanınmış musiqi alimi və şairi Xoca Raziyyəddin Rizvanşah icad etmişdir. Xoca Raziyyəddin Rizvanşah “Mizani musiqi” (“Musiqi ölçüsü”) risaləsində kuzə dəsti adlı çalğı alətindən söhbət açır. Bu barədə Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” əsərində “Mətləbə yaxın bir haşiyə” başlıqlı məqaləsində geniş məlumat verir [48, s. 22-26]. Onun “Ozan Qaravəli” adlı əlyazması AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunda (C-1021/-9974 şifrəsilə) qorunur. Əlyazma 1924-1958-ci illərdə müəllif tərəfindən ərəb qrafikası ilə yazılıb, 1969-cu ildə isə üzü kirill qrafikalı Azərbaycan əlifbası ilə köçürülüb. Əlyazmanın üzü köçürülmüş digər nüsxəsi Ə.Dağlının yaxın qohumlarında mühafizə olunur.

Həsən bəy Rumlu “Əhsənüt-təvarix”¹⁴ əsərində mahir saray musiqiçisi, zəmanəsinin sayılıb-seçilən sənətkarlarından biri olan Xoca Rizvanşahın 12 muğam və 24 şöbədən ibarət təsnifləri olduğunu bildirir [156, s. 55].

Monoqrafiyanın II fəsil, V yarım fəslində kuzə dəsti alətinin

yanarın tarixi, etimologiyası, quruluşu və s. xüsusiyyətləri tədqiq olunur (bax: s. 98-104).

12 hissədən, yəni bardaqdan ibarət olan kuzələrin hər birinin ayrılıqda öz adı və funksiyaları olubmuş. Bu kuzələri çubuqla mülayim vurduqda ətrafa xoşagələn səslər yayılmış. Alətdə o dövrün melodialarını, eləcə də muğamlardan müəyyən hissələr səsləndirmək mümkün olub.

Nəlbəki dəsti. Müasir dövrdə müxtəlif yüksəkli səs verən kasa dəstindən yaxın keçmişdə “İrs” folklor ansamblında istifadə edilirdi. Kuzə dəsti isə tamamilə unudulmuş, sıradan çıxmışdır. Bu tipli alətlər sırasında nəlbəki dəsti çalğı alətini müasir azərbaycanlılar yaxşı tanıyırlar. Doğrudur, qədim mənbələrdə nəlbəkilərdən ibarət çalğı alətinə rast gəlməsək də, XX əsrin 70-ci illərindən etibarən virtuoz sənətkar, müxtəlif növlü çalğı alətlərinin mahir ifaçısı Həsənağa Sadıqov ilk dəfə belə bir aləti üzə çıxarmışdır. O, müxtəlif səslə, ardıcıl səsdüzümlü bir neçə nəlbəkini yanaşı düzərək, onları iki nazik çubuqla döyəcləməklə səsləndirmişdir. H.Sadıqov nəlbəkilərdə istənilən melodiyanı və həmçinin muğamları (əlbəttə, fraqment şəklində) böyük məharətlə ifa edir. Azərbaycan tamaşaçıları dəfələrlə onun ifasında “Şur”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Segah”, “Şüştər” və s. muğamların müəyyən guşələrini dinləyiblər.

Nəlbəki dəsti monoqrafiyanın II fəslinin, VII yarım fəslində tədqiq olunur (bax: s. 107-109).

Laqquti dəsti. Adi laqqutidən qoşanağara çalanlar istifadə edirlər. AMK-nın “MMAT” elmi-tədqiqat laboratoriyasında hazırlanmış laqquti dəsti V fəslin, III yarım fəslində tədqiq olunur (bax: s. 200-208).

Təkmilləşdirilmiş laqquti dəstində dəsgah halında olmasa da, muğamlardan müəyyən fraqmentlər, parçalar ifa etmək mümkündür. Bir oktava diapazonu olan ardıcıl səsdüzümlü laqquti dəsti əsasən ritm ifa etmək üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Lerik rayonunun Monidigah kəndində aşkar edilmiş laqquti alətinin şərəfinə elə bu kənddə eyniadlı – “Lakto” (əslində “Laqquti”) folklor ansamblı təşkil olunmuşdur. Aparılan müşahidələr

nəticəsində laqqutinin adı xalq arasında müxtəlif cürə tələffüz edildiyi aşkarlanmışdır: “lakıtı”, “lakquti”, “laxquti”, “laxqıtı”, “lıqıdı”, “laqudu”, “laqto”, “laqqoto”, “lakto”. Lakin bir sıra mü-təxəssislər dilimizin leksik qanunlarını nəzərə alaraq, elmi dairə-lərdə aləti laqquti adlandırmışlar.

Ölkəmizdə muğam adları ilə bir sıra ansambllar yaradılıb: “Hümayun” (bədi rəhbər: x.a. Əlibaba Məmmədov), “Düğah” (bədi rəhbər: Ələkbər Əsgərov), “Şur” (bədi rəhbər: Xosrov Fə-rəcov), “Dilkəş” (bədi rəhbər: x.a. Məmmədbağır Bağırzadə), “Rast” estrada qrupu (bədi rəhbər: ə.a. Rəşad Haşimov) və baş-qaları. Lakin Azərbaycanda çalğı aləti adı ilə tanınan, öz adında çalğı alətini əks etdirən “Lakto” (“Laqquti”) ilk ansambldır. Çalğı alətinin təbliği baxımından, həmçinin böyük maarifləndirici əhə-miyyəti olduğunu nəzərə alaraq bu işi yüksək dəyərləndirir və di-gər çalğı alətlərimizin də adlarıyla bağlı ansamblların yaranması-nı arzulayırıq. Nümunə üçün ölkəmizdə tanınmış nəfəs alətləri ifaçısı Fərhad Hüseynovun rəhbərlik etdiyi “Ney” ansamblını göstərmək olar.

Çinqıraq dəsti. Çinqıraq aləti kəsik konus və ya üst oturacağı yarımkürə şəklində olan konus formasındadır. Alət mis, tunc və ya bürüncdən hazırlanır. Konusun içərisində səs salmaq üçün sa-ğa-sola hərəkət edən metal dilcik, yəni, mil asılır.

Zəngəbənzer alətlərdən bəzi hallarda, xüsusən döyüş səhnə-lərində çalğı aləti kimi istifadə olunsa da, bu alətlərin heç birində konkret melodiya ifa edilməyib. Bu problemi aradan qaldırmaq məqsədi ilə diatonik səsdüzümlü “çinqıraq dəsti” alətini ha-zırlamaq qərarına gəldik (bax: s. 173-176). Sonrakı mərhələdə isə xromatik səsdüzümlü çinqıraq hazırlamağı planlaşdırmışıq.

Biz müxtəlif səslər verən kiçik çinqıraqlar əldə edərək, kiçik diapazonlu səsdüzümü yaratmışıq. Və bu çinqıraq dəstində mü-əyyən musiqi parçalarının ifa olunmasının mümkünliyünü ay-dınlaşdırdıq. Hətta, çinqıraq dəstində kiçik muğam parçalarının da ifası mümkündür.

Diatonik səsdüzümlü çinqıraq dəsti mükəmməl çalğı aləti ol-masa da, ondan folklor tədbirlərində, etnoqrafik konsertlərdə is-

tifadə etmək mümkündür. Bu aləti folklor ansambllarının, peşəkar xalq çalğı alətləri ansambl və orkestrlərinin tərkibində epizodik məqamlarda səsləndirilməsi dinləyicilərin böyük marağına səbəb ola bilər. Çınqırağı bu yolla böyük səhnələrə çıxarmaq mümkündür.

Zəngi-şütür aləti. Zəngi-şütür keçmişdə karvan yollarında səsləndirilib. Lakin zəngi-şütürdən gur səsləli nəfəs alətləri ilə birgə meydan tamaşalarında, folklor tədbirlərdə istifadə edildiyi də istisna olunmur.

Zəngi-şütür aləti monoqrafiyanın IV fəslinin II yarım fəslində tədqiq olunur (bax: s. 159-165). Bu alət digər zənglərdən quruluşuna görə fərqlənir. Kəsik konus şəklində mis, tunc və ya bürüncdən hazırlanan zəngi-şütürün gövdəsinin içərisində asılmış vəziyyətdə kiçik, uzunsov ikinci zəng yerləşdirilir.

Zəngi-şütür çalğı aləti kimi muğam ifaçılığında istifadə olunmasa da, bu istilahlə Orta əsrlərdə yaşamış musiqiçilər tez-tez rastlaşıblar. Yəni, bəzi muğamlarda “Zəngi-şütür” adlı guşə də vardır ki, bu, müasir xanəndələr tərəfindən oxunmur, yalnız instrumental şəkildə, ritmik çalarlarla ifa edilir. Elmi-nəzəri və praktiki müşahidələrdən aydın olur ki, “Zəngi-şütür” guşəsini bir vaxtlar sənətkarlarımız “Bayatı-Qacar”, “Rast”, “Şur”, “Mahur”, “Rəhavi”, “Çahargah”, “Nəva” və “Dügah” muğamlarının tərkibində səsləndirmişlər. Sən.dr., prf. Zemfira Səfərova “Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər)” əsərində (S.Urməvinin, Ə.Marağalının və M.M.Nəvvabın risalələri əsasında tərtib etdiyi) qədim musiqi terminləri lüğəti bölməsində “Zəngi-şütür”ün “Mahur”da “Dügah” ilə “Hicaz”, “Rəhavi”də “Əşiran” ilə “Osmani”, “Çahargah”da, “Nəva”da “Əşiran” ilə “Kərkuki” arasında bir şöbə olduğunu qeyd edir [174, s. 514].

Deməli, Orta əsrlərdə şöbə kimi çalınan “Zəngi-şütür” sonrakı mərhələlərdə tədricən guşəyə çevrilmiş, müasir dövrdə isə tədris proqramlarından demək olar ki, çıxarılmışdır. Doğrudur, ə.m., sən.nam. Rafiq Musazadə AMK-nın magistr pilləsi üçün tar, kamənça və qanun ixtisasları üzrə tərtib etdiyi tədris proqramına “Dügah”ı instrumental muğam dəsgahı kimi daxil etmişdir. Bu

muğam dəsgahının tərkibində “Zəngi-şütür” guşəsi də göstərilir [111, s. 213]. Qeyd edək ki, R.Musazadə əsərində ümumilikdə “Zəngi-şütür”dən söhbət açarkən Mirzə Mənsur Məşədi Məlik-məmməd oğlu Mənsurovun (1887-1967) ifaçılıq məktəbinə istinad edir [111, s. 132-162]. O, “Zəngi-şütür”ü “Əraq”la “Rak” arasında çalındığını göstərərək yazır: “Adından da bəllidir ki, “Zəngi-şütür” guşəsi dəvə zənglərinin səslərini imitasiya edən melodik frazalar toplusudur. Bu melodik frazalar sekvensiya xarakterli olub, demək olar ki, “Əraq” şöbəsinə ifa edilən maraqlı gəzişmələrdən biridir” [111, s. 158].

Biz, muğam bilicisi, tarzən Elxan Müzəffərovun “Bayatı-Qacar”da ifa etdiyi “Zəngi-şütür” guşəsini dinləmiş və həmin lent yazısının not nümunəsini təqdim edirik [116]:

Zəngi - şütür

Elxan Müzəffərovun ifasından

Not yazısı: A.Nəcəfzadə

The image displays five staves of musical notation for the piece "Zəngi - şütür". The notation is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a 2/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The notation is presented in a clear, legible format, with bar lines and note heads clearly visible. The piece is identified as being from the "Bayatı-Qacar" repertoire and is attributed to the performer Elxan Müzəffərov.

Etiraf edək ki, “Zəngi-şütür” digər çalğı alətləri ilə müqayisədə tərda daha effektiv alınır. Xüsusən də tarın zəng tellərindən istifadə olunduqda əsl “səhra musiqisi” ətrafı bürüyür. Tanınmış filoloq, muğam bilicisi Ramiz Fəseh “Azərbaycan muğamlarında

söz və musiqinin əlaqəsi” adlı əsərində “Zəngi-şütür”lə bağlı maraqlı məqamlara toxunur: “...Ərəblər qədim zamanlarda dövələrin üstünə minib, uzaq yol gedərkən, dövələrin boyunlarından zəng asardılar. Eyni zamanda da dövələr üçün xüsusi bir nəğmə oxuyardılar ki, buna da “hədi” deyirlər. Dəvə yol gedərkən, həmin zəngin səmindən və oxunan “hədi”nin, buna hədixanlıq – yəni, hədi oxumaqlıq deyirlər, ləzzət alıb xoşlandığı üçün yolu daha rahat getmiş olurdu” [157, s. 30].

“Zəngi-şütür” guşəsi haqqında fikirlərimizi R.Musazadənin haqlı gileylərilə tamamlayırıq: “...Əfsuslar olsun ki, müasir muğam tədris proqramlarında bu guşəyə “Düğah” dəsgahından başqa heç bir muğamlarda yer ayrılmamışdır” [111, s. 160].

Burada qeyd etməyə dəyər ki, “Zəngi-şütür”ü xanəndələr də repertuarlarına daxil edə bilərlər. Yəni, bir vaxtlar “Bayatı-Şiraz” dəsgahındakı “Dilruba” da unudulmuşdu. Yaxın keçmişdə bu guşə əvvəlcə instrumental şəkildə, sonralar isə xanəndələr tərəfindən ifa olundu. “Zəngi-şütür”ü də xanəndələr ifa etsələr, unudulmuş daha bir guşə həyata vəsiqə ala bilər.

Ə.Dağlı “Əbu Əli ibn Sinayi Bəlxı” başlıqlı məqaləsində qədim dövrlərdə “Şur”da oxunan “Zəngi-şütür” guşəsinin yaradıcısının Əbu Əli Hüseyn ibn Əbdullah ibn Sinayi Bəlxinin (980-1037) olduğunu qeyd edir [49].

Xatırladaq ki, Ə.Dağlının verdiyi məlumatlara görə, İbn Sina (latınlaşdırılmış adı Avisenna) XI əsrin əvvəllərində (İranda yaşayarkən) Azərbaycanda olmuş, Suraxanıda “Atəşgədə”ni ziyarət etmişdir. Yerli əhali “İskəncəbi”, “Xışqəncir”, “Pustkəndə”, “Zincilfərəc” kimi (əncirdən hazırlanan) həkimanə yemək-içməyin reseptinin İbn Sinaya məxsus olduğunu deyirlər. O, Bakının Balaxanı və Nardaran kəndlərində olub, burada muğam biliciləri ilə görüşüb. Ə.Dağlı əsərində bu məqamlara toxunur, İbn Sina ilə bağlı yaddaşlarda qalan rəvayətləri təqdim edir.

Zıncırov aləti. Ə.Dağlı zıncırovla bağlı maraqlı açıqlamalar verir. Onun fikirlərinə görə, “zıncırov” “zəngülə” sözündən yaranmışdır: “zəngülə”-“zəngulirov”-“zıncırov” [48, s. 29].

Xatırladaq ki, Orta əsrlərdə Yaxın Şərqdə geniş yayılmış “Zəngülə” adlı muğam da olmuşdur [29, s. 317]. Təəssüf ki, o dövrlərdə 12 əsas muğamdan biri olan “Zəngülə” unudulmuş, dövrümüzə gəlib çıxmamışdır.

Hər hansı alətin yaranma tarixi nə qədər qədim olursa, o alət haqqında bir sıra rəvayət, əfsanə və nağıllar yaranır. Zıncırov da belə alətlərdəndir. Bu alətdə muğam ifası mümkün olmasa da, adı “Çahargah”ın yaranması ilə bağlı əfsanələrdə dolaşmaqdadır. S.Abdullayeva “Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri” əsərində “Çahargah” adlı əfsanəni təqdim edir [3, s. 79-80].

Əfsanədə xalq arasında böyük hörməti olan alimin hökmdar tərəfindən başına gətirilən macərələrdən söhbət açılır...

Burada musiqişünaslıq baxımından maraqlı məqamlar var. Alim saribandan dəvə karvanının boynundan asılan zıncırovların yerini dəyişməyi xahiş edir. O, razılıq aldıqdan sonra zıncırovları elə asır ki, dəvələr yeriyəndə sanki mizrab bir neçə telə toxunur. Səslənmədən yaranan musiqi “Çahargah” adlanır.

Biz o fikirdəyik ki, burada söhbət adi musiqidən deyil, “Çahargah” adlı möhtəşəm muğamdan gedir. Bildiyimiz kimi, fars sözü olan “çahar” dilimizdə dörd deməkdir. “Gah” isə dilimizdə bir neçə mənada işlədilir, burada “səs” sözünü ifadə edir. Nəticə olaraq, “Çahargah” sözü alimin yaratdığı “dörd səs” deməkdir. Elə “Çahargah” əfsanəsi özü də dörd duyğu, dörd səhnə üzərində qurulmuşdur.

1. Zıncırovlardan dalğalanıb ətrafa yayılan ecazkar səsli musiqi.

Bunu şərti olaraq “Çahargah” muğamının ilk şöbəsi “Bərdaşt” da adlandırmaq olar;

2. Həmin musiqi sayəsində quşların, göyərçinlərin vəcdə gəlib karvanın üstü ilə uçub, onu müşayiət etməsi.

Xatırladaq ki, “Çahargah” muğamında belə səhnəni xatırladan məqamlar var. Yəni, “Mayə” şöbəsində çalınan “Bali-kəbutər” adlı guşə dinləyicidə bu ovqatları yaradır. Farscadan tərcümədə “Göyərçin qanadı” adlanan “Bali-kəbutər” ifa olunarkən həqiqə-

tən quşların uçuşunu xatırladır və bütün guşə yüksək tempfli ritmik intonasiyalarla, gəzişmələrlə instrumental şəkildə ifa olunur;

3. Musiqi sayəsində yol qırağı ağacların yarpaqlarının rəqs etməsi.

Bu səhnəni isə şərti olaraq “Bəstə-Nigar” adlandırmaq olar. “Bəstə-Nigar” şöbəsi səslənəndə sanki təbiət cana gəlir. Hətta, mütəxəssislər müəyyən ediblər ki, lirik xarakterli musiqinin gül-çiçəklərin inkişafında böyük rolu var. Onlar eksperiment apararaq, dibçəkdə yetişdirilən iki eyni gülün birinin musiqi sədalarını əskik etməyiblər. Nəticədə musiqi sədaları gülün daha tərəvətli olmasına və tez inkişaf etməsinə səbəb olub. Digər gül isə musiqisiz yetişdirilib, nəticədə birinciyə nisbətən zəif inkişaf edib və tez də solub.

“Bəstə-Nigar” şöbəsinin lirik xarakterli olduğunu nəzərə alsaq, ağac yarpaqlarının da bu ruhda rəqs etməsi heç də təəccüblü deyildir;

4. Musiqinin qüdrətindən ətrafa gül-çiçəklərin ətrinin yayılması.

Zıncırovlarda səslənən musiqi kimi, ətrafdakı güllərin bihuşedici qoxusu, rayihəsi də bu mənzərəni seyr edən hər kəsi bihuş və valeh edir.

Sonuncu duyğu və hissləri “Çahargah” dəsgahının ən böyük şöbəsi “Mənsuriyyə”yə aid etmək olar. “Mənsuriyyə” zərbi muğamdır və həm də zərb alətlərinin müşayiəti ilə ifa edilir. Burada “Məğlub” adlanan kiçik guşə ifa edilir. “Məğlub” – “Çahargah”ın sonunda düşmənin məğlub edilməsi fikrini bildirir. Bəlkə də, bu səbəbdən bəzi mənbələrdə həmin guşə “Qalib” kimi təqdim edilir [48, s. 127].

Ümumilikdə “Çahargah” əfsanəsindəki bu 4 cəhəti xeyirin şəri üzərində qələbəsi kimi qiymətləndirmək olar. Yəqin ki, sonralar bu əfsanə möhtəşəm “Çahargah” muğamının yaranması və formalaşmasına səbəb olmuşdur. “Çahargah” muğamı da dinləyicidə qəhrəmanlıq, cəngavərlik, döyüşkənlik ovqatları yaradır. Bu səbəbdən günümüzə qədər bütün “Cəngi”ləri “Çahargah” mu-

ğamının lad-intonasiyaları əsasında bəstələmişlər.

Doğrudur, bu deyilənlər əfsanə olaraq qalır. Lakin hər bir əfsanədə gizli həqiqətlər və sirli məqamlar da yatır.

Muğamlardan söz düşmüşkən bir məqama da münasibət bildirmək istəyirik. Bəzən bir sıra muğamların adlarının etimologiyasına görə, guya “Azərbaycanda deyil, başqa ölkələrdə yaranmış, sonradan musiqiçilərimiz bu muğamlardan istifadə etmişlər” fikri söylənilir. Əslində bu, heç də belə deyildir. Sırr deyil ki, Orta əsrlərdə fars dili hakim, dövlət dili olduğundan, klassik şairlərimiz də ən gözəl şeirlərini bu dildə yazmışlar. Muğamların da əksəriyyətinin adları bu səbəbdən fars-ərəb mənşəli sözlərdən ibarətdir. Həmçinin, bir sıra çalğı alətlərinin adlarında da əcnəbi sözlərlə rastlaşırıq. Məsələn, nağaranı icad edən, adı bəlli olmayan qədim sənətkarımız aləti ərəbcə adlandırmışdır. Muğam adlarında da belə fars-ərəb mənşəli sözlərlə rastlaşırıq. Zərbi muğam kimi çalınan bütün şikəstələr öz adlarında Azərbaycandakı bir sıra ərəzilərin toponimlərini əks etdirirlər: “Qarabağ şikəstəsi”, “Şirvan şikəstəsi”, “Bakı şikəstəsi” (bu, kəsik-kəsik çalındığından sonrakı mərhələlərdə “Kəsmə şikəstə” adlandırılıb), “Sarı torpaq şikəstəsi” və s.

Digər bir sıra zərbi muğamların adlarına da nəzər saldıqda azər-türk kəlmələri ilə rastlaşırıq: “Osmanlı”, “Arazbarı”, “Ovşarı” və s.

“Bayatı” sözü işlədilən muğamların adlarına diqqət yetirək: “Çoban-bayatı”, “Bayatı-Qacar”, “Bayatı-Türk”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-İsfahan”, “Bayatı-Kürd”, “Bayatı-əcəm”.

Öncə qeyd edək ki, “bayatı” təmiz azər-türk, daha doğrusu, Oğuz türklərinə məxsus sözdür. Bu söz 24 Oğuz elindən biri olan Bayat adından alınıb. “Kitabi Dədə Qorqud” dastanının “Bismillah-ir-rəhman ir-rəhim”dən sonrakı cümləsindən məlumdur ki, Dədə Qorqud Bayat adlı eldən çıxmışdır: “Rəsul əleyhissalam zəmanına yaqın Bayat boyundan, Qorqud ata diyərlər, bir ər qopdı. Oğuzın ol kişi təmam bilicisiydi, – nə diyərsə, olurdu. Ğəibdən dürlü xəbər söylərdi. Həq təala anın könlinə ilham edərdi...” [84,

s. 30].

Bayatı sözü demək olar ki, ancaq Azərbaycanda səsləndirilən, ifa edilən muğamların adlarında öz əksini tapmışdır. Biz o fikirdəyik ki, “bayatı” sözü ilə başlayan muğamların yaradıcısı da məhz, Azərbaycan xalqıdır. “Bayatı” kəlməsi istər etnonim, istər toponim, istərsə də qövüm isimləri ilə birləşərək məlum muğam adlarını əmələ gətirmişdir. Fikrimizcə, bugünkü inzibati-ərazi bölgüsünə görə, Azərbaycan sərhədlərindən kənarda qalan, lakin “bayatı” sözü ilə başlanan muğamların yaranma məkanı da məhz, Azərbaycan hesab olunmalıdır. Yəni, hər hansı muğam, yaxud şöbə və guşələrin adlarında “bayatı” sözü əksini tapırsa, bu muğamlar birmənalı şəkildə Azərbaycana aid edilməlidir. **Böyük ürəkli xalqımız yaratdığı muğamlara səxavətlə müxtəlif regionların adlarını verməklə bir daha beynəlmiləçi olduğunu nümayiş etdirmişdir.**

ADPU-nun əməkdaşı İlham Abbasov “Bayatı sözünün mənşəyi, qədim janrın adı haqqında yeni mülahizə” adlı məqaləsində “bayatı” sözü ilə bağlı maraqlı məqamlara toxunur. Müəllif “bayatı” sözünün “Kitabi Dədə Qorqud” dastanının qolları mənasında işlənən “boy” (“nəğmə”, “söyləmə”), “boy boylamaq” (“danışmaq”, “söyləmək”), “boy ayıtmaq”la əlaqələndirib yazır: “Bayatı” sözü “boy boylama” ifadəsi ilə eyni məna daşıyan “boy ayıtmaq” ifadəsindən analitik formanın sintetik formaya keçməsi yolu ilə düzəlib: “boy ayıtmaq” – “boyayıtmaq” – “boyaytı” – “bayatı”.

İ. Abbasov muğamlarımızdan – “Bayatı-Kürd”ün “Kürdsayağı oxuma”, “Bayatı-Şiraz”ın “Şirazsayağı oxuma”, “Bayatı-İsfahan”ın “İsfahansayağı oxuma”, “Bayatı-Qacar”ın “Qacarsayağı oxuma” kimi başa düşülməsini bildirir. Müəllif haqlı olaraq yazır: “İndiki halda “Bayatı-Qacar” muğamının adı iki türk tayfasının adlarının mexaniki birləşməsi kimi absurd bir məntiqlə izah olunur. Əslində isə “Bayatı-Qacar” – “Qacarsayağı oxuma”, yaxud “Qacarların nəğməsi” deməkdir.

Digər tərəfdən, bu muğam şöbələrinin adları “bayatı” sözündən yaranmış izafət tərkibləri (“Kürd bayatısı”, “Şiraz bayatısı”

və s. mənalarda) olsaydı, onda indiki kimi yox, “Bayateyi-Kürd”, “Bayateyi-Şiraz” və s. şəkildə işlənərdi” [1, 284-287].

R.Musazadə “Aşiq sənəti və zərbi muğamlar” adlı məqaləsində muğam bilicisi Mirzə Fərəc Rza oğlu Rzayevin (1847-1927) tərtib etdiyi cədvəli təqdim edir [110, s. 89-91]. Maraqlıdır ki, bu cədvəldə vaxtı ilə Azərbaycanda “Bayatı” adlı zərbi muğamın da olduğu bildirilir. Burada həmçinin, hazırda unudulmuş “Kərəmi”, “Osman-Gərayı”, “Qəribi”, “Qara kürd”, “Cığatayı”, “Əşiran”, “Keşişoğlu”, “Aşığı”, “Bağlama” kimi zərbi muğamların da adları çəkilir. Fikir verirsinizsə, təqdim edilən zərbi muğamların mənşəyi əsasən azər türkcəsi ilə bağlı sözlərdir.

Aparduğumuz tədqiqatlar nəticəsində bir sıra Azərbaycan idiofonlu çalğı alətlərində muğam ifaçılığının mümkünlüyü həm nəzəri, həm də praktiki cəhətdən sübut olunur. Tədqiqatda əlvah, çini kasa dəsti, kuzə dəsti, nəlbəki dəsti, laqquti dəsti, çinqıraç dəsti və zıncırov kimi idiofonlu alətlərin muğam ifaçılığında, həmçinin muğamların inkişafı və formalaşmasında digər çalğı alətlərdən heç də az əhəmiyyəti olmadığı aşkarlanır. Muğam sənəti ulu Tanrının Azərbaycan xalqına bəxş etdiyi ən gözəl nemətlərdəndir. Əsrlər boyu xalqımızın estetik zövqünün formalaşması və inkişafında tar, kamança, balaban, saz, qanun və s. alətlərlə yanaşı, bir sıra idiofonlu alətlərimizin də böyük rolu olmuşdur.

1.6. Meyxana janrı və idiofonlu çalğı alətləri

İlk baxışda meyxana sənəti seçdiyimiz mövzudan kənar görünə bilər. Meyxana janrı ağız ədəbiyyatımızın ən qədim qollarındandır. Hərçənd, son illərdə tanınmış söz ustası Namiq Məna “Azərbaycan Bədiyyə Mərkəzi” yaradaraq, bu janrın meyxana deyil, bədiyyə adlandığını iddia edir. Həmin qurumun üzvləri isə özlərini bədihəxan adlandırırlar.

Söz, danışiq, insanlar arasında ünsiyyət yarandığı dövrdən meyxananın bəsit, sadə formalarının ortaya çıxması ehtimal olunur. Çox güman ki, bu janrı yarandığı ilk dövrlərdə başqa cür ad-

landırılırlar. Sırr deyildir ki, bədahətən deyilmiş meyxana şeirin bəsit formasıdır. Bir sıra şairlər etiraf edirlər ki, şairlik qabiliyyətlərini ilk dəfə məhz, bədahətən şeir söyləyərkən hiss ediblər. Sonra həmin bədahətən deyilmiş şeiri ölçüb-biçib, fəlsəfi, düşündürücü şeir formasına salmışlar. Deməli, meyxana janrı şeirin qədimdə ilkin, sadə forması olmuşdur.

Bu məntiqlə yanaşdıqda bədahətən, nəzm formasında söz demək, fikir söyləmək zənnimizcə, şeirin digər növlərinə nisbətən çox-çox əvvəlki dövrlərdə yaranmışdır. Musiqi alətsünaslığında ilk çalğı alətlərinin məhz idiofonluların olduğu mütəxəssislər tərəfindən müəyyən edilmişdir. Bu səbəbdən ilk idiofonlular ümumilikdə çalğı alətlərinin “əlifba”sı sayıla bilər. Meyxana janrı da hər hansı zərb aləti ilə müşayiət olunduğundan, orqanologiya baxımından böyük maraq doğurur. Çalğı alətləri icad edilməyən bir dövrdə qədim, ibtidai insanlar uğurlu ovdan sonra sevinclərini bölüşdürmək, paylaşdırmaq üçün atılıb-düşmüş, çırtma və çəpik çalmışlar. Daha sonra onlar içiboş daş və ağac parçalarını bir-birinə döyəcəklə əl çalmaqdan daha güclü səslər alındığını görüb, bu cür alətlərdən istifadə etmişlər. Səsləndirilən belə içiboş daş və ağac parçalarını ilk idiofonlu çalğı alətləri hesab etmək olar. Bədahətən, şeir formasında söz söyləmək, müasir dillə desək, meyxana adlandırılan janrın da həmin dövrlərdə yaranması ehtimalı həqiqətə çox yaxındır. Bildiyimiz kimi, meyxana sənətini ritmsiz təsəvvür etmək mümkün deyil. Yəni, qədim zamanlarda da meyxana deyildikdə mütləq çırtma çalınmış, idiofonlu zərb alətləri səsləndirilirmiş. Bir sözlə, meyxanaçılar sözlərini ritm çərçivəsində söyləməli və bu zaman ritmə tabe olmalıdırlar.

Tanınmış meyxana ustası Nizami Rəmzi (1947-1997) ilə uzun illər müxtəlif el şənliklərində, toyda-düyündə bərabər çalışdığımdan, hafizəmdə bu janrla bağlı bir sıra maraqlı hadisələr qalmaqdadır. N.Rəmzi bəzi anlarda – otaq şəraitində meyxana deyərək yanında heç bir musiqiçi olmayıb. Belə məqamlarda o, əlinə sini, hövsər, məcməyi və yaxud təşt kimi məişət qabını götürüb, özünün söylədiyi meyxananın ritminə uyğun şəkildə aləti səsləndirir-

di. Yəni, N.Rəmzi və yaxud hər hansı meyxanaçı xanəndə deyil ki, qavaldan istifadə etsinlər. Onlar təbləri gələndə bir sıra belə əllərinə keçən alətlərdən istifadə edirlər, ən pis halda dizlərinin və yaxud stolun üstündə çalmaqla söylədikləri meyxanalara ritm saxlayıblar. Gördüyümüz kimi, folklor musiqisinin icrasında geniş istifadə edilən sini, məcməyi, hövsər və teşt kimi alətlərdən meyxana sənətində də istifadə edilmişdir.

ATRV QSC-də aparıcısı olduğum “Yallı” verilişinin növbəti sayı (2002-ci il) qavaldəş alətinə həsr olunmuşdu. Qobustanda çəkilməmiş görüntülərin fonunda tamaşaçılara qavaldəşin yaranma tarixi, sözaçımı, quruluşu, səslənməsi, istifadə qaydaları və s. haqqında məlumat verilir. Verilişin sonunda tamaşaçılarla “Yallı”-nın növbəti sayında görüşmək arzusuyla sağollaşdım.

Studiyadan çıxmaq istədikdə tanınmış meyxana ustaları Tahir Rəvan, Rəşad Dağlı və Rövşən Yasamallının diqqətlə baxdıqlarını gördüm. Onlar dəvət aldıkları “Səhər” proqramında canlı çıxışlarından sonra “Yallı”-nın çəkildiyi studiyaya gəlmişdilər. Sən demə, el şairləri adlandırılan meyxanaçılar bizim efir üçün hazırladığımız çəkilişdə alət haqqında nə danışmışdıqsa, əvvəldən axıradək hamısını dinləmişdilər. Mən belə fürsəti əldən vermə bilməzdim, onlara yaxınlaşıb qavaldəş haqqında bir neçə kəlmə deməyi xahiş etdim. Meyxana janrının növbəti möcüzəsini nümayiş etdirmək üçün verilişin redaktoru şair, ə.i.x., fil.el.nam. Ağalar Mirzənin (1955-2008) də razılığını aldıqdan sonra çəkilişə başladım. Meyxana ustalarının şəxsi arxivimdə qorunan, qavaldəş haqqında bədahətən söylədikləri poetik düşüncələri olduqca maraqlıdır [116].

Qavaldəş

Xalqın qədim alətişən, Qavaldəş,
Yurdumuzun sərvətişən, Qavaldəş.

Tahir Rəvan:

Cingirdağda yerləşir, Qavaldəşi,
Qobustanda tarixlərin yaddaşi,

Qavaldaş uludur, bilinmir yaşı,
Daş dövrünün zinətisən, Qavaldaş.

Rövşən Yasamallı:

Səndə vardır tarixlərin qaynağı,
Şənləndirmisən bir çox yığıncağı,
Səslənəndə “Yallı”, “Cəngi”, “Qaytağı”,
Sevindir bu milləti, sən, Qavaldaş.

Rəşad Dağlı:

Bu “Yallı” verilişi çox maraqlıdır,
Dillərdə əzbərdir, səs-soraqlıdır,
“Qaval”la “daş” bir-birinə bağlıdır,
Bu iki sözün vəhdətisən, Qavaldaş.

Tahir Rəvan:

Qavaldaş haqqında söyləyim sizə,
Bu daşda var ilahi bir möcüzə.
Tanrı onu bəxş eləyibdir bizə,
Varlıqların hikmətisən, Qavaldaş.

Rövşən Yasamallı:

Qayaüstü rəsmlərdir yadigar,
Daşla səni səsləndirir sənətkar.
Qaval kimi cingiltili səsin var,
Oyatdın təbiəti sən, Qavaldaş.

Rəşad Dağlı:

Qavaldaş haqda deyirik meyxana,
Nadir tapıntıdır Azərbaycanca.
Maraqlananlar gəlir Qobustana,
Cəlb etmisən diqqəti sən, Qavaldaş.

Tahir Rəvan:

Sizə xəbər verim müdrik ozandan,
Dədə Qorquddan və Salur Qazandan.
Yadigarsan bizə qədim zamandan,
Xalqımın əmanətisən, Qavaldaş.

“Qavaldaş” adlı bu meyxananın qafiyəsinin not nümunəsi belədir:

Qavaldaş

Not yazısı: Abbasqulu Nəcəfzadə

Xal - qın qə - dim a - ləti - sən qa - val - daş,
Yur - du - mu - zun sər - vəti - sən qa - val - daş

Biz qavaldaşdan söhbət açarkən heç də təsadüfən meyxana janrına müraciət etməyirik. Mövzumuz idiofonlu alətlər olduğundan bu janrı da yada salmağı özümüzə borc bilirik. Harada meyxana sənəti varsa, orada mütləq zərb aləti, ritm olmalıdır. Bu janr əsasən xalq arasında geniş yayıldığından, deyildi ki kimi, qədimdə meyxanaçıları müşayiət edərkən bəzən məişətdə istifadə edilən sini, teşt, hövsər və məcməyi kimi alətlərdən də istifadə olunmuşdur. Deməli, meyxana janrının icrasında və inkişafında məişətdən musiqi mədəniyyətimizə daxil olan bir sıra belə idiofonlu çalğı alətlərinin də rolu olmuşdur. Sən.dr., prf. Elxan Babayev (1948-2003) “Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri” əsərində meyxana janrı ilə bağlı olduqca maraqlı məqamlar açıqlayır [36, s. 70-78]. O, Azərbaycan folklorunun bir qolu olan meyxana janrını “xalq şeirinin bənzərsiz nümunəsi” adlandırır. E.Babayev bu janrın ədəbiyyatşünaslıq baxımından deyil, musiqişünaslıq nöqtəyi-nəzərindən təhlilini verir, araşdırır, onun struktur, quruluş və formayaradıcı xüsusiyyətlərindən söhbət açır. E.Babayev qeyd edir: “Avazla oxunan meyxananı fərqləndirən başlıca cəhət onun bədahətən – tam improvizasiya edilərək deyilməsidir. Adətən meyxana məclislərində üz-üzə oturub söz güləşdirən sinədəftər sənətkarlarımız zərb alətinin müşayiəti altında bədahətən, bənd-bənd şeir deyirlər. Söz axtarmağa yalnız hamının bir yerdə söylədiyi qafiyə zamanı aman verilir. Lakin qafiyə arası söylənən bəndlər yalnız üç misralı olmur. Əgər qafiyəli meyxanaların melodik materialı son zamanlara qədər bir qədər yeknəsəq idisə, müasir dövrdə janrın sürətlə inkişafı onun musiqi-

sinə də böyük əlvanlıq gətirmişdir” [36, c. 76].

E.Babayev avazla oxunan müasir meyxanaların segah, şur ladintonasiyaları ilə diqqəti çəkdiyini bildirir. Lakin tanınmış meyxanaçıları – Nizami Rəmzi, Tahir Rəvan, Namiq Məna, Namiq Qaraçuxurlu, Rəşad Dağlı, Hacı Ağamirzə, Vahid Qədim, Teymur Dağlı və başqalarının audio-kaset, həmçinin disklərini izlədikdə bayatışiraz, çahargah, rast, şüştər ladlarına da rast gəlirik. Ümumilikdə Elxan Babayevin meyxana janrı ilə bağlı araşdırmaları və fikirləri olduqca maraqlıdır.

Alətşünas alim Fuad Əzimli də “Zərb alətləri Azərbaycanda” əsərində meyxananın “reçitativ-deklomasiya şəklində, solistin və iştirakçıların çırtma çalaraq” ifa olunmasını bildirir. O, həmçinin bu janrın “melodiya ilə mahnı kimi oxunan” növündən də söz açır. Belə meyxanalar müşayiət olunduqda nağara və digər musiqi alətlərinin də vacibliyi vurğulanır [57, 60].

Nizami Rəmzinin yaradıcılığından bəhs edilən əsərdə meyxana janrı ilə bağlı qeyd olunur: “Meyxanaçıları ulu ozanlarımızın xələfi olan aşıqlarımıza bənzədirəm. Onlar da el aşıqları kimi müstəqil yaradıcı peşə sahibidirlər. Ustad meyxanaçı ətrafındakı hadisələrə aktiv, çevik münasibət göstərməli, faktlara, olaylara özünəməxsus interpretasiya, ekspromt reaksiya verməyi bacarmalı, zəngin söz ehtiyatına, müstəqil düşüncə tərzinə malik olmalıdır. Meyxanaçıda bu keyfiyyətlərdən hansınınsa olmaması onun zəifliyinin göstəricisi hesab edilir” [155, s. 5].

Fil.el.dr. Azad Nəbiyev “El nəğmələri, xalq oyunları” əsərində “Bakı zorxanalarında pəhləvanları meyxana ilə tərif etmək dəbdə idi” – deyər, yazır [114, s. 92].

A.Nəbiyevin tədqiqatlarından aydın olur ki, pəhləvanları yarışlarda ruhlandırarkən zurna, balaban, nağara, qoşanağara kimi çalğı alətləri ilə yanaşı, idiofonlu sinc aləti də səsləndirilirdi. Eyni zamanda bu məqsədlə meyxana janrından da geniş istifadə olunmuşdur.

AMEA-nın müxbir üzvü, sən.dr., prf. Rəna Məmmədova “Konservatoriya” elmi jurnalında təqdim etdiyi “Azərbaycan Demo-

kratik Respublikası dövründə Bakının teatr həyatı (1919-cu il)” adlı məqaləsində meyxana janrı ilə bağlı maraqlı məqamlara toxunur: XX əsrin əvvəllərində göstərilən tamaşalarda çıxışları daha maraqlı olsun deyə, aktyorlar meyxanalar söyləyərdilər. Bu barədə Cəmil Qarabaği¹⁵ “Azərbaycan” qəzeti № 8, 14 yanvar 1919-cu il tarixli sayında yazır: “Maraqlıdır ki, iyulun 18-də bu operetta təqdim edilərkən, A.M.Şərifov, R.Darablı və A.H.Anaplı günün vacib məsələlərinə aid “meyxana” söylədilər” [101, s. 111].

Bir neçə kəlmə meyxana sözünün etimologiyası haqqında subyektiv fikirlərimizi bildirmək istəyirik.

“Meyxana” sözünə farsca yanaşdıqda: **“mey”** – şərab, çaxır, **“xana”** (xanə) isə ev, otaq mənalarını bildirir. Nəticə olaraq “meyxana” sözü ilk baxışda içki, şərab içilən yer kimi başa düşülür. Lakin bu, heç də belə deyil. Bəzi türk ölkələrində balaban alətinə də mey deyirlər. Burada çalğı alətinin adında “mey” sözü məcazi mənada işlənmişdir. Yəni, bu söz – mey dinləyiciyə xoş anlar bəxş edən, ona kef, nəşə verən çalğı aləti fikrini ifadə edir.

Fikrimizcə, meyxana sözünün I hissəsi “mey” yuxarıdakı mənayı bildirir. Daha doğrusu, burada “mey” deyimini meyxanaçının qarşısındakını söz ilə məst etməsi mənasında işlədilib. Həqiqətən, 20-30 saniyə ərzində ustad meyxanaçının fikirləşmədən, ətrafda baş verən hadisələrə uyğun olaraq bədahətən şeir formasında meyxanalar söyləməsi çox dinləyiciləri şoka salır, uyudur.

“Meyxana” sözünün II hissəsi “xana” isə “xani”nin təhrif olunmuş deyimidir. Bu söz farscadan dilimizə “oxuyan”, “söyləyən” kimi tərcümə olunur. Meyxana adi şeir deyil, o mütləq bədahətən, çırtma vuraraq və ya zərb alətlərindən hər hansı birisinin müşayiəti ilə oxunmalıdır. Deməli, meyxana (meyxani) sözü təb-lə oxuma, dinləyicini cuşa gətirən, ona xoş anlar bəxş edən mənalarını bildirir. Xatırladaq ki, “xani” xanəndə sözünün köküdür. “Xan” sözündən Azərbaycan oxuma-vokal sənətində çox istifadə edilir. Məsələn, “zilxan” – zil səsi olan və zildə oxumağı sevən xanəndə; “miyanəxan” – orta registrdə oxuyan xanəndə; “pəst-xan” – bəm səsləli və bəmdə oxumağı xoşlayan xanəndə. Bu ter-

minlər ifadənin (xanəndənin) səs tessiturasını təyin edir [155, s. 5-6].

Dahi Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində yazır: “Xanəndə üçün dəsgah oxumağın yaxşılığı ondadır ki, müəyyən bir hava və bir bəhr qeydi altında olmayıb, öz “fantaziya”sına geniş bir meydan açır və səsini “bəm”, “zil”, “meyxana” kimi müxtəlif “tessitura”larla işlədir” [61, s. 497].

Həqiqətən meyxanalar nə bəmdə, nə də zildə söylənilir. Bir qayda olaraq sözlərin daha aydın tələffüzü üçün orta registr seçilir ki, bu səs tessiturasını da Ü.Hacıbəyli “meyxanə” adlandırır. Bəlkə də “meyxana”nın sözaçımını belə məqamlarda araşdırmalıyıq. Xatırladaq ki, Ü.Hacıbəyli “Koroğlu” operasında (II pərdə, “Təlxəyin mahnısı”) meyxana kupletlərindən istifadə etmişdir [62, s. 148-149].

Meyxanaşünaslıqda ilk cəsarətli addım atan gənc alim, sən.nam. Aytac Rəhimovanın “Azərbaycan musiqisində meyxana janrı” əsərində də bu sənətlə bağlı maraqlı məqamlarla rastlaşırıq: “Metrikləşdirilmiş poetik janrlarda, o cümlədən, meyxanada şeirin əsasını təşkil edən bəhri və onu əmələ gətirən təfiləni (şeirdə vəzn bölgüsü deməkdir – A.N.) daha bir vəzn – zərb alətinin ostinat formulları müşayiət edir” [160, s. 5].

Bəstəkar Rəhilə Həsənova “Meyxanasayağı” f-no fantaziya-sında bu janrı instrumental dillə son dərəcə həssas, incə duyumla, səslər vasitəsi ilə aydın şəkildə dinləyiciyə çatdırıb bilmişdir [68]. R.Həsənova sanki “Meyxanasayağı” əsəri ilə bu janrın xalqımıza daha doğma olduğunu nümayiş etdirmək istəyir. Həmin əsəri A.Rəhimova təhlil edərkən olduqca maraqlı nəticələr əldə edir [160, s. 83-87].

Deyilən faktlar müasir meyxana janrının aşıq yaradıcılığı kimi, sinkretik sənət növlərindən biri olduğunu təsdiqləyir. O cümlədən müasir meyxana sənəti musiqi ilə sıx bağlıdır. Bu janrın icrasında bir sıra idiofonlu çalğı alətlərindən də istifadə edildiyinin şahidi oluruq.

Sən.nam., prof. C.Həsənovanın təbirincə desək: “XX əsrin II

yarısında Azərbaycan musiqi elmində etnomusiqişünaslığın ayrı-ayrı sahələri – folklorşünaslıq, aşıqşünaslıq, muğamşünaslıq, alətşünaslıq kimi elm sahələri formalaşır” [67, s. 4]. Fikrimizcə, bu siyahıya meyxanaşünaslığı da əlavə etmək olar. Çünki meyxana janrı da digər sahələr kimi, Azərbaycan xalqının beyninin, qəlbinin və zəkasının məhsuludur.

Adları sadalanan alimlərin əsərlərindən artıq meyxana janrının elmi istiqamətə yönəldiyi bəlli olur. Biz ümid edirik ki, “meyxanaşünaslıq” mövzusu gələcəkdə daha geniş şəkildə alimlərimizin tədqiqat işinə çevriləcəkdir.

1.7. İdiofonlu alətlər Azərbaycan rəqs sənətində

Ulu tanrı Azərbaycan xalqına zəngin sənət də vermiş, bu sənətlərin daşıyıcıları olan istedadlı nümayəndələrini də bəxş etmişdir. Qonşu millətlər azərbaycanlıları bəstəkar, müğənni, şair və rəqqas xalq kimi tanıyırlar. Əgər hər hansı azərbaycanlıda bu keyfiyyətlərdən heç biri yoxdursa, onun azərbaycanlı olduğuna qonşu xalqlar şübhə ilə yanaşırlar. Əlbəttə, sadaladığım sənət sahələri burada məcazi mənada götürülür. Yəni, bəstəkarlıq deyilsə, melomanlıq nəzərdə tutulur. Günümüzədək gəlib çıxmış, sayıhesabı bəlli olmayan bu bəstələri – xalq mahnıları, dərəmədlər, dəringələr, rənglər, təsniflər, aşıq musiqisi, zərbi-muğamlar, mənşə etibarlı ilə Azərbaycanda yaradılmış muğamlar, rəqs musiqiləri, avazla oxunan meyxanaların musiqilərini kimlər bəstələmişdir? Şübhəsiz, bu musiqilərin müəllifi özündə havacat bəstələmək bacarığı olan ayrı-ayrı yaradıcı sənətkarlarımızdır. Elə azərbaycanlı çətin tapılar ki, səsi və oxumaq bacarığı yoxdursa da, heç olmasa ömründə bir dəfə də olsa “özünün mahnısı”nı oxumasın, yaxud özü üçün bir zümzümə etməsin. Bu da azərbaycanlıların müğənnilik bacarığından xəbər verir. Şair dedikdə isə burada, ən azı bədahətən söz söyləmək qabiliyyəti olan nümayəndələrimiz nəzərdə tutulur. Axı, qonşu xalqlar aşıqlarımızın, meyxanaçılarımızın sətərlərlə bir-biri ilə şeir formasında “şirin-şirin söhbətlər”inin dəfə-

lərlə şahidi olublar. Necə də bu millətə şair xalq deməsinlər? Eləcə də rəqs sənəti də dediklərimizə əlavə olunur. Qonşularımız azərbaycanlı körpələrin hələ beşikdə ikən musiqi sədalari eşitdikdə tərənənin vəzninə uyğun əl və ayaqlarını ritmik şəkildə oynatmalarını gördükdə məgər heyrtlənməyiblər?

S.Abdullayeva “Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət” əsərində tanınmış rəqqasə, x.a. Əminə Dilbaziyə (1919-2010) istinadən yazır: “Çox düzgün olaraq Azərbaycan xalqını təbiətə rəqs edən xalqa mənsub etmişlər. Əbəs yerə ilk Azərbaycan professional rəqqasəsi Əminə xanım Dilbazi: “Azərbaycan rəqlər diyarıdır” deməmişdir. Bu, xüsusən özünü toylarda büruzə verir. Orada böyükdən kiçiyə hamı oynayır. Necə deyərlər, hər kəsin sümüyünə düşən rəqs havası vardır” [5, s. 111].

Azərbaycanda rəqs sənəti barəsində çox deyilib, çox yazılıb. Bu möhtəşəm sənət haqqında nə qədər yazılsa da, tədqiqat aparılsa da yenə də azlıq edir, boşluqlar görünür. Bunu da Azərbaycanda rəqs sənətinin zənginliyi, daim inkişafda olması, tərəqqi etməsi və onun təkamülü ilə əsaslandırmaq olar.

Təqdim etdiyimiz bu yarım fəsildə Azərbaycan rəqs sənətində yalnız idiofonlu alətlərin rolunu və əhəmiyyətini araşdırmağı qarşımıza məqsəd qoymuşuq.

Öncədən qeyd edək ki, idiofonlu alətlərin böyük bir hissəsi az və ya çox şəkildə məhz, rəqs sənəti ilə bağlıdır. Azərbaycan rəqs sənətində qavaldaş, barmaq zili, qaşığək (kiçik növü), xalxal, cərəs, qumrov, zıncırov və s. kimi bir sıra idiofonlu çalğı alətlərindən geniş istifadə olunub. Bu alətlər rəqlərimizi daha da baxımlı, cazibədar etmiş, həmçinin milli ruhu, təsiri gücləndirmişdir. Rəqs sənətində istifadə edilən idiofonlu alətləri şərti olaraq iki qismə ayırırıq: 1. Rəqqasə və ya rəqqas tərəfindən səsləndirilən; 2. Rəqqasə və ya rəqqası müşayiət edən musiqiçilər tərəfindən səsləndirilən.

I qrupa aid edilən alətlər: barmaq zili, qaşığək, zıncırov, cərəs, cıncırov, xalxal, kaman, musiqili ritm daşları, şaxşax.

II qrupa aid edilən alətlər: qavaldaş, laqcuti, çaharpara, çın-

qıraq dəsti, əlvah, hövsər, kasa dəsti, kuzə dəsti, məcməyi, müsəlləs, nəlbəki dəsti, sini, teşt.

Adları sadalanan alətlərin rəqs sənətindəki roluna və mahiyyətinə nəzər yetirək.

Qavaldaş. Ölkəmizdə hansı qədim sənət növündən söhbət açırsansa, istər-istəməz Qobustan abidələrinə üz tutmuş oluruq. Buradakı qayaüstü rəsmlər bizə sanki yaşı 10 min illərlə ölçülən musiqi mədəniyyətimizdən, o cümlədən rəqs sənətimizdən ürəkəçən müjdələr yetirir. Bəli, bu yerləri mütəxəssislər haqlı olaraq Azərbaycanın, yəni xalqımızın ilk rəqs meydançası, ilk rəqs səhnəsi adlandırırlar. Qeyd edək ki, bu yerlərdə təkcə rəqs deyil, ilk rəssamlıq, memarlıq abidələri, nəqliyyat (qayıqlar, dəvə karvanı, arabalar və s.), boyaqçılıq, qədim geyim və mətbəx mədəniyyəti və s. kimi nişanələrə, izlərə rast gəlmək mümkündür.

Bəs, ulularımız ilk rəqs nümunələrini yaradarkən hansı çalğı alətlərindən istifadə etmişdilər? Bu sualı C.Rüstəmovun “Qobustan Azərbaycanın qədim mədəniyyət ocağı” əsərindən götürülmüş bir sitatla cavablandırırıq: “Əlbəttə, Qobustanın qədim qayaüstü təsvirləri kimi təsviri sənət əsərlərini yaradanlar musiqiyə də biganə ola bilməzdilər. Çox güman ki, onların qarğı, qamış, dəri, ağac və s. kimi orqanik maddələrdən düzəldikləri tütək və qaval kimi alətləri də olmuş, lakin minilliklər ərzində çürüyüb, bizə gəlib çatmamışdır” [163, s. 38].

Deyildiyi kimi, ilk çalğı aləti içiboş daş və ya ağac parçası olmuşdur. Qobustanda çağdaş dövrümüze qədər özünü mühafizə edən iki qavaldaş aləti vardır: Cingirdağda (şimal-şərq ətəyi) və Böyükdaş dağında (şimal-şərq ətəyi) yerləşən alətlər. Bu ərazidə məskən salan, ovçuluq və maldarlıqla məşğul olan qəbilə üzvləri, yəni əcdadları-



mız qavaldəşim müşayiəti ilə “Yallı” gedərmişlər. Bu mənzerəni qədim rəssam qayaüstü təsvirlərdə çox gözəl təqdim etmişdir.

Xatırladaq ki, Orta əsrlərdə yallıyabənzər, “Çöppü” adlanan və kütləvi ifa edilən arxaik bir rəqsimiz də olmuşdur. Həmin rəqsin adını klassik Azərbaycan şairi Qətran Təbrizi “Divan”ında qeyd edir [88, s. 295].

Laqquti. Qoşanağaraçılar ritmləri səsləndirərkən laqqutidən rəqslərin müşayiəti zamanı böyük həvəslə istifadə edirlər. Təkmilləşdirilmiş laqquti dəstində isə ritmlə yanaşı, rəqslərin konkret melodiyaalarını da ifa etmək mümkündür.

Sevindirici haldır ki, istedadlı baletmeyster Fərhad Vəliyev “Laqquti” adlı rəqs qurmuşdur. İradə Əlizadənin rəhbərlik etdiyi “Şərq çırağı” uşaq rəqs qrupunun 11-23 mart 2010-cu il tarixində Kuba və Meksikada keçirilən “Azərbaycan mədəniyyəti günləri”ndə ifa etdikləri “Laqquti” rəqsi tamaşaçıların böyük marağına səbəb olmuşdur. Qrupun üzvləri rəqs zamanı iki çubuğu bir-birinə döyəcəklə, sanki laqqutin səsəndirilmə tərzini tamaşaçılara nümayiş etdirmək istəyirlər. Azərbaycan rəqs sənətində əllərdə bir sıra (membranofonlu nağara və dəf, xordofonlu saz) alətləri tutur, rəqs edən ifaçıların oyununu dəfələrlə izləmişik. Lakin rəqs sənətində belə quruluşa, yəni idiofonlu laqqutini xatırladan jestlərə ilk dəfə rast gəlirik. Bunlar hamısı özlüyündə bu qədim çalğı alətinin təbliği baxımından çox gözəl haldır. Amma həmin rəqs ifa edilərkən laqquti aləti səhnəyə çıxarılmır, yalnız “Laqquti” rəqsinin icra olunacağı aparıcı tərəfindən elan olunur. Yaxşı olardı ki, laqqutin özü səhnəyə çıxarılsın, əyani şəkildə tamaşaçılara təqdim olunsun və səsləndirilsin. Necə ki, “Nağaralarla rəqs”, “Nəlbəkilərlə rəqs”də alətləri rəqqaslar özləri rəqs edə-edə ifa edirlər. Çubuqların bir-birinə döyəcəlməsi heç də laqquti alətinin canlandırılması demək deyildir. Azərbaycan ifaçılıq sənətində qoşa çubuqla bir sıra çalğı alətləri səsləndirilir. Məsələn: qoşanağara, kos, əlvah, laqquti, çaharpara, nəlbəki dəsti və s. Bu səbəbdən “Laqquti” rəqsinin icrasında adları sadalanan alətlərdən seçilsin deyə, səhnədə mütləq laqquti aləti əyani şəkildə

nümayiş etdirilməlidir.

Çaharpara. Laqquti alətinin 4 hissəli bir növü olan çaharpara 4 müxtəlif yüksəkli səsləri ifa etmək mümkündür. Rəqs sənətində də müşayiətedici alət kimi çaharpara istifadə oluna bilər.

Çinqıraq dəsti. Qədim dövrlərdə zəngəbənzər alətlərdən bəzi hallarda, xüsusən döyüş səhnələrində çalğı aləti kimi istifadə olunsada, Azərbaycan məkanında bu alətlərin heç birində konkret melodiya ifa edilməyib. Təkmilləşdirilmiş çinqıraq dəsti alətində isə rəqslərin müşayiəti zamanı musiqiyə müəyyən rənglər qatmaq mümkündür.

Əlvah. Əbdülqadir Marağalının icad etdiyi bu alətdə bir çox rəqsləri müşayiət etmək mümkündür. Əlvah yeni bərpa ediləndiyindən, onun peşəkar ifaçısını yetişdirmək üçün illər tələb olunur. Yəni, bu alət öz peşəkar ifaçısını bir müddət gözləməlidir.

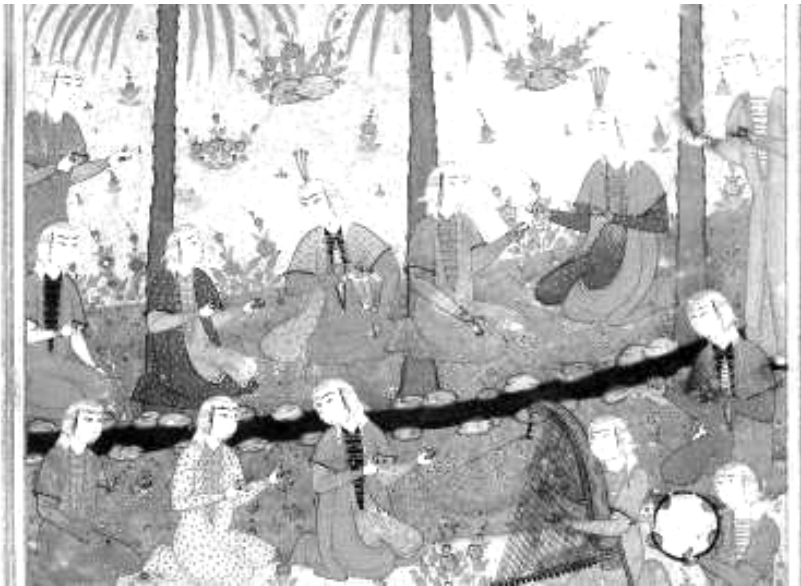
Məişətdən musiqi mədəniyyətimizə gəlmə qab şəkilli alətlər: hövsər, məcməyi, sini, teşt. Musiqi mədəniyyətimizə bir sıra məişət alətləri daxil olmuşdur. Məişət qabları olan bu alətlərdən folklor musiqisinin icrasında, daha doğrusu, xalq oyun, tamaşa və əyləncələrində zərb aləti əvəzinə istifadə edilmişdir. Belə məişət əşyaları mükəmməl çalğı alətləri olmasada, folklor musiqisində vacib alətlərdən sayılır.

Kasa dəsti. Ə.Marağalı müxtəlif yüksəkli səslər verən kasalardan ibarət çalğı aləti icad edib. O, bu alətdə dövrünün bir çox mahnı, muğam və rəqslərini ifa edirmiş. Yaxın keçmişdə biz “İrs” folklor ansamblının üzvlərinin kasalarda belə ifasının şahidi olmuşuq.

Qasığək. Azərbaycan miniatür rəssamlıq məktəbinin tanınmış nümayəndəsi Məhəmmədi (?-1580) “Dərvişlərin rəqsi”¹⁶ qoşa miniatür əsərində dəf, təbirə, dühul, dairə, musiqar, cərəs alətləri ilə yanaşı qasığəki də təsvir edir [4, s. 44]. Bu qoşa rəsmdə “Təke oyunu” el tamaşası təsvir edilib. Təsvirdə oyun iştirakçıları məsxərəçilər atılıb-düşərək əllərindəki qasığəki səsləndirir və alətin saqqılıtlı səsi ətrafa yayılır.



Müəllifi məlum olmayan başqa bir miniatür rəsmdə çəng, dəf və 12 nəfər qaşığək çalan rəqqasələr təsvir edilib [150]. Bu miniatür rəsmlərdən Orta əsrlərdə Azərbaycan rəqs sənətində qaşığekin kiçik növündən müşayiətedici alət kimi istifadə edildiyi bəlli olur.



Fraqment

Kuzə dəsti. XIV əsrdə yaşamış tanınmış musiqişünas Xoca Raziyyəddin Rizvanşahın icad etdiyi bu alət unudulmuşdur. Lakin müasir dövrdə istifadə edilən nəlbəki dəsti ona qohum olan kuzə dəsti haqqında ifaçılıq baxımından müəyyən fikirlər söyləmək imkanı yaradır. Yəni, əgər nəlbəki dəstində rəqslərin ifası mümkündürsə, deməli kuzələrdə də belə ifalar mümkün imiş.

Musiqili ritm daşları. İlk yaradılan idiofonlu alətlər ümumilikdə çalğı alətlərinin “əlifba”sı sayılır. İlk alətlər musiqili ritm daşları adlanır. Rəqs sənətinin də yaranma tarixi çox qədim olduğundan, bu janrın ilk çalğı aləti məhz, musiqili ritm daşları sayıla bilər. İbtidai insanlar rəqs edəni ruhlandırmaq üçün belə sadə, içiboş çay daşlarından istifadə etmişlər. Bəzən rəqs edənin özü də musiqili ritm daşlarını səsləndirmişdir.

Müsəlləs (üçbucaq). Bu alətdən yaxın keçmişdə qoşanağaraçılar fərqli, dəyişik səslər almaqdan ötrü istifadə etmişlər. Bildiyimiz kimi, qoşanağara rəqs sənətində istifadə edilən aparıcı alətlərdən sayılır. Belə, üçbucaq formalı alətdən qaboyçalan, x.a. Kamil Cəlilov və ə.a. Natiq Şirinov öz ansambllarında rəqslərin səsləndirilməsində istifadə edirlər.

Barmaq zili. Mis, gümüş və ya bürüncdən hazırlanılan (diametri 30-40 mm, qalınlığı 2-3 mm olan) zillərin arxasındakı ilgəkləri ifaçı hər əlin baş və orta (bəzən şəhadət) barmaqlarına taxır. Buna bəzən çalpara da deyirlər. İfaçı zilləri bir-birinə döyəcəkləklə aləti səsləndirir. Belə alətlərdən bir sıra Şərqi ölkələrinə, o cümlədən Azərbaycanda rəqqasə və bəzən qədimdə rəqqas-mütrüblər də atribut və yaxud rəmz kimi istifadə edilə bilər.

Nəlbəki dəsti. Çalğı alətlərimizin sırasına məişətdən gələn alətlərdən biri də nəlbəki dəstidir. Bu aləti musiqi mədəniyyətimizə ə.a. Həsənağa Sadıqov gətirmişdir. O, nəlbəki dəstində xromatik səsdüzümü hazırlayaraq, bu alətdə istədiyi rəqsi ifa edə bilər. Maraqlıdır ki, Məhərrəm Nəcəfzadə el şənliklərində çox zaman nəlbəki dəstində elə “Nəlbəki” adlı qədim rəqsi ifa edir. Həmin rəqsin not nümunəsini və laqutı dəsti aləti ilə müşayiətini təqdim edirik:

Xalq rəqsi - Nəlbəki

Allegretto

Not yazısı: Abbasqulu Nəcəfzadə

Nəlbəki dəsti

Laqqulı dəsti

The musical score is written for two staves, labeled 'Nəlbəki dəsti' (top) and 'Laqqulı dəsti' (bottom). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Allegretto'. The score consists of seven systems of music. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes a first ending bracket. The third system includes a trill (tr) marking above a note. The fourth system includes a first ending bracket. The fifth system includes a trill (tr) marking above a note. The sixth system includes a first ending bracket. The seventh system includes a first ending bracket. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

Sinc. Qəhrəmanlıq mövzusunda olan rəqslərin və gur səslə alətlərin müşayiətində sinclərdən istifadə etmək mümkündür. Əslində, rəqqasələrin barmaqlara taxaraq səsləndirdikləri alət sincin miniatür formasıdır.

Zıncırov və ona “qohum” alətlər: cərəs, cıncırov. Bu kimi alətlər rəqqas, dərviş və mütrüblərin sevimli aləti olmaqla yanaşı, rəqs sənətində bir növ özlərini ruhlandırmaqdan ötrü istifadə edilmişdir.

Xalxal. Orta əsrlərdə xalxal saray rəqqasələrinin ən sevimli aləti olub. Rəqs sənətində qadınlar topuqlarına və ya qollarına bağladıkları xalxalı musiqinin ahənginə uyğun olaraq ritmik şəkildə silkələyib səsləndirirdilər. Bu üsulla rəqqasələr xalxalın cingilti səsinə tamaşaçıların nəzər-diqqətinə çatdırır və oyunlarını daha da baxımlı edirdilər.

Kaman. Kaman – sırf rəqs sənətində istifadə edilən alətdir. Əvvəllər silah aləti olan kamanı sonralar rəqqaslar müəyyən dəyişikliklər etməklə çalğı aləti kimi də səsləndirmişlər. İdiophonlu çalğı aləti kamanın “Yallı”ların inkişafında və formalaşmasında böyük rolu olmuşdur. Bu rəqs ifa olunarkən yallıbaşı əsasən kamanıdan istifadə edir. Bəzən yallıbaşını “elbaşı” və yaxud “toybaşı” da adlandırırlar. Yallıbaşı – baş rəqqas hesab edilir və rəqslərin əsas aparıcısı, icraçısı sayılır. O, rəqs edərkən, kamanın ağac hissəsinin ortasını sağ əlində silkələyə-silkələyə rəqsin tempinə (asta, orta və ya iti) uyğun şəkildə aləti səsləndirir. Bəzən yallıbaşının digər əli sərbəst olduqda, yəni solo rəqs etdiyi anlarda kamana sol əli ilə tək-tək zərbələr vurmaqla da aləti ifa edir.

Yallıbaşı və həmçinin istənilən rəqqas solo oynayarkən də kamanıdan istifadə edə bilər.

Şaxsax. Rəqqasələrin qədimdə ən çox istifadə etdikləri alətlərdən biri də şaxsax olmuşdur. Orta əsr miniatür rəsm əsərlərində şaxsaxa rast gəlik [109, s. 163].

Şaxsaxı əsasən qoşanağaraçılar səsləndirirlər. İfaçı şaxsaxın dəstəyini ovucunda tutaraq aləti rəqslərin ritminə uyğun silkələyir. Bu zaman kasacıqlar və ya kiçik sinclər bir-birinə dəyir və

nəticədə şaxşaxın cingiltili səsi ətrafı bürüyür. Şaxşax müşayi-ətəddici alətdir. Alətdə bütün ritmləri özünəməxsus şəkildə ifa etmək mümkündür.

Sonda qeyd etməliyik ki, Azərbaycan rəqslərinin adları ilə bağlı bəzən müəyyən problemlər də ortaya çıxır. Məsələn, “Şalaxo” adı ilə təqdim olunan rəqsin quruluşunda bir neçə müxtəlif qədim rəqslərin musiqi motivlərindən istifadə olunmuşdur: “Şələqoy”, “Köhnə Bakı”, “Qars”. Yəni, bu rəqsin adının “Şalaxo” adlandırılması da düzgün deyildir. Əslində, bu rəqsin əsil adı “Şələqoy”dur. Həmin rəqsin mənşəyi araşdırıldıqda onun “şələni yerə qoy, sonra rəqs et” sözlərinin əsasında “şələqoy” deyiminin formalaşdığı məlum olur. Sonralar bu rəqs qonşu xalqların dilində təhrif edilərək “Şalaxo” kimi tələffüz olunmuşdur. Təəssüf ki, gəlmə sözlərə meyilli olan xalqımızın da bəzi nümayəndələri “Şələqoy” rəqsini yanlış olaraq “Şalaxo” adlandırır.

Bizim əsas məqsədimiz odur ki, baletmeysterlər rəqsə quruluş verərkən belə məqamlarda diqqətli olsunlar. Əgər hər hansı yeni bir rəqs qurularkən bir neçə rəqsin musiqi mətnindən, melodiyasından istifadə olunarsa, bu zaman həmin rəqs kompozisiya şəklində təqdim edilməlidir. Məsələn, belə quruluşlu rəqslər “Şələqoy motivləri əsasında kompozisiya”, “Çobanlar kompozisiyası” və s. kimi adlandırılmalıdır. Əks halda, hamının yaxşı bildiyi bir neçə rəqsi birləşdirib bir ad ilə (məsələn, “Şələqoy”) tamaşaçılara təqdim ediriksə, onda rəqs sənətində yanlışlıq olur.

Azərbaycan çalğı alətlərinə ümumi nəzər yetirdikdə ilk çalğı alətlərinin məhz, idiofonlular olduğu müəyyənləşir. Bu alətlər etimoloji baxımdan araşdırılarkən “idiofon-özüsəslənən” istilahları haqqında yeni mülahizələr təklif olunur. Günümüzə qədər bizə məlum olan Azərbaycan idiofonlu çalğı alətlərinin tam siyahısını müəyyənləşdirdikdən sonra yeni təsnifatın yaranması zərurəti də ortaya çıxır.

Muğam ifaçılığında, həmçinin meyxana sənətinin formalaşmasında idiofonlu çalğı alətlərinin rolu araşdırılır və bir sıra maraqlı məqamlar aşkar edilir.

Araşdırmalar nəticəsində bir sıra idiofonlu çalğı alətlərinin rəqs sənətinin də inkişafında böyük rolu olduğu və onlarca xalq oyunlarının, rəqslərinin əsas çalğı alətləri olduğu müəyyənleşir. Onların iştirakı olmasa, həmin rəqslər və oyunlar xeyli zəif görünə bilər.

“Rəqslər diyarı” kimi tanınan Azərbaycanın rəqs sənətində istifadə edilən idiofonlu alətlər şərti olaraq iki istiqamətdə araşdırılır: 1. Rəqqasə və ya rəqqas tərəfindən səsləndirilən; 2. Rəqqasə və ya rəqqası müşayiət edən musiqiçilər tərəfindən səsləndirilən.

Araşdırmaların nəticəsində adı Azərbaycan klassik şairi Qətran Təbrizinin “Divan”ında qeyd edilən, Orta əsrlərdə yallıyabənzər, “Çöppü” adlanan və kütləvi ifa edilən arxaik bir rəqs də ortaya çıxmışdır.

MƏİŞƏTDƏN GƏLMƏ İDİOFONLU ALƏTLƏR

Bu fəsildə bir sıra məişətdən gəlmə idiofonlu alətlər – hövsər, qaşığək (kiçik və böyük növləri), kasa dəsti, kuzə dəsti, məcməyi, nəlbəki dəsti, sini və teşt araşdırılmışdır. Bunlardan kiçik qaşığək, kuzə dəsti, məcməyi, nəlbəki dəsti və sini musiqi alətsünaslığında ilk dəfə olaraq idiofonlu alətlərin siyahısına daxil edilmişdir. Doğrudur, bəzən tədqiqatçılar əsərlərində arabir bu alətlərdən bəhs etsələr də, tərtib etdikləri təsnifatlarda həmin alətlərin adları qeyd olunmamış, diqqətdən kənar qalmışdır. Xatırladaq ki, təqdim edilən cəđ. №1 S.Abdullayevanın [4, s. 125] və F.Əzimlinin [57, s. 164-165] hazırladıqları idiofonlu çalğı alətlərinin təsnifatından fərqlənir. Bu barədə I fəslin “İdiofon-özüsəslənən istilahları haqqında mülahizələr və idiofonlu çalğı alətlərinin yeni təsnifatı” adlı yarımfəslində geniş məlumat verilir (bax: s. 26-34).

“Məişətdən gəlmə idiofonlu alətlər” adlandırılan bu fəsildə folklor musiqisinin icrasında vacib olan və geniş istifadə edilən alətlər tədqiq olunur. İcraçılar məişətdən gəlmə alətlər vasitəsi ilə ifa olunan folklor mahnı və rəqslərini daha da baxımlı edirlər. Bu yolla onlar sanki tarixin qədim səhifələrinin bükülü qatlarını açır, həmin səhnələri gözlərimiz önündə canlandırırlar.

Məişətdən musiqi mədəniyyətimizə daxil olan və qeyri-mükəmməl sayılan, deyildiyi kimi, yalnız bəzi folklor musiqisinin (xalq oyun və tamaşalarının) icrasında səsləndirilən adları sadalanan alətlər hazırladıqları materiala görə 4 qismə ayrılır: 1. “ağac səslı” (elmi adı: ksilofon); 2. “metal səslı” (elmi adı: metallofon); 3. “gil-saxsı səslı” (elmi adı: portselanofon); 4. “qarışık materiallar”.

Qeyd edək ki, belə bölgü yalnız məişətdən gəlmə alətlərə aiddir. Ümumi idiofonlu alətlər hazırladıqları materiala görə, qruplaşdırılarkən isə yuxarıdakılardan əlavə onlara daha bir bölgü – “daş səslı” (elmi adı: litofon) da aid edilir (cəđ. №1).

Ümumilikdə monoqrafiyada hər hansı çalğı aləti araşdırıldıqda onun ilk növbədə yaranma tarixi, etimologiyası, morfolojiyası, alətin istifadə qaydaları öyrənilir, ədəbi və ya miniatür rəsm mənbələrindən nümunələr təqdim olunur, bəzi hallarda not nümunələri verilir, idiofonlu alətlərin tanınmış ifaçılarından söhbət açılır.

2.1. Hövsər

S.Abdullayevanın “Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri” əsərində hövsərin adına rast gəlik [3, s. 158, 210]. Hövsər məişətdə istifadə edilən qabdır, lakin ondan ara-sıra folklor musiqisində, daha doğrusu, xalq oyun və əyləncələrində idiofonlu çalğı aləti kimi də istifadə edilir (cə.d. №2).



Yaranma tarixi. Hövsərin yaranma tarixini dəqiq təyin etmək mümkün olmamışdır. Lakin məişət qabı kimi və quruluşunun sadəliyinə görə, bu alət kifayət qədər qədim dövrə aid edilir. Materialı metaldan olan hövsərin Azərbaycanda misgərlik sənətinin inkişaf etdiyi dövrlərdə hazırlanılması ehtimalı həqiqətə çox yaxındır.

Misgərlik – insanların maddi vəziyyətlərini yaxşılaşdırmaq məqsədinə meydana gələn və həmçinin onların məişət xüsusiyyətləri ilə əlaqədar yaranan qədim sənət növüdür. Azərbaycanda mis məmulatından bəddii material kimi e.ə. V-IV minilliklərdə istifadə edilmişdir [32, s. 6]. Arxeoloji qazıntılar zamanı Eneolit dövrünə aid abidələrdən – Qarğalar təpəsi, Əlikömək təpəsi, Kültəpədə tapılmış mis məmulatları əsasən, bəzək şeylərindən ibarətdir. İlk Tunc dövrü abidələrindən – Kültəpə, Babadərviş, Mişarçay, Qaraköpəktəpə yaşayış yerləri, Astara, Xaçınçay, Xaçbulaq, Xankəndi kurqanlarından bürünc və tuncdan hazırlanmış bəzək əşyaları, əmək alətləri və silah nümunələri aşkar edilmişdir.

Azərbaycanda misgərlik sənətində qab istehsalının inkişafı Orta Tunc dövrünə təsadüf edir. Ölkəmizdə hələlik ən qədim qazan nümunəsi Əlikömək təpəsindən tapılmışdır [32, s. 6]. E.ə. II minilliyin II yarısına aid edilən bu qazan bürüncdən hazırlanmışdır. İlk hövsərin hazırlanmasını da həmin dövrə aid etmək olar.

V.Əliyev “Azərbaycanda Tunc dövrünün boyalı qablar mədəniyyəti” əsərində Azərbaycan metal emalı ilə bağlı bir sıra mötəbər mənbələrə [54] istinad edərək yazır: “Vaxtı ilə Avropa alimləri Qafqazda metallurgiyanın sərbəst inkişafını inkar edir və yanlış olaraq onun miqrasiya yolu ilə başqa yerlərdən gətirildiyini söyləyirdilər. Lakin görkəmli sovet qafqazşünasları A.A.İyessen və B.B.Piotrovski sübut etmişlər ki, Qafqaz dünyanın ən qədim metallurgiya ocaqlarından biri olmuşdur [219, s. 7-216]. Bu fikri boyalı qablarla birlikdə tapılan Azərbaycan materialları da təsdiq edir.

Boyalı qabların geniş yayıldığı Naxçıvan MSSR (indiki Naxçıvan Muxtar Respublikası – A.N.) ərazisində Orta Tunc dövründən etibarən metalışləmə sənətinin intensiv inkişafı nəzərə çarpır” [54, s. 132].

Məişətdə mis qablara tələbatın artması nəticəsində Azərbaycanda misgərlik sənəti daha da tərəqqi etmiş və Orta əsrlərdə özünün yüksək inkişaf mərhələsinə çatmışdı. Bakıda, Gəncədə, Şamaxıda, Xızıda, Qubada, İsmayıllıda (xüsusən Lahıc kəndində) məşhur misgərlər fəaliyyət göstərirdilər. Azərbaycan misgərlərinin sənət nümunələri dünyanın bir çox muzeylərində saxlanılır. O cümlədən belə sənət nümunələri arasında sinc, zəng, zıncırov, xalxal, barmaq zili və başqa bu kimi misdən hazırlanmış idiofonlu çalğı alətləri də yer almışlar.

Etimologiyası. Hövsər – buğdanı, düyünü və s. zibildən ayırmaq üçün məişətdə istifadə olunan tabağa deyilir. Seyid Əzim Şirvani (1835-1888) Əfzələddin Xaqaninin (1120-1199) bir beytini təqdim edərəkən Bağdad qadınlarının tabaq çalmaqlarını yada salır [169, s. 42]:

Əhli-Bəğdadra zənan bini,
Təbağate-təbəğzənan bini.

Tərcüməsi:

Bağdad əhlini arvad görərsən,
Onların hamısı **tabaqçalandır**.

Müasir dövrdə tabağı ağacdan oyma üsulu ilə düzəldirlər [24, s. 125]. Bəlkə Ə.Xaqaninin yaşadığı dövrdə tabağı da hövsər kimi misdən hazırlayıblar. Yalnız belə olduqda tabaqdan səs çıxma bilərdi. Ağacdan hazırlanan tabağı döyəclədikdə isə “kal” səs alınır.

Buğda və ya düyüdən ayrılan zibil də hövsər adlanır. Yəni, belə hövsər zibil kimi atılır, toyuqlara yem olaraq verilir [24, s. 400].

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Hövsəri misgərlər metalın mis növündən döymə üsulu ilə dairəvi formada hazırlayırlar.

Ondan deyildiyi kimi, folklor musiqisində, daha doğrusu, xalq oyun və əyləncələrində idiofonlu alət kimi istifadə olunub. S. Abdullayeva “Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri” əsərində hövsərlə bağlı yazır: “Şerti adlandırdığımız “Lay-lay gülüm hay” oyununda otağa yığılan cavanlardan biri hövsəri çalaraq bu sözləri deyir:

Sarı qovunun dilimi

Yerdə qalanlar birlikdə oxuyurlar:

Lay-lay gülüm hay, ay gülüm hay!

Hər dəfə birinci misranın sözləri dəyişiləndə xor eyni sözləri oxuyur” [3, s 158].

Hövsər əsasən Azərbaycanın cənub bölgəsində qadın məclislərində səsləndirilir. Bir qayda olaraq bu aləti qadınlar ifa edirlər. Onlar oxuduqları “Halay”ların ritmini hövsərdə çalırlar.

Tanınmış ifaçıları. Lənkəran şəhərinin “Nənələr” folklor ansamblının üzvləri folklor və etnoqrafik tədbirlərdə bir sıra məişət əşyaları – teşt, məcməyi, sini kimi alətlərlə yanaşı hövsərdən də ara-sıra istifadə edirlər.

2.2. Kasa dəsti (çini kasa sazı)

Bəzi bir sıra məişət əşyaları (kasa, məcməyi, sini, qaşiq, nəlbəki, kuzə, hövsər, teşt) folklor musiqisində idiofonlu alət kimi səsləndirilir (cəd. №2). Belə əşyalardan biri də kasadır. Kasalardan, daha doğrusu, kasa dəstindən istər qədimdə, istərsə də yaxın keçmişdə folklor musiqisində vurulmaqla səsləndirilən idiofonlu alət kimi istifadə edilib.

Yaranma tarixi. Azərbaycan ərazisində aerofonlu, xordofonlu, membranofonlu və idiofonlu alətlərdən ən azı 8 min il bundan əvvəl geniş istifadə edilib. İranda, Cənubi Azərbaycanın (Şuş dağının ətəyində, qədim Akbatan – Həmədanın cənub-şərqində yerləşən) Cığamış şəhərində arxeoloji qazıntılar zamanı 8 minillik tarixə malik gildən hazırlanmış qab tapılıb [69, s. 4]. Qabın üzərində bir sıra çalğı alətlərinin ifaçılarının təsvirləri həkk edilmişdir: çəng (telli, arfayabənzər); qopuz (telli, tənburabənzər); qoşanağara, dəf (və ya qavalabənzər), təbil kimi zərb alətləri; buynuz formalı nəfəs aləti və eləcə də müxtəlif ölçülü, irilixirdalı kasalar.





Bu faktlar fil.el.nam. Əbülfəzl Hüseyninin (1925-1987) “Orkestrin ulu babası” adlı məqaləsində əksini tapmışdır. O, qeyd edir ki, 1961-1966-cı illərdə Çikaqo Universitetinin (ABS) Şərq dilləri üzrə prof., arxeoloq Hilən Kantur və Cığamışda qazıntıya başçılıq edən Kaliforniya Universitetinin Orta Şərq dilləri üzrə mütəxəssisi, prof. Pinas Delokaz bu tapıntı ilə elm aləmində, bəşər tarixində əvəzsiz bir kəşf etmişlər. V.Əliyev də “Tarixin izləri ilə” adlı əsərində (“Boyalı qablar” məqaləsi) ulu babalarımızın həmin dövrdə gil qablar hazırlamağa nail olduqlarını bildirir [53, s. 39].

Deyilənləri xatırlatmaq və şərh etməkdə məqsəd Azərbaycan ərazisində hələ 8 min il bundan əvvəl adları çəkilən alətlərlə yanaşı kasalardan da istifadə edildiyini diqqətə çəkməkdir.

Dahi Ə.Xaqaninin şeirlərindən məlum olur ki, onun yaşadığı dövrdə kasadan çalğı aləti kimi istifadə olunmuşdur. Deməli, Ə.Xaqaninin XII əsrdə yaşayıb-yaratdığını nəzərə alsaq, kasanın çalğı aləti kimi istifadə olunma tarixini ən azı həmin əsrdən hesab etmək olar.

Lakin kasalarda ilk dəfə ardıcıl səsdüzümünü XIV əsrin sonlarında Azərbaycanın böyük musiqişünas alimi Əbdülqadir Marağalı icad etmişdir [113, s. 73]. O, “çini kasa sazı” adlandırdı-

ğı bu mükəmməl alətdə dövrünün bütün muğamlarını, mahnı və rəqslərini səsləndirmişdir. Ə.Marağalı çini kasa sazını ilk dəfə 1378-ci ilin yanvar ayında (hicri tarixi ilə 779, ramazan ayı) Ərdəbildə Səfəvilərin II Şeyxi Sədrəddinin hüsurunda olarkən çalib [193, s. 108]. Çini kasa sazı haqqında Ə.Marağalı “Məqasidül-əlhan” (Rauf Yekta bəy nüsxəsində) və “Fəvaid-i əşərə” risalələrində məlumat verir və alətin şəklini təqdim edir [193, s. 109].

Təəssüf ki, Ə.Marağalının icad etdiyi kasa dəsti dövrümüzdə qədər gəlib çıxmamışdır. Lakin Azərbaycan ərazisində arxeoloji qazıntılar nəticəsində qədim dövrlərə aid edilən xeyli sayda kasalar aşkarlanmışdır. Belə kasalar haqqında V.Əliyev “Azərbaycanda Tunc dövrünün boyalı qablar mədəniyyəti” əsərində olduqca maraqlı məlumat verir: “Eyni tip sarı və boz rəngli sadə kasaların bir neçəsi Əznəbürd kurqanından (Naxçıvan ərazisi – A.N.) aşkar edilmişdir. Onların gövdəsi yuxarı hissədə qabarıqdır, ağızları bir qədər içəriyə doğru əyilmiş olsa da, genişdir. Oturacaq yastıdır. Əksəriyyəti boyalı kasalarla eyni ölçüdə



olan bu kasaların hündürlüyü 10, gövdəsinin diametri 22, ağızının diametri 18, oturacağının diametri 8 sm-dir. Sadə kasaların üzəri və içəriyi yüngül sığallanmışdır. Bu qablar naxışsızdır” [54, s. 55].

V.Əliyev həmin əsərində tanınmış arxeoloq İ.İ.Meşşaninova [218, s. 76] istinad edərək Qızılvangdə (Naxçıvan ərazisi – A.N.) tapılmış, Orta Tunc, Son Tunc və İlk Dəmir dövrünə aid edilən daş qutu qəbirlərdən söhbət açır: “Kəllələrin yanından tuncdan ox ucları, halqalar, bilərziklər, kiçik zınqırovlar (asma), əqiq muncuqlar və üzəri cızma üsulu ilə naxışlanmış qara kasa tapılmışdır (söhbət “Qəbir №1”dən gedir – A.N.). Kasanın içərisində xüsusi formalı üç daş və iki tuf parçası vardı. Tuf daşların yastı üzündə kiçik novlar açılmışdır. İ.İ.Meşşaninov onların metal emalı ilə əlaqədar olduğunu qeyd etmişdir” [54, s. 35].

Deməli, açılmış daş qutu qəbirdə çoxsaylı əşyalar arasında seçdiyimiz mövzuya uyğun kasa və zıncırov da aşkar edilmişdir. Xatırladaq ki, hazırda həmin materiallar ATM-də saxlanılır.

Kasalardan bəzən otaq şəraitində gözəl akustika almaqdan ötrü də istifadə edilib. Azərbaycan klassik poeziyasının ən cavan nümayəndəsi M.Müşfiqin dayısı oğlu, folklorşünas Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” əsərinin “Xas musiqi məclisləri” adlı məqaləsində belə məqamlara toxunur. Həmin məqalədə Mahmudağanın¹⁷ kasalardan akustik baxımdan necə istifadə etdiyini təsdiqləyən bəzi məqamlara diqqət yetirək.

“Keçmişdə Şuşa, Bakı, Şamaxı, Gəncə, Naxçıvan, Dərbənd, Urmiya, Təbriz, Zəncan, Marağa kimi şəhərlərdə ədəbi məclislər olmuşdur. Bu məclislərlə yanaşı musiqi gecələrinin də olması ara-sıra dillərdə eşidilmişdir. Belə musiqi gecələrinin birindən kiçik məlumat dərc edim: XX əsrin əvvəllərində Şamaxıda adlı-sanlı, varlı Mahmudağa adlı mesenat vardı. Bu adam geniş, yaraşılıq mənzilində ancaq musiqiyə həsr edilmiş məclislər düzəldib, adına da “Məclisi xas” deyiblər. Burada çalınıb-oxunan muğamatın şərhinə keçmişlər. O zaman məşhur xanəndə Mirzə Məhəmməd həsən bu məclislərin ən fəal iştirakçısı olmuşdur. Mirzə Məhəmməd həsən İsmayıloğlu (1851-1917) – məşhur Şirvan xanəndəsi, həm də gözəl şeirlərin müəllifi idi. Onun 1916-cı ildə Bakıda “Nalə” adlı kitabı çapdan çıxıb.

Deyilənlərə görə, bir dəfə müzakirə bu yerə çıxır: “Görək xanəndə Məhəmməd həsənin səsi rəfdə çini kasalar olanda yaxşı çıxır, ya ki, rəf kasasız olanda. Yaxud, onun səsi qapılar bağlı olanda məlahətli gəlir, ya ki, açıq qalanda”.

Mahmudağa böyük qonaq otağının rəfində kasaların qədərini, sayını bir az da artırır, qapıları bağlatdırır. Xanəndə Məhəmməd həsən “Bayatı-İsfahan” muğamını oxumağa başlayır. Onun qavalı çənəsi üstə gələndə qonaqlar eşidirlər ki, qulağa misdən çıxan səs gəlir. Diqqətlərini daha da artırırırlar. Görürlər ki, sıx durmuş kasaların ağzı elə bil, bir-birinə qovuşur, cingilti də oradan hasil olur.

Belə söhbət edirlər ki, qapının bağlı olması təklifini Mahmud-ağa özü verib və deyib: “Muğamat çalınıb-oxunanda gərək qapılar bağlı, məclisdə isə tam xamuşluq olsun”.

Musiqiyə həris olan Mahmudağa bəna çağırtdırır. Qonaq otağının rəfində iki yeri deşdirib, açdırır, yerinə iki şirhəng qoydurur, ağızlarını da otağa tərəf çıxartdırır, yanlarını hördürür və şirələtdirir.

Xəbər alanda ki, ay Mahmudağa, bu əməliyyat nədən ötrüdür?

O, belə cavab verir: “Bu işi əhli musiqi bilər, şirhəngləri kasaların əvəzində qoymuşam ki, Məhəmməd həsən oxuyanda, səsi bir az da yaxşı çıxsın və ləzzətlə də eşidilsin”.

Mən bir nəfər dünya görmüş, hərtərəfli, məlumatlı və musiqi tarixindən xəbərdar olan adama bu əhvalatı nəql edərəm. O, mənə deyər: “Şirhəngi divara nəsb etməkdən görünür ki, Mahmud-ağanın musiqi əlifbası tərtibatından və elmin akustika sahəsindən dərin məlumatı varmış” [49].

Etimologiyası. Kasa – fars sözü olan “kasə”nin dilimizdəki deyimidir [2, s. 274]. Ə.Marağalı kasaları çinidən hazırladığı üçün aləti “çini kasa sazı” (“çini sazı kasat”) adlandırır. Əlvahdan söhbət açarkən Ə.Marağalının farsca yazdığı risalələrində bu aləti “sazı əlvah” kimi təqdim etdiyini bildirmişik. Saz sözü müasir Azərbaycan leksikonunda fərqli – telli, mizrabla səsləndirilən çalğı aləti mənasında işlədildiyindən və yanlışlıq olmasın deyər, bu aləti sadəcə “əlvah” adlandırılmasını da bildirmişik. “Çini kasa sazı” alətinin də, sadəcə “kasa dəsti” adlanması məqsədəuyğundur. Kasa dəsti dedikdə, bir kasa deyil, bir neçə kasanın səsləndirilməsi nəzərdə tutulur.

Ə.Xaqaninin bir şeirində (“Ədəbi mənbələr” bölümündə təqdim edilən II şeir) “kasəgər” sözü ilə də rastlaşırıq. Burada “kasə” çalğı aləti mənasında “gər” isə farscadan dilimizə “yoxsa”, “yaxud”, “və ya” mənalarında tərcümə olunur. Kasəgər deməklə şair burada “yoxsa, kasənin” fikrini bildirmək istəyir. Beləliklə, Ə.Xaqani şeirdə adı çəkilən alətlərin səsini müğənni-ifaçı Barbədin səsi ilə müqayisə edir.

Ədəbi mənbələr. Böyük şairimiz Ə.Xaqani (XII əsr) “Amixteənd” (farscadan tərcüməsi: “Tökürlər”) rədifli qəsidəsində bir sıra alətlərlə yanaşı kasanı da vəsf edir [249, s. 118-119]:

Rud sazan həme dər **kaseye**-sərha be səma,
Şərbəte-can zerəhe-**kasegər** amixteənd.
Pərde dər pərdevo ahəng dər ahəng ço morğ,
Dəmbədəm saxtevo dərbədəm amixteənd.
Bərbət əz həşt zəban quyəd o xod naşənəvəd,
Zeybəğəş quyi ba quşe-kər amixteənd.
Nayi-əfi təno bəs dəhənəş buse zədənd,
Ba tənə-əfiye-cane bəşər amixteənd.
Çənge-zahed ze sər o damənəş pəlasin, leykən,
Ba pəlasəş rəko pey sərbəsər amixteənd.
Məhbəse dəste-**robab**əst zəif ər çe qəvist,
Çare-təbəş ke, be ensaf dər amixteənd.
Xəme-**dəf** həlqə bequş şode çun **kaseyi** yuz,
Keahuvo qurəş ba şire nər amixteənd.
Soute-morğan be dərəd çərx məgər ba dəme-xiş,
Bange-**kus** molk ta covər amixteənd.

Sətri tərcüməsi: “**Rud** çalanlar... can şərbətini **kasa** səsinə qarışdırırlar. Bülbül kimi pərdədən pərdəyə, ahəngdən ahəngə keçir və bizləri dərbədəm edir. Bərbət səkkiz dildə deyir və özü eşitmir. Paltarı köhnə olan zahidin çəngi başdan-başa köhnəlik ilə çulğanmışdır. Rübab əlin məhbəsindədir, zəif olsa da, güclüdür. Təbinin çarəsini insafla qarışdırırlar”.

Qəsidədə dəf, təbil, ud, saz və başqa alətlərin də adları çəkilir.

Xaqani başqa şeirində də kasanı dilə gətirir [71, s. 415]:

O Barbədin səsimi, **sazın, mizmarın** səsi?

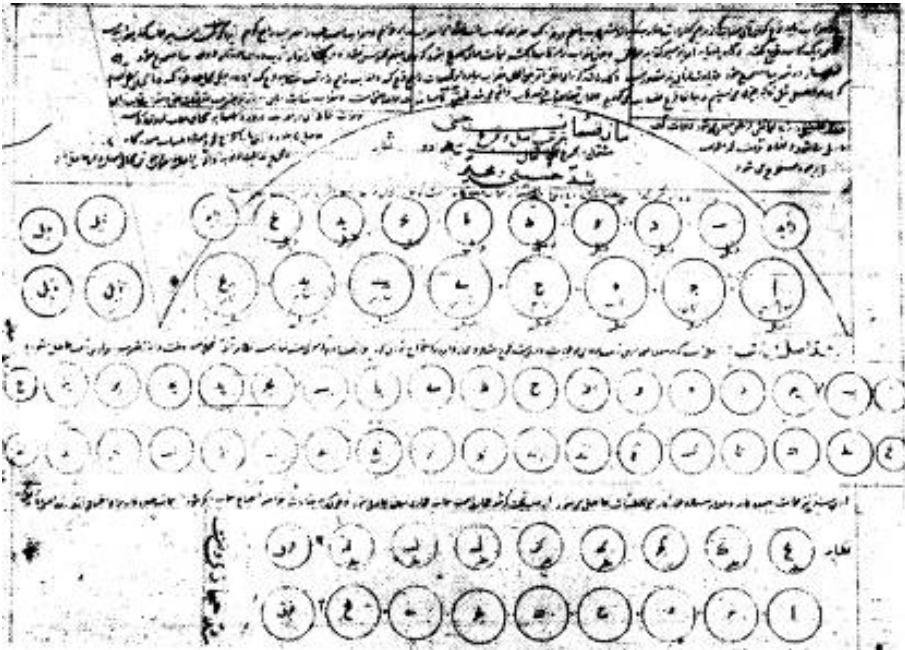
Setarmı, ya çalınan **kasəgər** ilə **arqan**?

Göyərçinin, qumrunun, ya bülbülün səsidir,

Xoş sədalı quşların nəğməsidir, ruhaçan.

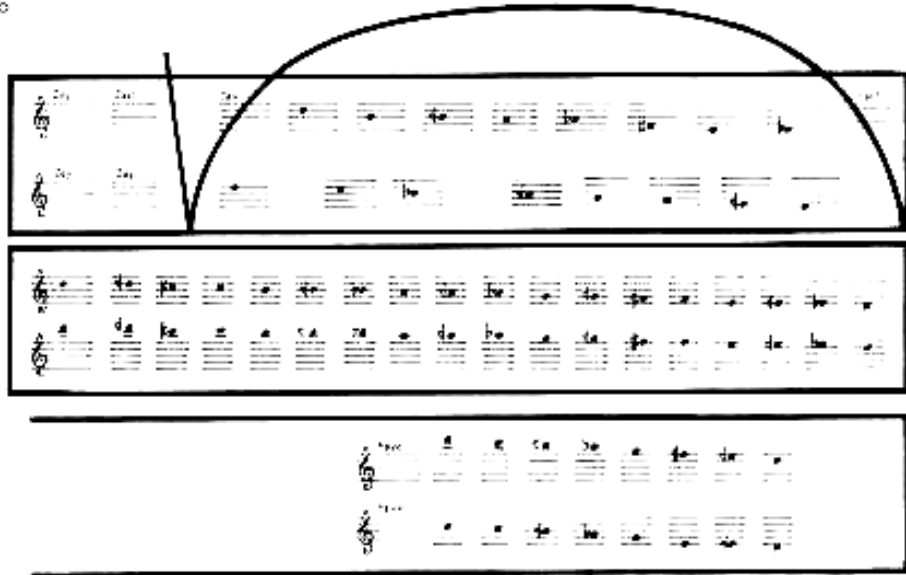
Morfologiyası və istifadə qaydaları. Kasalar çini, büllur, ağac, saxsı və ya metaldan (mis, qızıl, gümüş, bürünc, latun, tunc və s.) ağzı gen formada hazırlanır. Lakin çalğı aləti kimi kasalar

məişətdə istifadə olunan çini qabların (kasaların) arasından seçilərək istifadə edilir. Kasalar elə seçilməlidir ki, akustik baxımından keyfiyyətli səs versin. Həmçinin, onları çubuqla döyəclədikdə müxtəlif ardıcıl səs yüksəkliyi (tonu) alınmalıdır. Belə olduqda ifaçı istənilən melodiya və ya muğamı səsləndirə bilər. Səsdüzümü düzgün alınmadıqda ifaçılar kasalara su tökməklə, daha doğrusu, suyun səviyyəsini artırıb-azaltmaqla səsləri tənzimləyirlər. İfaçı qoşanağara alətində olduğu kimi, hər əlində nazik çubuq tutub kasaları döyəcləməklə səsləndirir.



Çini kasa sazının yuxarıdakı çizimi Murat Bardakçının “Marağalı Əbdülqadir” kitabından götürülüb [193, s. 109]. Təqdim edilən çizimi M.Bardakçı Ə.Marağalının əlyazmasından əsərə daxil edib.

M.Bardakçıya görə çini kasa sazının çiziminin bugünkü notlarla ifadəsi bu şəkildədir [193, s. 110]:



Çini kasa sazı 76 müxtəlif ölçülü kasadan ibarət olub. Kasalara müəyyən miqdarda su tökməklə səsləri tənzimləyirdilər. Bəmdən zilə getdikcə kasaların ölçüsü kiçilirdi. Yəni, bəm kasalar iri, zil kasalar isə kiçik ölçüdə hazırlanırdı.

Hər kasa ayrıca bir səs verirmiş və onlar üç cərgədə, sıra ilə düzülürdü: I cüt sırada 22 (burda “Yegah”-“Nəva” oktavası daxilindəki 18 səsdən 15-nin ifası mümkün idi), II cüt sırada 36 (“Yegah”-“Zil Nəva” arasında yer alan iki oktava həcmində bütün səslərin ifası mümkün olub), III cüt sırada 18 kasa (II cərgədə olduğu kimi, “Yegah”-“Zil Nəva” oktavası daxilindəki bəzi səslərin ifasının mümkünüyü).

M.Bardaqçı Ə.Marağalının “Məqasidül-əlhan” əlyazmasından çini kasa sazının rəsmini təqdim edərkən yazır: “Aşağıda Əbdülqadirin öz əlyazmasından verdiyimiz kasanın planında, ilk sıranın solunda yer alan “zeyl” və “zaid”, sağındakı “zaid” və üçüncü sıranın solundakı “fevk” ifadələrinin nə anlama gəldiyini anlaya bilmədik” [193, s. 109].

Ərəb kəlməsi olan “zeyl” dilimizə bir neçə mənada tərcümə edilir: ətək, paltar ətəyi; artırma, qeyd, əlavə (kitab halında); bir mətnə dair təfsir və şərh; aşağıda göstərilən [2, s. 209].

Ərəbcədə “zaid” sözü də bir neçə mənada işlədilir: artan, artırılan, əlavə edilən; lazımi qədərdən artıq, lazımsız; üstəgəl (+) işarəsi [2, s. 207].

Ərəblərdə “zayid” sözü isə yarımperdə, yəni yarımton mənasında işlədilir [39, s. 39].

M.Bardakçı daha sonra yazır: “Fəvaid-i əşərə”dakı rəsm daha anlaşılıqlı şəkildədir. İlk sırada yer alan kasalar öncəki şəkildə olmayan “Qəveşt”, “Nim Hicaz” və “Dik Hicaz” səslərini də verərək bir oktava həcmində bütün səsləri çıxara bilirlər. Öncəki rəsmdə “zaid” və “zeyl” adlandırılmış kasalar isə burada yoxdur.

II sıra öncəki şəkildəkinin eynidir, sadəcə “Yegah”-“Nəva” arasıyla “Nəva”-“Zil Nəva” arasındakı səsləri verən kasaların yerləri dəyişmiş, yəni “Məqasidül-əlhan”da (Rauf Yekta bəy nüsxəsində) altda olan bəm oktava burada üstədir.

III sırada da bəzi fərqlər gözə çarpır. “Məqasidül-əlhan” (Rauf Yekta bəy nüsxəsi) rəsminə iki oktavadakı bəzi səsləri verən kasalar burada bir oktava həcmində bütün pərdələri verəcək biçimdə yerləşdirilmişdir. “Fevk” olaraq göstərilən iki kasa da “Fəvaid-i əşərə” rəsminə “Dik Hicaz” və “Nəva” şəklində qeyd edilmişdir [193, s. 111].

Müasir dövrdə kasa dəstindən mükəmməl alət kimi istifadə olunmasa da, onu folklor tədbirlərində, etnoqrafik konsertlərdə səsləndirmək mümkündür.

Tanınmış ifaçısı. Kasalardan da folklor musiqisində idiofonlu alət kimi istifadə edilib. Təcrübəli tar müəllimi, muğam və folklor bilicisi Sidqi Mustafayevin rəhbərlik etdiyi “İrs” folklor ansamblında epizodik də olsa, kasa dəsti etnoqrafik konsertlərdə səsləndirilir. Bu alətin “İrs” folklor ansamblında ilk ifaçısı yaxın keçmişdə, yəni XX əsrin 80-cı illərində qoşanağara çalan Vaqif Eyvazov olub.

2.3. Kiçik qaşığək

Qaşığekin adına Ə.Bədəlbəylinin “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti” [39, s. 33] və S.Abdullayevanın “Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri” (eləcə də bir sıra başqa) əsərlərində rast gəlirik [3, s. 210]. Həmçinin, qaşığək haqqında F.Əzimli “Azərbaycan xalq musiqisinin qısa lüğəti” [56, s. 31-32], bu sətirlərin müəllifi “Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti” [117, s. 115] və “Çalğı alətlərimiz” [119, s. 67] əsərlərində məlumat veriblər.



Qaşığək idiofonlu, məişətdən musiqi mədəniyyətimizə daxil olan qədim alətlərdəndir (cəəd. №2). Apardığımız tədqiqat nəticəsində Azərbaycan ərazisində Orta əsrlərdə iki növ qaşığəkdən istifadə edildiyi üzə çıxır: böyük və kiçik. Bu alətlər bir-birindən ölçülərinə və istifadə qaydalarına görə fərqlənirlər. Adından bəlli olduğu kimi, böyük qaşığəkləri iri, kiçik qaşığəkləri isə kiçik ölçüdə hazırlayırlar. Qaşığəklər fərqli üsullarla – böyük qaşığək qarışıq üsulla, yəni həm vurulmaqla, həm də silkələnməklə, kiçik qaşığək isə döyəcəlməklə səsləndirilir.

Bu alətləri hazırlamaq o qədər də çətin deyil.

Miniatür mənbələr sübut edir ki, Orta əsrlərdə Azərbaycan ərazisində bir-birinə vurulmaqla səsləndirilən kiçik ölçülü qaşığəklərdən də istifadə edilmişdir. **Xatırladaq ki, Azərbaycan musiqişünaslığında qaşığekin fərqli, kiçik növü ilk dəfə tərəfimizdən tədqiq olunmuşdur.**

Yaranma tarixi. Qaşığekin yaranma tarixini dəqiq təyin etmək mümkün olmamışdır. Lakin ən qədim məişət əşyası kimi və quruluşunun sadəliyinə görə, qaşığeki də kifayət qədər qədim dövrə aid etmək olar.

Miniatür mənbələrdən aydın olur ki, XVI əsrdə kiçik ölçülü qaşığək aləti Azərbaycanda daha çox istifadə edilib.

Miniatür mənbə. XVI əsrdə yaşamış Azərbaycan miniatür

rəssamlıq məktəbinin tanınmış nümayəndəsi Məhəmmədi (?-1580) “Dərvişlərin rəqsi” (əslində “Bahar bayramının qarşılınması” – Rasim Əfəndi) qoşa miniatür əsərində dəf, təbirə, dühul, dairə, musiqar, cərəs alətləri ilə yanaşı qaşığeki də təsvir edir [4, s. 44]. Bu qoşa rəsmdə “Təkə oyunu” el tamaşası təsvir edilib. Oyun iştirakçıları adları çəkilən çalğı alətlərini səsləndirirlər. Məsxərəçilər atılıb-düşərək əllərindəki qaşığeki döyəclədikdə alətin şaqqıltılı səsi ətrafa yayılırmış (şək.: s. 72).

Məsxərəçinin bel kəmərinə asılan idiofonlu cərəs aləti də diqqəti cəlb edir. Eləcə də müəllifi məlum olmayan başqa bir miniatür rəsmdə çəng, dəf və 12 nəfər qaşığək çalan qadın ifaçıları təsvir edilib [150]. Bu miniatür rəsmlərdən bir daha bəlli olur ki, Orta əsrlərdə Azərbaycan ərazisində qaşığekin kiçik növündən müşayiətedici alət kimi geniş istifadə edilib (şək.: s. 72).

Ümumiyyətlə, miniatür rəsmlər o qədər canlı işlənilib ki, onu seyr etdikdə təsvir edilən alətlərin – dəf, təbirə, dühul, dairə, musiqar, cərəs, çəng, dəf və qaşığeklərin səslərini sanki yaxından eşidirsən.



Fraqment

Qaşığək haqqındakı müasir yazılarda bir sıra ziddiyyətli fikirlərə rast gəlirik. Məsələn, F.Əzimli “Zərb alətləri Azərbaycanda” adlı əsərində qaşığək haqqında yazarkən söhbətin böyük ölçülü qaşığekdən getdiyi bəlli olur [57, s. 81-82]. Bu zaman o, XVI yüzillikdə çəkilmiş “Təkə oyunu” (və ya “Keçi otaranlar”) miniatür rəsmini də təqdim edir (xatırladaq ki, S.Abdullayevanın əsərlərində bu, “Dərvişlərin rəqsi” adı ilə verilir). Lakin həmin miniatür rəsmə diqqət yetirdikdə, oyunçuların əllərində böyük deyil, kiçik ölçülü qaşığeklərin olduğu aydın görünür. Xatırladaq ki, bu alətləri ifa tərzinə görə də bir-birindən asanlıqla ayırmaq olur. Rəsmdə qaşığeklərin səsləndirilməsi silkələnməklə deyil, kiçik növlü qaşığeklərdə olduğu kimi, bir-birinə vurulmaqla icra olunduğu təsvir edilib.

Bir məqama da münasibət bildirmək istərdik. Haqqında söhbət açdığımız Məhəmmədi XVI əsr Azərbaycan və ümumiyyətlə, Şərqi miniatür məktəbinin istedadlı və orijinal rəssamlarından biri Nizaməddin Sultan Məhəmmədin (1470-1555) oğlu və şagirdi olmuşdur.

Məhəmmədinin “Dərvişlərin rəqsi” (“Təkə oyunu” el tamaşası) qoşa miniatürü barədə deyilən bir sıra fikirlərə aydınlıq gətirmək istəyirik. Bəzi mənbələrdə həm müəllifin adı-soyadı, həm də miniatürün adı təhrif olunur.

M.Allahverdiyev “Dərvişlərin rəqsi” miniatür rəsinin müəllifinin yanlış olaraq Sultan Məhəmmədinin olduğunu bildirir [10, s. 33]. Əslində müşahidələrdən aydın olur ki, Sultanın soyadı Məhəmmədi deyil, Məhəmməddir. Həm də bu əsəri Sultan Məhəmməd deyil, onun oğlu Məhəmmədi işləmişdir. Yəni, bu rəssamlar (Sultan Məhəmməd və Məhəmmədi) ata-oğul olsalar da, müxtəlif şəhərlərdə fəaliyyət göstərmişlər. Nizaməddin Sultan Məhəmməd “Təbriz məktəbi”nin, Məhəmmədi isə “Qəzvin məktəbi”n nümayəndəsi kimi tanınmışdır. Xatırladaq ki, Orta əsrlərdə Məhəmməd soylu digər rəssamlarımız da fəaliyyət göstərmişlər: Xoylu Əbdül Mömin ibn Məhəmməd – XIII əsrin əvvəllərində “Vərqa və Gülşə” əsərinə çəkdiyi 70 miniatür illüstrasiya dövrümüzə gəlib çıxmışdır; Dərviş Məhəmməd – XV əsrdə Nizaminin “Xəmsə”sinin əlyazmasına işlənmiş miniatürlərin müəlliflərindən biri, hansı ki, bu nadir əsər İstanbulda Topqapı sarayı muzeyində qorunur; Dust Məhəmməd (XVI əsr) isə tanınmış miniatür rəsm ustası olmaqla bərabər, həm də yüksək portretçi rəssam olmuşdur.

Şərti olaraq “Dərvişlərin rəqsi” adlandırılan miniatür rəsm əsəri ilə bağlı akademik Rasim Əfəndinin fikirləri sənətsüənəslilik mövqeyindən olduqca maraqlıdır: “Məhəmmədinin “Dərvişlərin rəqsi”, “Təlxəklərin rəqsi”, “Təlxəklərlə keçilərin rəqsi” və s. qondarma adlar altında xarici kitablarda dərc və qeyd olunam miniatürü öz bədii formasına görə xüsusilə əhəmiyyətlidir. Burada müxtəlif musiqi alətləri çalan dərvişlərin müşayiəti ilə təlxək və

keçi obrazını təmsil edənlərin rəqs etmələri təsvir olunur. Əsərdə hansı konkret surətin təsvir olunduğunu söyləmək çətinidir. Lakin inamla demək olar ki, burada öz kökləri ilə baharın gəlişi ilə bağlı olan qədim bir ayınlə, ritualla əlaqədar olan, lakin zaman keçdikcə öz ilkin mənasını itirib adi tamaşaya, oyuna çevrilmiş bir mərasim təsvir edilir. Buna görə də bu əsəri “Bahar bayramının qarşılınması” adlandırmaq daha məntiqli olardı” [158, s. 75].

Biz də “Dərvişlərin rəqsi” miniatürünü monoqrafiyada Rasim Əfəndinin təklif etdiyi “Bahar bayramının qarşılınması” kimi təqdim edirik. İnanırıq ki, gələcək tədqiqatçılar da bu əsərlə bağlı yazılarında miniatürün adını “Bahar bayramının qarşılınması” kimi qeyd edəcəklər. Çünki bu ad özünü, yəni rəsmdə təsvir olunanları tam doğruldu.

Etimologiyası. Qaşığək sözünün I hissəsi “qaşiq” türk kəlməsidir. “Qaşiq” duru, qatı və ya dənə halında olan xörəyi qabdan götürüb yemək üçün istifadə edilən ağac və ya metal alətə deyilir [21, s. 234]. “Qaşiq” sözü və yaxud “qarışdırmaq” fellərindən yaranmışdır. Xatırladaq ki, azərbaycanca işlədilən fellərin heç biri dilimizə gəlmə söz deyildir. Dilimizdə feldən yaranan isimlər də çoxdur: “yazmaq” – “yazı”, “sürmək” – “sürü”, “çəkmək” – “çəki”, “qorxmaq” – “qorxu”, “hövsələmək” – “hövsər” və s. Qaşığək də belə sözlərdəndir.

H.Zərinəzadənin “Fars dilində Azərbaycan sözləri” əsərində “qaşiq” sözü araşdırılır və bu deyimnin təmiz Azərbaycan kəlməsi olduğu bildirilir [182, s. 347].

Beləliklə, qaşığək sözündə “qaşiq” məişətdə istifadə edilən ən qədim mətbəx əşyasının adı, “ək” isə sözdüzəldici şəkilçidir. Yəni, qaşığək dedikdə, qaşığabənzər çalğı aləti nəzərdə tutulur.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Kiçik qaşığək ağacdən, iki ədəd çay qaşığı ölçüsündə, elə çay qaşığınabənzər formada hazırlanır. Ağac seçilərkən əsas bir xüsusiyyət nəzərə alınmalıdır. Yəni, mətbəxdə istifadə edilərkən qaşığın yüngül olması və acı tam verməməsi üçün əsasən tut və qovaq ağaclarına üstünlük verilir.

Kiçik qaşığekləri bir-birinə döyəcləməklə ifa olunan musiqinin ritminə uyğun səsləndirirlər. Alət çırtma səsinə bənzər, şaqqıltılı səse malikdir.

Qaşığekdən “Novruz” bayramlarında və bir sıra el oyunlarında, tamaşalarda musiqiçilər müşayiətedici alət kimi istifadə ediblər.

S.Abdullayeva “Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri” əsərində “Təkə oyunu”ndan bəhs edərkən yazır: “Novruz bayramı ərəfəsində bir sıra oyunlar da keçirilir.

“Təkə oyunu”nda başlarına zınqırov asılan zülləpapaq və balqabağa oxşar papaq, əyinlərinə uzunqollu gödək paltar, bellərinə cərəs və çömçə asılmış qurşaq, üzlərinə maska taxan üç masqarabaz – kosa təkəməsqərələrin (keçəpapaqlıların) yerişini yamsılayıb, lağa qoyur.

Keçi və çəpiş maskalarını taxmış təkəməsqərələr əllərində qaşığək və çömçə qaşıqları vuraraq rəqs edirlər. Onlardan birinin buynuzlarının uclarına zınqırov asılır. Oyunçuları zərb alətləri dairə, dümbək və nəfəs aləti musiqar (çıncıq) çalan çalğıçılar müşaiət edir” [3, s. 109-110].

S.Abdullayeva həmin əsərində digər meydan tamaşası “Dəvə oyunu” haqqında da məlumat verir: “Dəvə oyunu” məzhəkə tamaşasında “dəvə” görkəmində bir məşğərəbaz boynuna zınqırov taxır, başqası isə əl-ayağı hisli, belinə süpürgə asaraq “dəvəçi” rolunu oynayır. O, sözlə, hərəkət və him-cimlə kəndxuda, qazı və başqalarını ələ salır.

Küçə və meydanlarda əynində qısa ətəkli paltar, dar şalvar, belində kəmənd, başında zınqırovlulu papaq olan məzhəkəçi – əyyar (hiyləbaz) əllərində iki qaşığı səsləndirərək məzəli tamaşalar göstərir” [3, s. 139].

S.Abdullayevanın sonuncu cümləsindən aydın olur ki, məzhəkəçinin ifa etdiyi məhz qaşığək alətidir. “Şeydalı” adlı el tamaşasında da qaşıqdan, daha doğrusu, qaşığekdən çalğı aləti kimi istifadə edilmişdir: “Kosa-kosa” tamaşasından sonra keçirilən “Şeydalı” tamaşasının əsas iştirakçısı olan Şeydalı (rolu qadın oynayır) kosanın yerini tutaraq arxası üstə səhnənin ortasına

uzadılır, üzünə xara örtüb, dizlərini bükür və hər əlinə bir qaşığı verirlər. Onun sağında və solunda dayanan iki nəfərdən ibarət dəstə növbə ilə oxuyur. Şeydalı sazla ifa olunan musiqinin ritminə uyğun olaraq qaşıqları bir-birinə vurur. Mahnı sona yetəndə Şeydalını ayağa qaldırırlar. Yenə də hər iki dəstə növbə ilə oxuyur. Sazəndə dəstəsi çala-çala otağa daxil olur. Onlar yan-yana oturan qız və oğlanın yanında yer tuturlar. Dəstə oxumaqlarını davam etdirir. Sazəndə dəstəsi və oxuyanlar “A Şeydalı, Şeydalı, a Meydalı, Meydalı” – deyərək, otağı tərək edirlər” [3, s. 150].

Deməli, “Qaşığı oyunu” (qaşığığekin böyük növü), “Təkə oyunu”, “Dəvə oyunu” kimi, “Şeydalı” el tamaşasında da qaşığığekdən istifadə edilmişdir.

Bəzi xalq oyun və əyləncələrində qaşığığekin fərqli növünə də rast gəlik [3, s. 124, 157]. Məsələn, “Çömçəbaşı” adlı tamaşada ucuna zınqırov bağlanmış qaşıqlardan istifadə edildiyinin şahidi olur. Çömçə ağacdən hazırlanan uzun dəstəli qaşıqdır [24, s. 451]. Gözbağlıca uşaq oyunu olan “Çömçəbaşı” tamaşasında iki dəstəyə bölünmüş oyunçulardan birinin əlində zınqırovlu, bəzədilmiş taxta çömçə olur. Digər rəqib dəstə üzvlərindən birinin isə gözlərini görünməz, tünd rəngli şal və ya yaylıqla bağlayırlar. Əlində zınqırovlu çömçə olan oyunçu cızıq çəkilməş dairə içində onu silkələyərək səsləndirir və alətin cingiltili səsi ətrafa dalğalanaraq yayılır. Gözübağlı oyunçu səs gələn səmtə tərəf hərəkət edərək, “çömçəli”ni tutmağa cəhd eyləyir.

“Çömçəbaşı” oyununda çömçə ilə bağlı maraqlı məqamlar vardır. Yəni, belə çömçə silkələnen zaman səs çömçədən deyil, ona asılmış zınqırovdan çıxır. Bu səbəbdən aləti şərti olaraq “zınqırovlu qaşığığek” adlandırırıq. Əslində çömçə (və yaxud zınqırovlu qaşığığek) burada çalğı aləti deyil, bir vasitə kimi istifadə edilir. Hər halda səslənmə zınqırovdan alındığından, məhz bu səbəbdən “yeni aləti” şərti olaraq qəbul edirik. Yəni, zınqırov elə zınqırovluğunda da qalır. Bu alət və “Çömçəbaşı” oyunu haqqında III fəslin VII yarım fəslində məlumat verilir (bax: s. 138-146).

2.4. Böyük qaşığək

Azərbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdə quruluşca bir-birindən fərqlənən böyük və kiçik qaşığəklərdən istifadə olunub. Deyildiyi kimi, qaşıq formalı alətlər musiqi mədəniyyətimizə məişətdən daxil olunmuşdur (cəđ. №2). Qaşığəkin böyük növü qarışıq üsulla – həm vurulmaqla, həm də silkələnməklə səsləndirilir. Bu səbəbdən böyük qaşığək “Qarışıq qrup”a aid edilir (cəđ. №1).



Yaranma tarixi. Qaşığək idiofonlu, qədim çalğı alətidir.

Qaşığəkin kiçik növünü təqdim edərkən, bu alətin yaranma tarixini tam dəqiqləşdirməyin mümkün olmadığını bildirmişik. Bu fikirlər böyük qaşığəkə də aiddir. Lakin qaşığəki həm qədim məişət əşyası olduğu üçün, həm də quruluşunun sadəliyinə görə, kifayət qədər qədim dövrə aid etmək olar.

Ə.Bədəlbəylinin “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti” əsərində qaşığəkin adına rast gəlik [39, s. 33]. Müəllif böyük ölçülü qaşığəkin quruluşu və istifadə qaydaları haqqında məlumat verir.

Etimologiyası. Qaşığəkin sözaçımı haqqında “Kiçik qaşığək” başlıqlı yarımfəsildə daha ətraflı məlumat vermişik. Orada qaşığək sözünün qaşığəbənzər çalğı aləti mənasını ifadə etdiyi bildirilir.

Qaşığəkəbənzər (xüsusilə kiçik növlü) alətlərdən dünyanın bir sıra xalqları folklor musiqisində müxtəlif adlarla işlədirlər.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Ağacdan hazırlanmış iri, eyni ölçülü (təxminən 42 mm uzunluğunda) iki qaşıq üzbəüz sarınır. Qaşığəkdə səsoyadıcı yaratmaqdan ötrü qaşıqlar sarınmazdan əvvəl içərisinə, yəni boşluq olan, yarımkürəvi hissəsinə 10-15 ədəd kiçik, yumru diyircəklər və ya metal qırıntıları qoyulur.

Qaşığəki hazırlamaq o qədər də çətin deyil. AMK-nın “MMAT” elmi-tədqiqat laboratoriyasında qaşığək alətinin böyük formasını hazırlamışıq.

İfaçı sağ əlində qaşığekin dəstəyindən tutub, onu silkələməklə ifa olunan musiqinin ritminə uyğun səsləndirir. Yaxud, ifaçı digər əlində tutduğu mili qaşığekə zərblə vurmaqla fərqli səslənmələr, yəni yeni səs tembrləri əldə edir.

“Novruz” bayramlarında və bir sıra el oyunlarında, xüsusən “Qaşıq oyunu” el tamaşasında sənətkarlar qaşığekdən geniş istifadə ediblər. Bu barədə S.Abdullayeva “Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri” əsərində geniş məlumat verir [3, s. 158]. Doğrudur, bu tamaşa əsasən “Qaşıq oyunu” kimi tanınsa da, onu bəzən “Qaşıqlı oyun” da adlandırırlar. Bununla bağlı E.Aslanov “El-oba oyunu xalq tamaşası” əsərində yazır: “Qaşıq oyunu – Vaxtilə taxta qaşıqlarla ifa olunan bir oyun növü. “Qaşıqlı oyun” onun bir başqa adıdır” [12, s. 51].

Elə həmin əsərdə E.Aslanov Orta əsrlərdə taxta qaşıqlarla oynanılan “Qaşıq oyunu” ifaçısına qaşıqzən deyildiyini bildirir [12, s. 51]. Fikrimizcə, E.Aslanov burada istifadə edilən aləti qaşıq deyil, qaşığek adlandırmalıydı. Belə olduqda söhbətin məişətdə istifadə edilən adi taxta qaşıqlardan deyil, məhz oyun alətindən getdiyi hər kəsə aydın olardı.

Tanınmış ifaçıları. Böyük ölçülü qaşığekdən İ.Əbilov adına Mədəniyyət Mərkəzinin “Oğuzlar” folklor ansamblının zərb alətləri ifaçıları ara-sıra etnoqrafik konsertlərdə istifadə edirlər. Alətdən həmçinin, “İrs” folklor ansamblının solisti Cavanşir Qasımov ara-sıra etnoqrafik konsertlərdə istifadə edir.

2.5. Kuzə dəsti (12 təcrübə kuzələri)

Ə.Dağlının “Ozan Qaravəli” əsərində kuzənin adına idiofonlu çalğı aləti kimi rast gəlirik [48, s. 22-29]. Onun qeydlərinə görə, XIV yüzillikdə yaşamış Azərbaycanın tanınmış şairi, bəstəkarı və musiqi alimi Xoca Raziyyəddin Rizvanşah “Mizani musiqi” (“Musiqi ölçüsü”) risaləsində səsləri iki qismə ayırır: a) Güli-batin; b) Güli-zahir.

Rizvanşah Təbrizinin fikrincə, güli-batin (güləbatın) – dəbə-

riilməmiş, çıxarılmamış səslərdir. Güli-zahir isə dəbərilen, zahir olan səslərə deyilir. Zahir olunan səslər mükəmməldir və idarə oluna bilinir. Rəvayətlərə görə, Rizvanşah Təbrizi belə musiqi səslərinin sorağında olub və nəticədə kuzələrdən ibarət çalğı aləti (kuzə dəsti) ərsəyə gəlib. Deməli, bir sıra alətlər kimi, kuzə də musiqi mədəniyyətimizə, yəni çalğı alətləri sırasına məişətdən daxil edilmişdir (cə.d. №2).

Yaranma tarixi. Kuzə məişət qabı kimi, xalqımıza İlk Tunc dövründən məlumdur [31, s. 12]. Belə qablardan əsasən su daşımaq və saxlamaq üçün istifadə ediblər. Yaxın keçmişdə (1961-1966-cı illərdə) Cığamış şəhərində (Cənubi Azərbaycan) arxeoloji qazıntılar zamanı tapılan və 8 minillik tarixə malik saxsı qab (şək.: s. 82, sağda) kuzədən xalqımızın daha qədim dövrlərdə istifadə etdiyini təsdiqləyir. Belə ki, bu qabın üzərində bir sıra çalğı alətləri ilə yanaşı kuzənin də rəsmi verilib [69, s. 4].



lərdə istifadə etdiyini təsdiqləyir. Belə ki, bu qabın üzərində bir sıra çalğı alətləri ilə yanaşı kuzənin də rəsmi verilib [69, s. 4].

Kuzə dəsti çalğı alətini Rizvanşah Təbrizi icad etmişdir. O, Cəlairilər sülaləsindən olan Sultan Hüseyn (hakimiyyət illəri 1374-1382) və Sultan Əhməd (hakimiyyət illəri 1382-1410) sarayında mahir musiqiçi kimi fəaliyyət göstərmişdir. Xatırladaq ki, Rizvanşah Təbrizi dünya şöhrətli musiqişünas-alim Əbdülqadir Marağalının qayınatası olmuşdur.

Tar.el.dr., prf. Seyidağa Onullahi (1924-2003) Ş.F.Fərzəliyevə [59, s. 73-74] istinad edərək bildirir: Həsən bəy Rumlu “Əhsənüt-təvarix” əsərində (s. 219) yazır: “Nəql edirlər ki, Sultan Əhməd Cəlairi dövründə Xoca Rizvanşah böyük şöhrət qazanmışdı. Onun 12 muğam və 24 şöbədən ibarət təsnifləri (bəstələri – A.N.) var idi. Qalanları isə üsul (Firu), sair nəğmə və nəqərat idi” [156, s. 55].

Xoca Raziyyəddin Rizvanşahın icad etdiyi kuzələrdən ibarət çalğı aləti dövrümüzə qədər gəlib çıxmasa da, Azərbaycan ərazisində arxeoloji qazıntılar zamanı xeyli sayda adi kuzələr aşkar

olunmuşdur. Orta Tunc dövrünə aid edilən belə qabların fotoşəkillərinə V.Əliyevin əsərlərində tez-tez rast gəlirik [53, s. 9; 37; 43; 45; 72]. O, “Tarixin izləri ilə” adlı əsərində (“Gəmiqaya rəsmləri” məqaləsi) Naxçıvanda tapılmış kuzələrin şəkillərini təqdim edir.

Etimologiyası. Kuzə fars sözü olub, dilimizdə bardaq fikrini ifadə edir. Bardaq – su və ya başqa mayelər tökmək, yaxud içində piti bişirmək üçün saxsıdan, çinidən və s. qayrılmış qulplu və ya qulpsuz darboğaz qab, səhəng, cürdəyə deyilir [21, s. 104].

Rizvanşah Təbrizi yeni icad etdiyi alətə şərti olaraq, həm də “12 təcrübə kuzələri” adını vermişdir.

Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” əsərinin V hissəsində kuzələrdən ibarət çalğı alətindən söhbət açarkən yazır: “Ustad əhli-xubrələrin dilindən məlum olur ki, “12 təcrübə kuzələri” həm də “badeye gah” adlandırılmışdır” [51].

“Badə” fars sözü olub, dilimizdə bir neçə mənəni bildirir: 1. çaxır, şərab; 2. şərab piyaləsi [2, s. 31].

“Gah”(i) da dilimizə farscadan keçən sözlərdəndir və bir neçə mənəni ifadə edir: 1. zaman, vaxt; 2. yer, məkan; 3. arabir, hərdənbir [2, s. 297].

Lakin Rizvanşah Təbrizi burada “gah” dedikdə, musiqi səslərini nəzərdə tutmuşdur. Nəticədə “badeyi-gah” dilimizdə “badələrin səsi” daha doğrusu, haqqında söhbət açdığımız “kuzələrin səsi” mənəsini ifadə edir.

Rizvanşah Təbrizi icad etdiyi bu alətin bir neçə kuzələrdən ibarət olduğunu nəzərə alaraq, çalğı alətini “kuzə dəsti” adlandırmışdır.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Boğazı dar, gövdəsi gen, tutacaq qulpu olan kuzə aləti çinidən hazırlanırdı. Kuzə dəsti 12 hissədən, yəni 12 bardaqdan ibarət olub. Bu bardaqlar üçər şəkildə düzülürmüş. Altısı solda, digər altısı isə sağda sıralanırdı.

Rizvanşah Təbrizi kuzələri (bardaqları) “gah”, daxili tutum həcmi isə “nəfəsgah” adlandırır.

Kuzələr ölçüsü və həcminə görə biri digərindən fərqlənirmiş.

Bu səbəbdən müxtəlif yüksəkli (tonlu) səslər əldə edilirdi. Bar-daqların hər birinin ayrılıqda öz adı və funksiyaları olubmuş: 1. “Həng” – tutum, ölçü; 2. “Şirəyi həng” – tutum sərçəşməsi; 3. “Səhəng” – üçər həng; 4. “Kuzə” – axtarılan səs; 5. “Kuzəçə” – zərif, xəfif səs; 6. “Sövt” – çıxarılan səs.

Kuzələri çubuqla mülayim vurduqda ətrafa xoşagələn səslər yayılırmış. Alətdə o dövrün melodiyaalarını və eləcə də muğam parçalarını səsləndirmək mümkün olub.

Ə.Dağlı Xoca Raziyyəddin Rizvanşahın kuzə ilə bağlı qeydlərini təqdim edir: “Eşitmişəm ki, Tus şəhərinin kənarında kamil bir kuzəgər var imiş, ancaq meypərəst imiş, qazandığı pulu dirhəminəcən şəraba verirmiş. O, soyumuş kürədən istehsal etdiyi kuzələri birər çıxarır, çubuqla yavaşca vurur, qənaətbəxş səs aldıqca bir yana yığır. Aldığı şərab kuzəsini başına çəkib bir yanda mürgüləyir. İttifaqən kuzəgər emalatxanada olmayan macallarda bir şair (Xoca Raziyyəddin Rizvanşah şair dedikdə, özünü nəzərdə tuturmuş – A.N.) dolaşa-dolaşa gəlib, kürəxananın qapısından baxır, yanbayan düzölmüş kuzələri görür. Bu mənərəyə diqqət yetirdikdə, kuzələrdən əcaib quvvullar eşidir. Şair təsəvvürünü qələmə belə alır:

**Rəftəm be dəri meykədəvü kuzəfruş,
Didəm du həzar kuzə üftadə xəmuş.
İn kuzə bə on kuzə qoft xəmuş,
Ki kuzəgaru kuzə xəru kuzə fruş.**

Şeirin sətri tərcüməsi:

Mey və kuzə satanın qapısına getdim,
Gördüm iki min dənə kuzə sakit düşüb qalıb.
Bu kuzə o birisinə sakitcə pıçıldadı:
Kuzə düzəldən kuzə alıb, kuzə satır.

Tus şairi dəsturi Rizvanşah Təbrizi Marağa bağlarına seyrə çı-

xır, hər səsdə bir səs axtarır. Tapdığı səsdən ayrılan ündə “güli-zahir” qoxusunu duymaq istər. Alimin yolu dostu kuzəgərin emalatxanası qabağından düşür. Kuzəgər Rizvanşaha nəvaziş göstərir, məhsuli kuzələrin torpağı, palçığı və özlərini tərifə başlayır. Kuzələrin saf, möhkəm olmasını anlatmaq üçün neçə kuzə götürür, çubuqla mülayim vurur, kuzədən xoşagələn səs çıxır. Alim diqqətini kuzədən ildırım sürətilə alınan səs üstə cəm edir. Özü kuzələrin bir neçəsini ilhamlıqla götürür, üsulluca vurduğu çubuqlar altından alınan səslər onu da qənaətbəxş edir. Alim arzusuna çatır. Əgər şair Tusda – emalatxanada olan kuzələrin xəlvəti söhbətini hikmətamiz surətdə təsvir etmişdisə, Rizvanşah Təbrizi burada, Marağada kuzəni dindirir, yəni “güli-zahir”in kuzədə sıxılmasını dərk edir.

Rizvanşah Təbrizinin sonrakı təcrübələrinin harada aparması barəsində bizdə məlumat yoxdur. Lakin deyirlər ki, alim “güli-zahir”in idarə ediləcək üsulları üstə çalışmış və bu maraqlı əhvalatdan sonra dostlaşdığı kuzəgərin görüşündə daha çox olmuşdur.

Məlum olur ki, “güli-batın” bizim mətləbimizdə musiqi sədasıdır ki, kuzənin həcmində sıxılmış, batində qalır. “Güli-zahir” isə o sədadır ki, batindən zahirə çıxır, onu idarə etmək olur.

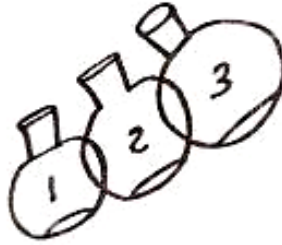
Xəbərlərə görə, Rizvanşah Təbrizi istədiyini tapdıqdan sonra kuzəni musiqi elmindən ötrü təcrübə alətinə döndərmişdir. O, dəxi kuzəni “gah” deyib çağırmış, kuzənin daxili həcmi isə “nəfəsgah” kimi müəyyənləşdirmişdir. Mülahizələrdən məlum olur ki, alim “gah”ların qədərini on ikidə saxlamışdır. Onları üçər düzmüş, altısını sağdan, altısını da soldan qurmuşdur. Yəni xırda, kəsik, lakin pürməna mülahizələrə görə, “gah”lar (kuzələr) həcmcə biri digərindən nisbətən böyük olmuşdur. Kuzələrin ayrılıqda öz vəzifəsi və adı vardır.

Biz o “gah”ları təsəvvürümüzə bu şəkildə gətiririk:

Birinci sıranın adları:

1. Həng = tutum, ölçü
2. Şirəyi həng = tutum sərçəsməsi
3. Səhəng = üçər həng

Onların şəkilləri:



İkinci sıranın adları:

1. Kuzə (H) = axtarılan səs
2. Kuzəçə = zərif, xəfif səs
3. Sövt = çıxarılan səs

Onların şəkilləri:



Əvvəlinci üç gahlardan sadir olan, çıxan səslərin yekununa “ahəng”¹⁸, ikinci üç gahlardan alınan səslərə isə “həngamə” deyilmişdir. Bunların ikisindən cəmlənən – cərəyan edən səslər ibtidasında musiqi əlifbasının əsası hesab edilmişdi. Onlar şədd, bəm, zərif, xəfiflərə bölünmüşdür. Bölünən səslər “qimm” adını almışdır. İdarə olunan qimmlər elastik xətt halında düşünülmüşdür. Kamaləddin Marağayi bu elastik xəttə “xətti qimmigah” adını vermişdir və halonki, onun ibtida adı “gülü-zahir” kimi tanınmışdır” [48, s. 22-26].

Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” əsərinin (III hissə) “Rahi-Şəbdiz” başlıqlı məqaləsində hər hansı kuzədən keyfiyyətli musiqi səslərini almağın mümkün olmadığını bildirir: “Mən Salyan, Şəki, Quba, Xızı, Lənkəran, Bakı kuzələrini özüm taqqıldatmışam, onların ağzını külək səmtinə tutmuşam. Bunlardan qənaətbəxş,

musiqiyə dair səs ala bilməmişəm. Mənə Gürcüstan – Siqnaxidə və Naxçıvan – Ordubadda rast gələn kuzə, şirhənglər tamamən arzumu ödəyibdir. Siqnaxi və Ordubad istehsalı olan kuzələr tam “güli-batin”, “güli-zahir” sınağına cavab verir. Mən onlara su doldurdum və suyu kuzələrdən aramla boşaldanda şirhənglərdən “qim-qim” təki gələn səslər məni heyran etdi. Görünür, hər kuzədə sınaq aparmaq olmaz. Musiqi səsi kuzədə torpaq, kuzəgər (kuzəni hazırlayandan), kürəpəzdən (kuzənin bişirildiyi sobadan) asılıdır. Bunlar da kuzəgərdən böyük istedad, pərgəhar, ustalıq tələb edir” [50].

Tarixi baxımdan (1882) Azərbaycanın ilk dərsliyi sayılan “Vətən dili” kitabında çini qabların hazırlanması ilə bağlı qeyd edilir: “Pəs yerə düşəndə sınıan saxsı və çini qabları nədən qayırırlər? O ki, küpə, kuzə, bardaq və gülqabıdır (güldan), bunları sarı torpaqdən (gildən) duluslər (saxsı qab düzəldən ustalar, dulusçular) qayırub, kürədə kərpiç kimi bişürirlər. Qaldı ki çini qablar, boşqab, fincan, nəlbəki və ğeyriləri, bunları qayırırlər karxanələrdə, yaxşı, təmiz, ağ torpaqdən. Torpaqı xəmir kimi yoqurub, könül sevən qab qayırub, kürədə qurudirlər və sonrə yüzinə mina (metal və s. şeylərin üzərinə çəkilən rəngli şüşəvari təbəqə, çox incə və parlaq naxış) çəküb, nəqş (naxış) vurub pişürirlər. Bu zikr olan (qeyd olunan, adları çəkilən) şeylərdən başqə, qabı qayırırlər gümüşdən, şişədən (şüşədən), dəmirdən, ağacdən. Gümüş qab indi az işlənir və şəriətimizə görə qızıl və gümüş qab işlətmək hərəmdir” [43, s. 646-647].

Ədəbi mənbə. N.Gəncəvinin şeirlərində kuzənin adına rast gəlirik [151, s. 224]:

Çalanın Zöhrətək oynayır qəlbi,
Kuzələr parıldar Müştəri kimi.

Rizvanşah Təbrizinin hazırladığı kuzə aləti bərpa edilərsə və ondan folklor musiqisində, etnoqrafik tədbirlərdə idiofonlu alət kimi istifadə olunarsa, folklorşünaslıqda böyük maraq doğuraçağına şübhə ola bilməz.

2.6. Məcməyi

Məişətdə məcməyidən əsasən aş (plov), xəngəl və s. kimi xörəklərin süfrəyə gətirilməsi üçün istifadə edilir. Məcməyi məişət qabı olub, Yaxın Şərq və Qafqazın digər xalqları arasında da geniş yayılmışdır.

Məcməyini ölçüsünə görə, sininin böyük növü saymaq olar.

S.Abdullayeva “Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri” əsərində [3, s. 157, 210] qədimdə məcməyidən folklor mərasimlərində həm də çalğı aləti kimi istifadə olunduğunu bildirir (cə. №2).

Yaranma tarixi. Məcməyinin yaranma tarixi çox qədimdir. Məişət qabı kimi istifadə olunması üçün hazırlanan məcməyi Azərbaycanda misgərlik sənətinin inkişafı ilə əlaqədar yaradılmışdır.

Misgərlik sənəti və onun yaranma tarixi haqqında “Hövsər” başlıqlı yarım-fəsildə geniş məlumat vermişik. Xatırladıq ki, Azərbaycan ərazisində misdən hazırlanmış ən qədim qab nümunəsi (qazan) Əlikömək təpəsindən tapılmışdır [32, s. 6]. E.ə. II minilliyin II yarısına aid edilən bu qazan bürüncdən hazırlanmışdır. İlk məcməyinin də məhz bu dövrlərdə hazırlanılması ehtimalı özünü doğruldur.

Etimologiyası. Məcməyi ərəb sözü olub, dilimizdə mis və ya başqa metaldan hazırlanmış dairəvi, yastı iri qaba, iri siniyə deyilir [23, s. 315].

Ədəbi mənbə. Ə.Xaqaninin “Amixteənd” (farscadan tərcüməsi: “Tökürlər”) adlı qəsidəsində məcməyinin adına rast gəlirik [249, 118-119].

Məcməye-eydiyo an **udo** şəkər həst behəm,
Zöhəlo Zöhre ke ba qorse xovər amixteənd.

Sətri tərcüməsi:



Bayram məcməyisi yanında ud və şəkər (bayram şirinliyi) Saturn və Zöhrə planetləri hilal şəklində qarışıqlar.

Fikrimizcə, burada “bayram məcməyisi” söylənilədikdə, məcməyinin içində şirniyyat olması deyil, məhz çalğı aləti kimi istifadə olunmasına işarədir. Çünki, məcməyinin yanında ud çalğı alətinin olması bildirilir və udun məcməyi ilə müşayiət olunduğu vurğulanır.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Məcməyini metaldan, əsasən misi qızdırıb dairəvi formada döymə üsulu ilə hazırlayırlar. Dairənin diametri bir metrədən artıq olur. Məcməyi yastı, dayaz qabdır [31, s. 545-546]. Qabın ağız hissəsinin kənarları yarımdairəvi kəsmələrlə, içərisi isə nəbatı, çilik, cidaburnu, zəncirvari, dama, paxlava, buta, aypara və s. kimi milli ornament və naxışlarla bəzədilir. Məcməyinin alt hissəsi tamamilə saya, yəni naxışsız olur.

Azərbaycanda hazırlanmış nəfis məcməyilər xaricdə də böyük şöhrət qazanmışdır.

Məcməyini əsasən qadın məclislərində folklor musiqisinin icrası zamanı ifa ediblər. Məcməyi qeyri-mükəmməl və qeyri-müəyyən səs yüksəkliyinə malik olduğundan, məişətdən gəlmə digər – sini, teşt, hövsər, qaşığək alətləri kimi onun da inkişafı qeyri-mümkündür və məhduddur. Adları sadalanan alətlərdən bu səbəbdən peşəkar səhnələrdə, professional musiqilərdə istifadə olunmur.

Aləti ifaçılar bir növ dəf əvəzinə səsləndiriblər. Onu əllə döyəcləməklə, daha doğrusu, şapalaq vurmaqla ifa edirlər. Məcməyidə müxtəlif ritmlər – qaytağı, yallı, el dili ilə desək, “üç badam, bir qoz” və başqalarını çalmaq mümkündür.

Deyildiyi kimi, məişət əşyası olan məcməyidən folklor musiqisinin icrasında, həmçinin xalq oyun və əyləncələrində çalğı aləti kimi istifadə olunur. Qədim “Fincan-fincan” el tamaşasında məcməyidən çalğı aləti kimi istifadə edildiyinin şahidi oluruq. Oyunçular dövrə vurub oturur və qənşərlərinə ağziüstə çevrilmiş bir neçə fincan qoyurlar. İştirakçılar oyunçulardan birinin otağı tərək etməsini xahiş edirlər. Daha sonra oyunçuların əvvəlcədən

şərikli aldıqları qızıl üzük və ya sırğa kimi bir sıra həcmcə kiçik, lakin dəyərcə çox qiymətli belə əşyanı fincanlardan birinin altına qoyurlar. Bundan sonra bayıra çıxarılmış oyunçu otağa dəvət olunur. O, üzüyün hansı fincanın altında olduğunu müəyyənləşdirməlidir. Əgər düzgün tapsa, üzüyü udmuş olur. Yox, tapa bilməsə, onda cərimə əvəzi məcməyidə çalınan ritmə uyğun rəqs etməlidir. Digər oyunçular isə onu ruhlandırmaq üçün ritmə uyğun əl çalmalıdırlar. Beləcə, üzük tapılana kimi “Fincan-fincan” oyunu davam edir.

Tanınmış ifaçıları. Lənkəranda fəaliyyət göstərən “Nənələr” folklor ansamblının üzvləri ara-sıra etnoqrafik tədbirlərdə və folklor musiqilərinin icrasında məcməyidən çalğı aləti kimi istifadə edirlər.

2.7. Nəlbəki dəsti

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə məişətdən gəlmə alətlərdən biri də nəlbəki dəstidir (cə. №2).



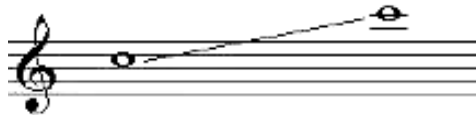
Yaranma tarixi. Nəlbəki məişət qabı kimi, dulusçuluq sənətinin ortaya çıxması ilə əlaqədar yaradılmışdır. Dulusçuluq – gil məmulatının hazırlanması və bişirilməsi ilə məşğul olan sənət sahəsidir. Bu fəslin “Kasa dəsti” başlıqlı yarım fəslində 8 minillik tarixə malik gil qabdan söhbət açılır (bax: s. 82-83). Azərbaycanda ilk nəlbəki nümunələrinin də məhz, bu dövrdə yaradılması ehtimalı həqiqətə çox yaxındır.

Etimologiyası. Nəlbəki – stəkanın, fincanın altına qoyulan, müxtəlif ölçüdə çinidən və ya kaşından hazırlanan qabdır. Kaşı – üzərinə parlaq şirdən naxış çəkilməmiş gil çini qabdır [23, s. 27]. Bu söz, yəni kaşı İranda Kaşan şəhərinin adından götürülüb. “Nəlbəki dəsti” dedikdə isə bir neçə seçilmiş (səsli) nəlbəki nəzərdə tutulur.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Qədim mənbələrdə nəlbəki adlı çalğı alətinə rast gəlməsək də, Orta əsrlərdə müxtəlif yüksəkli (tonlu) səs verən kasa və kuzələrdən çalğı aləti kimi istifadə olunduğu məxəzlərdə təsdiqini tapır. Bu alətlər haqqında “Kasa dəsti” və “Kuzə dəsti” başlıqlı yarımfəsillərdə geniş məlumat verilir. Arxeoloji materiallar göstərir ki, Azərbaycanda dulus qabları – kuzə, kasa, fincan, nəlbəki və s. dulus çarxında hazırlanmış və xüsusi kürələrdə bişirilmişdir [28, s. 547].

XX əsrin 70-ci illərindən etibarən virtuoz sənətkar, müxtəlif növlü çalğı alətlərinin mahir ifaçısı, ə.a. Həsənağa Sadıqov bir neçə nəlbəkini düzərək ardıcıl səsdüzümü yaratmışdır. O, iki nazik çubuqla nəlbəkiləri döyəcləyib (ksilofonda olduğu kimi), istənilən melodiyanı və həmçinin muğamları böyük məharətlə səsləndirir. Xatırladaq ki, H.Sadıqov sazlı-sözlü bir ocaqda dünyaya gəlmişdir. O, tanınmış el sənətkarı Aşıq Qurbanın (1905-1977) nəvəsidir¹⁹.

H.Sadıqovun istifadə etdiyi nəlbəki dəstinin dəqiq diapazonu bəlli deyil. Kiçik qardaşım Məhərrəm Nəcəfzadə də belə alətdən istifadə edir. İstər H.Sadıqov və istərsə də M.Nəcəfzadə müxtəlif musiqi alətlərində solo ifa edərkən, arada dəyişik sayda nəlbəkilərdə də çalırırlar. Bu səbəbdən nəlbəkilərin sayından asılı olaraq, alətin diapazonu tez-tez dəyişir. Hər halda nəlbəki dəsti əksər hallarda bir oktava diapazonunda səsləndirilir. Məhərrəmin istifadə etdiyi nəlbəki dəstinin işlək diapazonu II oktavanın “do” səsindən III oktavanın “do” səsinə qədərdir.



Tanınmış ifaçıları. Son illər bir sıra müxtəlif çalğı alətləri ifaçıları – x.a. Sadıq Zərbəliyev, ə.a. Həsənağa Sadıqov, Məhərrəm Nəcəfzadə ara-sıra konsertlərdə, toy şənliklərində, tele-verilişlərdə nəlbəki dəstində xalq mahnıları, rəqslər və muğamlardan müəyyən nümunələr ifa edirlər.

2.8. Sini

Sini qədim məişət əşyası olub, dairəvi formalı dayaz mis qabdır (cə.d. №2). Lakin Azərbaycanda bu mətbəx əşyasından müxtəlif dövrlərdə bəzən idiofonlu alət kimi də istifadə edilib. Yəni, mətbəx əşyaları olan hövsər, kasa, kuzə, qaşiq, məcməyi, nəlbəki, teşt kimi sinidən də folklor mərasimlərində zərb aləti əvəzinə istifadə olunduğu mənbələrdə təsdiqini tapır. F.Əzimli də “Zərb alətləri Azərbaycanda” adlı elmi-tədqiqat əsərində xalqımızın bir vaxtlar müəyyən mərasimlərində sinidən çalğı aləti kimi folklor musiqisində istifadə etdiyini bildirir [57, s. 54].

Yaranma tarixi. Azərbaycanda sini misgərlik sənətinin inkişafda olduğu dövrlərdə hazırlanıb. Ondan əsasən qazanların ağızını örtmək üçün istifadə edilir. Hələ qədimdən sini Yaxın Şərq, Orta Asiya, Qafqaz xalqlarının, o cümlədən Azərbaycanın məişətində geniş yayılmışdır.

Tanınmış teatr tənqidçisi, ədəbiyyatşünas, sən.dr., prf. Mahmud Allahverdiyev (1931-1999) “Azərbaycan xalq teatrı tarixi” əsərində qeyd edir: “Mingəçevirdə və Yaloylu təpədə aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı tapılmış maddi-mədəniyyət nümunələri də alban (Qafqaz Albaniyası – A.N.) tamaşa mədəniyyəti haqqında təsəvvürümüzü zənginləşdirir” [10, s. 42].

M.Allahverdiyev daha sonra Rusiyalı tanınmış tarixçi, şərq-



şünas alim Kamill Vasilyeviç Treverdən (1892-1974) sitat gətirir: “Bu tapıntılardan bir sini (diametri 56 sm) Albaniyanın (Qafqaz Albaniyası – A.N.) Vizantiya ilə mədəni, siyasi əlaqəsini göstərir” [239].

M.Allahverdiyev fikirlərini belə tamamlayır: “VII əsrdə Vizantiya ilə sıx ticarət əlaqələri saxlayan alban (Qafqaz Albaniyası – A.N.) hökmdarı Cavanşir orada dostluq görüşündə olmuşdur. Xatırladığımız sini də məhz bu əlaqələrin nəticəsində yaranmışdır. Bu sininin orta dairəsində müxtəlif heyvanlar, musiqçilər, rəqqaslar və ovçular vardır. K.Trever bütün bu rəsmlərin meydan tamaşa səhnələri olduğunu güman edir”.

Etimologiyası. Sini – misdən, bürüncdən və s. metallardan hazırlanmış böyük, dəyirmi, dayaz qaba deyilir [24, s. 78].

Ədəbi mənbə. Xalq yazıçısı İsmayıl Şıxlı (1922-1996) yazdığı “Dəli Kür” adlı tarixi mövzulu romanında sini qabdan çalğı aləti kimi istifadə olunduğunu qeyd edir: “Artıq gecə keçirdi. Meyxanayı başlamaq olardı.

Qonağa nazik bir sini verdilər. O, dərhal dikəlib bardaş qurdu. Qalan müridlər də arvadlı-kişili dizi üstə oturdular. Molla Sadıq da diz çökdü. Şahnigar xanım böyük təəccüblə qonağın asta-asta sini çalmasına baxdı. Birdən kişi yaşına uyğun olmayan zil və mələhətli səslə oxudu. Oturanlar onun sözünü bir ağızdan təkrar edib, yerlərində yırğalandılar.

Ay baba, gödək baba,

Meyxanaya gedək baba.

Şahnigar xanım yanındakı arvadların da dingildədiyini gördü. Hamı titrətməli kimi silkələnir, asta-asta sağa-sola ləngər vururdu. O, nə edəcəyini bilmədiyindən, donub yerində qalmışdı. Kimsə onun böyrünə toxundu. “Meyxana başlayıb, sən niyə oxumursan?” – deyə, pıçıldadı. Şahnigar xanım heç nə anlamırdı. Ona elə gəlirdi ki, sehrlı bir aləmə düşmüşdür. Səslər getdikcə güclənir, otağa boğuc bir gumbultu düşüb, divarı cingildədi. Hacı Əmrah əfəndi qızıqıb sinini daha bərkdən danqıldadır, cuşa gəlib zil səslə oxuyurdu” [80, s. 181].

Yazıcının qeydlərinə görə, əsərdə təsvir edilən hadisələr XIX əsrdə Qazaxın Göytəpə kəndində baş vermişdir.

Sini sözü xalq mahnılarında da çox işlədilir. Mətni bayatılardan ibarət olan “Keçmə məndən” xalq mahnısında deyilir [25, s. 47]:

Əzizim, sini-sini,
Doldur ver sini-sini,
Mənə öz yarım gərək²⁰
Neynirəm özgəsini?

Həmin mahnının musiqi mətnindən bir fraqment:

Xalq mahnısı "Keçmə məndən"

Not yazısı: Abbasqulu Nəcəfzadə

Ə - zi - zim, si - ni - si - ni, dol - dur ver si - ni - si - ni,
mə - nə öz ya - rım gə - rək, ney - ni - rəm öz - gə - si - ni.

Fikrimizcə, bayatının I misrasında “sini-sini” sözü çalğı aləti mənasında işlədilmişdir. Bəzən dilimizdə eyni sözün iki dəfə təkrarlanması ilə rastlaşırıq. Məsələn, qaça-qaça; qoşa-qoşa; gülə-gülə; bir-bir və s. Belə qoşalaşmış sözlər cümlədə və yaxud şeirdə çatdırılmalı olan fikrin daha dəqiq və aydın ifadə olunmasına kömək edir. II misradakı “sini-sini” sözü isə məişət qabı mənasında işlədilmişdir.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Azərbaycanda elə ailə, elə ev tapılmaz ki, orada sinidən mətbəx əşyası kimi istifadə olunmasın. Sini döymə üsulu ilə dairəvi formada misdən hazırlanır. Alət müxtəlif ölçülərdə düzəldilir: kiçik, orta və böyük. Lakin çalğı aləti kimi orta ölçülü sinilərə üstünlük verilir. Belə sinilərin diametri 400 mm, eni (yəni, kənarının qatlanan yeri) isə 30 mm-dir. Sininin içərisi naxışlarla bəzədilir. Ondan mətbəxdə müxtəlif məqsədlərlə istifadə olunur: içərisinə çörək doğrayıb qoyurlar, yaxud siniyə aş çəkib süfrəyə verirlər və s.

Xatırladaq ki, diametri bir metrədən artıq olan böyük ölçülü sini məcməyi adlanır [23, s. 315].

Sinini əsasən qadınlar folklor nümunələrinin icrasında səsləndiriblər. Onlar aləti əl ilə döyücləməklə müxtəlif ritmlər ifa ediblər.

Tanınmış ifaçıları. Lənkəranda fəaliyyət göstərən “Nənələr” folklor ansamblının üzvləri ara-sıra sinidən folklor tədbirlərində çalğı aləti kimi istifadə edirlər.

2.9. Teşt



Teşt də bir sıra məişət qabları – hövsər, məcməyi, sini və s. kimi sonradan çalğı alətlərimizin sırasına daxil edilmişdir (cəđ. №2). Belə məişət qabları çalğı aləti ol-

masa da, bəzi folklor musiqisində, xalq oyun və tamaşalarının icrasında vacib alətlərdən sayılır.

E.Aslanov “El-oba oyunu xalq tamaşası” əsərində teşt haqqında oyun aləti kimi yığcam məlumat verir: “Teşti – Bəlli olan halaysayağı qız-gəlin oyunlarından. Oyun bir adət olaraq, iri bir teştin çalınması və oyunu müşayiət edən “a teşti, teşti” oxumasından ibarət olmuşdur” [12, s. 196].

S.Abdullayeva [4, s. 124] və F.Əzimlinin [57, s. 102-103] də əsərlərində teştin adına rast gəlirik.

Yaranma tarixi. Teştin yaranma tarixi misgərlik sənətinin inkişafda olduğu dövrlərə təsadüf edir. Bu dövr barədə hövsər, məcməyi və sinidən söhbət açarkən geniş məlumat vermişik.

Etimologiyası. Teşt fars sözü olub, dilimizdə məişətdə istifadə edilən qabın adı kimi işlədilir [34, s. 222]. Belə qablarda mürəbbə, doşab və s. bişirilir. Bəzən ev əşyası olan iri mis ləyənə və yaxud tasa da teşt deyirlər. Belə qablardan paltar yumaq, uşaq çimzirmək üçün istifadə edilir.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Teşt misdən hazırlanmış genağızlı, dayaz formalı qabdır. Keçmişdə teşti qızıldan da hazırlayıblar. Lakin şəriətimizə (İslam dininə) görə, məişətdə qızıl qab işlətmək haram buyurulur. Bu barədə ölkəmizin ilk ibtidai dərsliyini “Vətən dili” kitabında məlumat verilir və teştlə bağlı atalar sözü təqdim edilir: “Neylərəm qızıl teşti, içində qan qusaram” [43, s. 646]. Əslində burada insan üçün sağlamlığın bütün dünya məlindən üstün olduğu vurğulanır. Yəni, “sağlamlığım yoxdursa, neynirəm qızıl teşti” zərbi məsəli bu gün də dillərdə dolaşmaqdadır.

Xatırladaq ki, bu kitab 1910-cu ildə Tiflisdə Levit və Mesniqin şirkət-mətbəəsində çap olunmuş VII nəşrin əsasında fil.el.nam. Vüqar Qaradağlı tərəfindən tərtib edilmişdir.

Teştdən qədimdə folklor musiqisində çalğı aləti kimi istifadə olunub. Əsasən teşt qız-gəlinlər tərəfindən döyüclənərək “Halay” rəqslərinin ifasında səsləndirilib. Onlar “Alma” xalq mahnısını ifa edərkən teştdən zərb aləti kimi istifadə ediblər [37, s. 12]:

A teşti, teşti, teşti,
Atım Qubadan keçdi.
Qubada min bir bağ var,
Hamısı alma bağı,
Hər bağın min ağacı,
Hər ağacda min budaq,
Hər budaqda min saplaq.

S.Abdullayeva “Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət” əsərində qədim dövrlərdəki qız toylarından söhbət açarkən qeyd edir: “Kasıb toylarına adətən çalğıçılar çağırılmazdı. Onların əvəzində gəlin və qızlar bir yerə yığışardı. Mis teşti qarşı-qarşıya oturmuş iki qız-gəlin dizlərinin üstünə qoyur, biri ətəkliyini teştin üstünə çevirir, digəri başmaqlarını teştə vurardı. Alınan cingiltili ritimli səslər altında cavanlar oynayırdılar” [5, s. 25].

Deməli, teşti qız-gəlinlər həm də fərqli üsulla – yəni, aləti dizlərinin üstünə qoyub, başmaqlarla səsləndirərdilər. Zənnimizcə,

zərif cinsin nümayəndələri olan qız-gəlinlər teştə çalan zaman barmaqları zədələnməsin deyə, bu üsuldan – başmaqlardan istifadə edərdilər.

Ədəbi mənbə. Ə.Xaqani də şeirlərində teştdən çıxan səsdən və kasa cingiltisindən bəhs edir [71, s. 59]:

Camın **teştə** dəyib verdiyi səs də,

Kasa cingiltisi böyük məclisdə.

S.Abdullayevanın “Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri” əsərində də teştin adına tez-tez rast gəlirik. Teşt aləti vəsf olunan mahnıların mətnlərinə fikir versək, onların bir qayda olaraq qızlara aid olduğu müəyyənləşir. Yəni, bu mahnıların sözləri və həmçinin musiqisinin müəllifi xanımlara məxsus olduğu da ortaya çıxır. Belə folklor nümunələrindən bir neçəsini nəzərdən keçirək [3, s. 29-30]:

“Teştini saldım suya” uşaq nəğməsi

Teştini saldım suya,
Gülünü yuya-yuya.
Qurbanam o elçiyə
Tez gələ, nişan qoya.

A teşt, teşt, teşt,
Teşt oyuna keçdi.
Teştini çalan qızın
Yarı küçədən keçdi.

Teşt, teşt boyunda,
Yudum arxın suyunda.
Mənə nişan gələydi
Qardaşımın toyunda.

Teşt çaldım məzəli,
Dörd dövrəsi bəzəli.
Elçisi tez aparar
Dili şirin gözəli.

I və sonuncu bəndlərdən bəlli olur ki, üzərində gül şəkilləri çəkilmiş teşt məişətdə istifadə edilən teştlərdən fərqli olaraq xüsusi üsulla bəzədilmiş. II bəndin “Teştini çalan qızın” misrasında məhz qızların teştdən çalğı aləti kimi istifadə etdikləri bir daha təsdiqini tapır. Bu bənddə bir məqama da diqqət yetirmək istəyirik. Qızlar ifa etdiyi mahnılarda teştin adını bir neçə dəfə çəkməklə bu alətə olan sevgilərini nümayiş etdirirlər. Məsələn, “Teşti-teşti” düzgüsündə deyilir:

A teşti, teşti, teşti,
Vurdum, Gilanı keşdi.

“Teşti-teşti” uşaq oyun nəğməsində də “teşti” sözü üç dəfə təkrarlanır. Həmin nəğməni SMT “Tello” folklor ansamblının (bədi rəhbər: Səlim Ağayarov) solisti Mənzurə Musayevanın ifasından nota köçürmüşük. Xatırladaq ki, bu mahnı ATRV QSC-nin səsyazma fondunda qorunur. Maraqlıdır ki, bəzən “Teşti-teşti” mahnısı eyniadlı yallı kimi də rəqs edilir. Belə olduqda mahnı yallıvarı səsləndirilir. Yəni, 2/4 ölçüdə səslənən mahnının musiqi materialı daha sonra 6/8 ölçüdə ifa edilir. “Teşti-teşti” mahnısı 1986-cı il 24 dekabr tarixində lentə alınmışdır (qeydiyyat kartı: 52057 Az). Mahnının tam mətnini və not yazısını təqdim edirik.

Teşti-teşti

Azərbaycan xalq mahnısı

Not yazısı: Abbasqulu Nəcəfzadə

Moderato



Yer-dənda-rı gö-yər-di, a teş-ti teş-ti teş-ti Bi-çin-çi gəl-di
di dər-di, a teş-ti teş-ti teş-ti Bi-çin-çi Həz-rət qu-lu, a teş-ti teş-ti
ti teş-ti Ci-bin-də var-di pu-lu, a teş-ti teş-ti teş-ti
A teş-ti teş-ti teş-ti, A-ğac-dan al-ma döş-dü

Həzrətqulu bənnadı,
Arvadını danladı.
Arvadı Cahanbanı,
Uzun çarşabı hanı?
Nəqarət:
A teşti, teşti, teşti,
Ağacdən alma düşdü...

Çarşabı cırılıbdı,
Qolbağı qırılıbdı.
Çarşabını yamama,
Cahan gedib, arama.
Nəqarət

Teştdən qadınlar mövsümi mərasim və şənliklərdə də çalğı aləti kimi istifadə edirlər. Onlar “Yelda gecəsi” adlanan bayramda səhərə kimi şeirlər, tapmacalar, qaravəllilər, yanıltmaclar və müxtəlif rəvayətlər söyləyərək şənlənirdilər. Mahnı oxuyarkən teşti ortaya qoyub döyəcəyərək fərqli ritmlər səsləndirirdilər. Şübhəsiz, teşti yüksək musiqi duyumlu, dəqiq ritmi olan qadınlar ifa edirdilər.

Tanınmış ifaçılar. Lənkəranda fəaliyyət göstərən “Nənələr” folklor ansamblının üzvləri etnoqrafik konsertlərdə, bayram mərasimləri və folklor tədbirlərində ara-sıra teştdən istifadə edirlər.

Teşt – qardaş Türkiyənin Anadolu bölgəsində də nənələrin, orta yaşlı qadınların və hətta, gənc qızların həm toy-nişan məclislərində, həm də məxsusi bayramlarda geniş istifadə etdikləri alətdir.

Aparılan tədqiqatlardan aydın olur ki, bir sıra məişət qabları – hövsər, məcməyi, nəlbəki, sini, teşt, qaşiq və s. sonradan çalğı alətlərimizin sırasına qoşulmuşdur. Belə məişət əşyaları mü-kəmməl çalğı aləti olmasa da, bəzi folklor musiqisində, xalq oyun, əyləncə və tamaşalarının icrasında vacib alətlərdən sayılır. Həmçinin, məişətdən gəlmə alətlərdən rəqs sənətində də geniş istifadə olunmuşdur. Bu alətlər Azərbaycan rəqslərini daha da baxımlı, cazibədar etmiş, milli ruhu və təsiri gücləndirmişdir.

RƏQQAS VƏ RƏQQASƏLƏRİN ƏSAS ÇALĞI ALƏTLƏRİ

“Rəqqas və rəqqasələrin əsas çalğı alətləri” adlı III fəsildə rəqs sənətində geniş istifadə edilən barmaq zili (zil, zilpara və yaxud çalpara), cərəs, cıncırov, xalxal, kaman, zıncırov, qumrov, musiqili ritm daşları, qaşığək və şaxşax alətləri tədqiq olunur. Adları sadalananlar rəqqas və rəqqasələrin çıxışı zamanı birbaşa səsləndirdikləri alətlərdir.

I fəslin III yarımfəslində deyildiyi kimi, musiqi alətsünaslığında indiyədək məlum olan sistemlərdən fərqlənən Azərbaycan idiofonlu çalğı alətlərinin yeni təsnifat cədvəlini tərtib etmişik (cədv. №1). Biz idiofonlu alətlərin Azərbaycan məkanında 3 deyil, 4 üsulla səsləndirilməsini müəyyənləşdirmişik: 1. Vurulanlar; 2. Silkələnənlər; 3. Dartılanlar; 4. Qarışıq.

“Qarışıq üsulla səsləndirilən idiofonlu çalğı alətləri” qrupuna elə alətlər daxil edilmişdir ki, onlar qarışıq üsulla – həm vurulmaq və həm də silkələnməklə səsləndirilirlər. Bu fəsildə araşdırılan şaxşax, kaman və böyük qaşığək də belə idiofonlu çalğı alətləridir. Həmin alətlərdən əsasən rəqs sənətində istifadə edilmiş və onlar rəqslərin təsir qüvvəsini daha da artırmışlar.

3.1. Barmaq zili (zil, zilpara, çalpara)

Barmaq zili idiofonlu, vurularaq səsləndirilən qədim çalğı alətlərindən biridir.

Yaranma tarixi. İncəsənətin müxtəlif sahələri, o cümlədən musiqi mədəniyyəti və ifaçılıq sənəti insan həyatının və fəaliyyətinin ayrılmaz hissəsidir. Çalğı alətləri haqqında tam və dolğun məlumat vermək üçün ilk növbədə tarixi proseslərə nəzər yetirmək tələb olunur.



“Koroğlu” dastanında təsvir edilən bir sıra qollardakı bəzi ictimai-siyasi səhnələr və tarixi hadisələr XVI-XVII əsrlərlə səsləşir. 17-28 və bəzən daha çox qollardan ibarət bu dastanda burğulu saz (bu alətin bəndləri açılıb heybəyə qoyulmuş), setar (üç telli alət, yəni tənburun bir növü), saz, sur, dəf, zurna, nağara, gərənay, təbil, döhl, təblü-ələm, zəng, tar, qaval, çəng, dairə, davulbaz, nəfir, kos, ney, çovğan, rübab, həmçinin kiçik sinc, yəni barmaq zili kimi çalğı alətlərinin adına rast gəlirik.

S.Abdullayeva “Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri” əsərində “Koroğlu” dastanını şərh edərkən əllərində kiçik sinclər – zillər taxıb rəqs edən rəqqasələrdən söhbət açır: “Şadlıq, kef günlərində çalğı məclisləri qurulur. Məclislərdə sazəndələr, nəvazəndələr, əllərində tar, saz, qaval və ya çəng, dairə tutan müğənnilər oxuyur və rəqs edirlər. Rəqqaslar əllərində çəng oynayırlar. Başqa məclislərdə təlxəklər, incəbel mütrüblər dəf çalıb, nəğmə oxuya-oxuya oynayan rəqqasələr – cəngilər (əllərində kiçik sinclər – zillər taxıb rəqs edərkən onu çaldıqlarına görə, belə adlandırmışlar) iştirak edirlər” [3, s. 51].

Zənnimizcə, burada, “Rəqqaslar əllərində çəng oynayırlar” cümləsində “çəng” sözü deyildikdə, barmaq zili aləti nəzərdə tutulur. Xatırladaq ki, çəng adlı fərqli – telli, arfayabənzər çalğı alətimiz də mövcuddur. Onu əldə tutub, rəqs etmək olduqca müşkül məsələdir. Sonrakı cümlədə istifadə edilən, arxaik sözlərimizdən olan “cəngi” müasir dilimizdə “döyüşmək, vuruşmaq” mənalarını bildirsə də, Orta əsrlərdə bu söz həm də “qaraçı rəqqasə” mənasında işlədilirdi. Sənətsünas rəssam Elçin Aslanov “El-oba oyunu xalq tamaşası” əsərində çəngi sözünün bir neçə mənada izahını verir, həmçinin bu kəlmənin dilimizdə “qaraçı rəqqasə” fikrini də ifadə etdiyini bildirir [12, s. 241]. Türkiyə mənbələrində də “cəngi” (çingənə) sözünün qaraçı mənasında işlədildiyi təsdiqini tapır. Bu bir həqiqətdir ki, cəngilər, yəni qaraçı rəqqasələr barmaqlarında kiçik sinc və ya zil taxıb çalmış və rəqs etmişlər. Biz o fikirdəyik ki, bu aləti kiçik sinc və ya kiçik zil deyil, sadəcə barmaq zili adlandırsaq, daha düzgün olar.

Türkiyəli tədqiqatçı Haydar Sanal (1926-2003) “Mehtər musiqisi: Bəstəkar mehtərlər, mehtər havaları” əsərində yazır: “Zilin barmaqlara taxılacaq qədər kiçildilmiş şəklinə “çəng” deyildiyi kimi, bunları barmaqlarına taxıb rəqs edən qadınlara da qədimdə “çəngi”, bir müddət keçəndən sonra “cəngi” adının verilməsi bizə gəlib çıxmışdır” [198, s. 87].

Deməli, “Koroğlu” dastanına istinad etsək, müxtəlif cür adlanan, lakin mahiyyətcə eyni olan “çəng”, “barmaq zili”, “kiçik sinc” və ya “kiçik zil” kimi alətlərdən Azərbaycanda XVI əsrdə daha geniş istifadə edildiyi aydın olur.

Lakin necə adlanmasından asılı olmayaraq (kiçik zil, kiçik sinc və eləcə də barmaq zili) bu alətlərin yaranma tarixi miladın ilk yüzilliklərinə təsadüf edir.

Məşhur fransız yazıçısı Aleksandr Düma-Ata (1802-1870) “Qafqaz” əsərində Şamaxıda mesenat²¹ (məşhur etrusk zadəganı Mesenatın adı ilə ortaya çıxan bu söz latın dilində elmə, incəsənətə himayədarlıq etmək deməkdir) Mahmudağa Əhmədağaoglundun (1826-1896) qonağı olduğunu qeyd edir. Mahmudağa görkəmli musiqişünas kimi tanınıb, mahir tar çalırmiş, muğam bilicisi idi. O, həm də gözəl avazla pəsdən oxuyurmuş.

Mahmudağa Şamaxıda tez-tez muğam gecələri, yarışları keçirərmiş. Fransız A.Düma kimi, rus etnoqrafı və səyyahı İ.Yevlaxov, Peterburq Rəssamlıq Akademiyasının prezidenti, məşhur rus rəssamı, knyaz Qriqori Qriqoryeviç Qaqarin (1810-1893) də belə gecələrin qonağı olmuş, öz xoş təəssüratlarını xatirə və əsərlərində qələmə almışlar. Q.Q.Qaqarin 1840-1850-ci illərdə Qafqazda hərbi xidmətdə olarkən Azərbaycanı da gəzmişdir. O, “Şamaxı rəqqasələri” adlı tablosunda bir sıra çalğı alətlərini təsvir edib. Tablo Sankt-Peterburq şəhərində Rus Dövlət Muzeyində nümayiş olunur (şəx. s. 120).

Mahmudağanın 1858-ci il noyabrın 24-də A.Dümanın şərəfinə təşkil etdiyi ziyafətdə rəqs edənləri (iki xanım və qız paltarı geymiş bir oğlan) 5 musiqiçi (tar, kamança, tütək, nağara və təbil ifaçıları) müşayiət edirdi. A.Düma yazır: “...Oyuna oğlan başladı. Onun barmaqları arasında mis şaxşax vardı” [45, s. 87-88].



Qriqori Qriqoryeviç Qaqarin “Şamaxı rəqqasələri”

Fikrimizcə, tərcümə zamanı “mis şaxşax” deyil, sadəcə bu söz “kiçik sinc”, “kiçik zil” və yaxud “barmaq zili” adlandırılmalı idi.

Aydınlıq gətirmək üçün bildiririk ki, Azərbaycanda ağacdan hazırlanmış kastanyetəbənzər alət şaxşax adlandırılır. Əgər barmaq zili yalnız vurulmaqla səsləndirilsə, şaxşax qarışıq üsulla – həm vurulmaqla, həm də silkələnməklə səsləndirilir (cəđ. №1). Bu alət haqqında monoqrafiyada “Şaxşax” başlığı ilə geniş məlumat verilir (bax: s. 152-154).

A.Dümanın verdiyi məlumatdan aydın olur ki, rəqqasın barmaqları arasında tutduğu alət misdən hazırlanmış “kiçik zil”, daha doğrusu, “barmaq zili”dir.

Etimologiyası. Barmağa taxılaraq səsləndirildiyindən, bu alət barmaq zili adlandırılıb. Fars sözü olan “zil” dilimizdə müxtəlif mənalarda işlədilir: “1. Musiqi alətlərinin ən yüksək tonu; 2. Zəng (zili basmaq); 3. Tünd, lap çox, tamamilə (adətən “qara” və “qaranlıq” sözlərinin əvvəlində işlənilib, onların mənalarını şiddətləndirir); 4. Quş ifrazatı, quş peyini” [22, s. 346-347].

Müasir dilimizdə xalq musiqisində zil sözündən ilk növbədə müəyyən registr, səs yüksəkliyi, səs tessiturası (zilxan, miyanə-xan, bəmxan) və ya bir sıra çalğı alətlərinin köklənməsində istifadə edilən deyim kimi işlədilir. Musiqi alətsünaslığında isə “zil” sözü dedikdə “vurulmaqla və ya silkələnməklə səsləndirilən idiofonlu çalğı aləti” nəzərdə tutulur.

Ə.Bədəlbəyli zil sözünü izah edərkən bu alətlə bağlı qeyd edir: “Biri baş barmağa, o biri isə orta barmağa taxılıb bir-birinə toq-quşdurularaq səsləndirilən bir cüt çox kiçik sinc” [39, s. 40].

Fikrimizcə, rəqqasələrin istifadə etdikləri bu aləti “kiçik sinc” adlandırmaq müasir musiqi alətsünaslığı baxımından düzgün deyildir. Çünki “kiçik sinc” dedikdə əsasən diametri 250-350 mm ölçüdə olan sinc nəzərdə tutulur. Barmaq zilin in isə diametri 40 mm-i ötməməlidir. Sinc aləti VI fəslin II yarım fəslində geniş tədqiq olunur (bax: s. 223-235).

Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” adlı əsərinin (III hissə) “Zil və bəmdən” başlıqlı məqaləsində bu deyimlərlə bağlı maraqlı məqamlara toxunur: “Keçmişdə coğrafi baxımdan dünya ərazisi Şər q və Qərbdən ibarət olduğu kimi, musiqi aləmində də bir belə səpk olubdur. Əvvəllər səsləri, avazları “zil” və “bəm” sözlərilə müəyyən ləşdiriblər. Müasir dövrdə “zil” – ucalan, yüksələn səsin adını daşıyır. “Bəm” isə mülayim, xitabı səs tək i tanınmışdır. Rəvayət edirlər ki, ən qədimlərdə İran-Azərbaycan ölkələrində “zil-zil” adlı musiqi aləti olubdur. Heyfa, bu alət əsrimizə gəlib çatmayıbdır. Onun adından “zil” adlı musiqi istilahlı indi də eşidilməkdədir.

“Bəm” barəsində də bir neçə rəvayət eşitmişəm. Rudəki Əbu Əbdullah Cəfər bin Məhəmmədi (860-941) mahir, şanlı şair tək i tanıyırıq²². Deyilənlərə görə, onda eyni zamanda kəlamları musiqiləşmiş üsulda ifa etmək istedadı olubdur. Bu, Əmiri Nəsir bin Əhmədin sarayında, Samani dövründə olub²³. O, gözəl rəcəzlər deyərmiş. Həyəcan yaradan kəlamlardan sonra birdən aram səsə keçərmiş. Bunlar ağızdan-ağıza çatan sözlərdir ki, mən bir-bir yazıb əxz etmişəm. Yazdıqlarım nə zamansa yəqin ki, “zil” və

“bəm”in mənşəyini izləmək üçün tədqiqatçılara lazım gələr. Bu məqsədlə xülasəni yazdım” [50].

Ə.Dağlının fikirləri musiqişünaslıq elmi baxımından maraqlıdır. Əvvəla, “İran-Azərbaycan ərazisində “zil-zil” adlı musiqi alətinin olması” fikri bildirilir. Bu, yəqin ki, haqqında söhbət açdığımız “barmaq zili” alətidir. Digər məqam isə “bəm” istilahı ilə bağlıdır. Bu barədə farsdilli poeziyanın banisi sayılan, həmçinin bərbət, çəng və rud alətlərinin mahir ifaçısı olan Rudəkinin fikirləri maraqlıdır.

Çalparanın adındakı “çal” feli vurmaq, döyəcləmək mənasını bildirir. Bu fikir bir daha təsdiq edir ki, ən qədim çalğı alətləri idiofonlu, zərblə səsləndirilənlər olub. Yəni, “çal” (vur, döyəclə) deyimi sonralar bütün növlərdən olan alətlərimizə də şamil edilmiş və “çalğı” sözü yaranmışdır. Maraqlıdır ki, Azərbaycan dilində heç bir fel gəlmə söz deyildir. Çalpara sözünün II hissəsi “para” isə parça, hissə, tikə mənalarını bildirir. Nəticə olaraq “çalpara” sözü “bir neçə hissəli parçanı çalmaq” kimi anlaşılır.

Mahmud ibn əl-Hüceyn ibn Məhəmməd əl-Kaşqari XI əsrdə yazdığı “Divanü lügat-it-türk” əsərində “çəng” sözünün izahını belə verir: “Çəng: zil, çalpara” [192, s. 357].

Göründüyü kimi, Mahmud Kaşqari “çəng” sözünün izahını barmaqla səsləndirilən zil və ya çalpara kimi təqdim edir.

Bəzən çalparaya xalq arasında zil və ya zilpara da deyilir [35, s. 303]. Zilpara deyiminə S.Abdullayevanın “Azərbaycan xalq çalğı alətləri” əsərində rast gəlirik [4, s. 393]. Deməli, barmaq zili, zilpara və çalpara müxtəlif cür adlandırılıbsalar da, mahiyyətə eyni alətlərdir.

Zilpara barmaq zilinin başqa cür deyimidir. Xatırladaq ki, zillər 2 cür olur: əl zili və barmaq zili. Əgər əl zili (sinc) 2 böyük sinidən ibarətdirsə, barmaq zili 4 sayda eyni ölçülü kiçik sinilərdir. Bəlkə də bu səbəbdən alətə bəzən zilpara da deyirlər. Yəni, zilpara dedikdə bir neçə hissəli zil başa düşülür.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Sinc (zil) alətinin ən kiçik, miniatür forması barmaq zili adlanır.

İfa zamanı 4 eyni ölçülü (diametri 30-40 mm, qalınlığı 2-3 mm olan) zillərdən istifadə olunur. Alət mis, gümüş və ya bürüncdən hazırlanır. Barmaq zillərinin arxasındakı ilgəkləri ifaçılar hər əlin baş və orta (bəzən şəhadət) barmaqlarına taxaraq, bu zilləri bir-birinə döyəcləməklə səsləndirirlər. Belə alətlərdən Şərqdə, o cümlədən Azərbaycanda rəqqasələr (bəzən rəqqas-mütrüblər də) atribut və yaxud rəmz kimi istifadə ediblər. Onlar rəqs etdikləri musiqinin ritminə, vəzninə uyğun olaraq barmaq zillərini səsləndirməklə melodiyanın əsas taktlarını vurğulayıblar. Ümumiyyətlə, Azərbaycan rəqs sənətində barmaq zili, qaşığək (kiçik növü), xalxal, cərəs, qumrov, zıncırov kimi bir sıra idiofonlu çalğı alətlərindən geniş istifadə olunub. Bu alətlər Azərbaycan rəqslərini daha da baxımlı, cazibədar etmiş, həmçinin ifaçılıqda milli ruhun təsirini gücləndirmişlər.

Xalq oyun və əyləncələrindən biri olan “Mütrüb oyunu” tamaşası zamanı barmaq zilindən, eləcə də qaval alətlərindən qadın qiyafəsində olan mütrüblər istifadə edirdilər. Mütrüblər uzun saç saxlayır, dikdaban ayaqqabı geyirdilər. Dırnaqları xınalı, belində gümüş belbağı olan mütrüblər boyunda həmail, sinədə gümüş zəncir asırdılar. Kişi cinsindən olan mütrübləri qədim dövrlərdə bəzən “köçək” və ya “beçə” də adlandırırdılar. E.Aslanov köçək deyimi ilə bağlı qeyd edir: “Köçək – (dəvə balası “köşək” sözünün təhrifidir). Bir çox xalq tamaşalarımızda oyun arasında rəqs edən qadın geyimli oğlan uşağı. Zıncırovlu qavalla oynayan bu kiçik oyunçuya bir adət olaraq mütrüb və ya beçə də demişlər. Digər tələffüzü “köçəy oğlanı” və “küçük”dür” [12, s. 113].

“Mütrüb oyunu” tamaşası kütləvi el bayramlarında, toy şənliklərində, meydan mərasimlərində və başqa əyləncəli tədbirlərdə göstərilirdi. Mütrüblər barmaq zilini səsləndirməklə rəqs edir, bəzən hoqqabazlıqla laloyunu göstərirdilər. Laloyunu el dili ilə desək, him-cim, yəni pantomima xarakterli olurdu. Mütrüblər bu zaman heç bir çalğı alətindən istifadə etməyərək səssiz, sözsüz, yalnız him-cim, bədən hərəkətləri və gülüşdoğurucu jestlərlə fikirlərini izah edirdilər. Həmçinin, onlar şit zarafat etməklə

tamaşaçıları güldürüb, əyləndirirdilər. Oyunu idarə edən, “lotu” adlanan komik oyunçu tamaşaçılara rəqsarası şoular göstərirdi. “Lotu”nun başqa bir vəzifəsi də tamaşaçıları rəqsarası əyləndirmək idi.

S.Abdullayeva “Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət” əsərində də qədim dövrlərdəki toylarda məclisdəkiləri əyləndirmək üçün dəvət olunan mütrüblərdən söhbət açır. O, qadın qiyafəsində olan mütrübün, yəni rəqqasın hər iki əlinin barmaqlarına taxıb, rəqs sənətində istifadə etdiyi kiçik mis lövhələrdən – zillərdən danışır. S.Abdullayeva həmçinin, rəqqasın barmağındakı zilləri bir-birinə vuraraq məclisi qızışdırdığını, hətta başına kəlağayı salıb “Xalabacı” rəqsini də oynadığını qeyd edir [5, s. 25].

Deyənlərdən aydın olur ki, hələ qədim dövrlərdən barmaq zilləri rəqqas və rəqqasların ayrılmaz çalğı aləti olmuşdur.

Tanınmış ifaçılar. Ayrı-ayrı idiofonlu çalğı alətləri ifaçılarının Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında oynadığı əhəmiyyətli rolu nəzərə alaraq tədqiqat işində belə sənətkarlardan söhbət açmağı, onları yada salmağı özümüzə borc bilirik. Tanınmış rəqqasələr – respublikanın x.a. Roza Cəlilova və İlona Tağıyeva da belə ifaçılardandır. Onlar rəqs sənətində ifa zamanı bəzən barmaq zilindən istifadə edirlər.

3.2. Cərəs (çərəs)



Fraqment

Cərəs silkələnməklə səsləndirilən qədim idiofonlu çalğı alətlərimizdəndir (cəd. №1) və zıncırovabənzər alət olub, daha doğrusu, onun növlərindən biri sayılır (cəd. №4).

Yaranma tarixi və miniatür mənbələr. Şeirlərində cərəsi vəsf edən N.Gəncəvinin yaşadığı dövrü nəzərə alsaq, ən azı XII əsrdə Azərbaycanda bu alətdən istifadə edildiyi aydınlaşır.

XVI əsrdə yaşamış Məhəmmədinin “Bahar

bayramının qarşılınması” (“Təkə oyunu” el tamaşası) qoşa miniatür rəsm əsərində dəf, təbirə, dühul, dairə, musiqar, qaşığək alətlərilə yanaşı cərəs də təsvir edilir [4, s. 44]. Cərəs məsxərəçinin bel kəməmindən asılmışdır. Məsxərəçi atılıb-düşərkən cərəsin cingiltili səsi ətrafa yayılmış (şək.: s. 72; fraqment s. 124).

Bu oyun haqqında monoqrafiyada “Kiçik qaşığək” (II fəsil, III yarım fəsil) və “Zıncırov” (bu fəslin VII yarım fəslə) başlıqları ilə geniş məlumat verilir.

Etimologiyası. Orta əsrlərdə istifadə edilən bir sıra çalğı alətlərimizin adlarında gəlmə sözlər əksini tapmışdır. Bu baxımdan xüsusən, ərəb və fars sözləri çoxluq təşkil edirdi. Cərəs sözü də dilimizə ərəbcədən keçərək “zəng, zıncırov” mənalarını bildirir [2, s. 759]. Bəzi mənbələrdə bu alət cərəs kimi də təqdim edilir.

F.Əzimli cərəsin sözaçımı ilə bağlı yazır: “Cərəs (cərəsə) ərəbcə “səslənmə”, “cingildəmə” kimi də tərcümə olunur”. O, daha sonra bildirir: “Cərəs adı fars dilində də geniş yayılmış və kiçik zıncırov mənasında işlədilir. Bu dildə “cərəs-e-dər gələbətən” deyiləndə, yəni “xoş avazla oxuyan” kimi başa düşülür” [57, s. 106].

Ədəbi mənbə. N.Gəncəvinin, Q.B.Sivasinin, İ.Nəsiminin (1369-1417), Ş.İ.Xətəinin, M.Füzulinin (1494-1556), Aşıq Valehin (Kərbəlayi Səfi Məhəmməd oğlu, təxminən 1729-1822) və başqa klassik şairlərimizin əsərlərində cərəsin adına rast gəlirik. Bu şeirlərdən bir neçə nümunə təqdim edirik.

Nizami Gəncəvi [151, s. 334]:

Ətrafa səs saldı **zəng, boru, cərəs,**
Qan coşur **kərənay** aldıqca nəfəs.
Fəryada gəldikcə **şeypur** ilə **kus,**
Açılır qırmızı güldən səndərus²⁴.

Qazi Bührənəddin Sivasi [87, s. 520]:

Gözi nə düzdi ray için, qurdu qaşını yay için,
İnilərəm **dəray** için, tana dəgin həm çün **cərəs.**

İmadəddin Nəsimi [76, s. 588]:

Dünya məhmildir, anın dövrü **cərəs**,
Uçacaq can quşu, boş qalır qəfəs.

Şah İsmayıl Xətai [175, s. 198]:

Ey pəri, hərdəm nigəhban qapuna hacət degil,
Kim yetər küyində hər şəb naləvü ahim **cərəs**.

Məhəmməd Füzuli [95, s. 155-156]:

Çəkmə qürbət əzminə, ey sarıban məhmil, saqın
Kim, bu yolda bimi-qürbətdəndir əfğani-**cərəs**.

Razi-dərüni dışraya salmaq rəva degil,
Budur günahı kim, asılır müttəsil **cərəs**.

Aşiq Valeh “Bəyənmez” adlı qoşmasında yazır [17, s. 193-194]:

Gərənayın olmaz fəryadi **cərəs**,
Dəfi-lanə etməz xəzan xəz²⁵,
Bəziranlar gətri mətai əbəs,
Valeh Hinddən gələn ağı, bəyənmez.

Ədəbi-poetik mənbələrə istinadən cərəsdən Azərbaycan ərazisində XII-XIX əsrlərdə daha geniş istifadə edilmişdir. Bu məxəzlərdə cərəs daha çox gur səslı alətlər – zəng, boru, gərənay, şeypur, kus, dəray ilə birgə səsləndirildiyi bəlli olur.

Fars şairi, dahi Ömər Xəyyam (Qiyas əd-din Əbulfəth ibn İbrahim, 1048-1122) yazır [235, s. 55]:

Mürği, didəm, nişəstə bər bareyi-Tus,
Dər pişə nehadə kəlleyi-Keykavus
Ba kəllə həmi qoft ke: Əfsus, əfsus
Ku bang **cərcəsha**, bə çe şod naleyi-**kus**?

Farscadan sətri tərcümə Firudin Qurbansoyundur:

Tus divarlarına qonmuş quş gördüm,
Qabağına Keykavusun kəlləsini qoymuşdu.
Kəlləyə deyirdi: Heyif, heyif,

Hanı **zınqırovların** səsi?

Kusun gurultusuna nə oldu?

Morfologiyası və istifadə qaydaları. T.Bünyadov “Əsrlərdən gələn səslər” əsərində cərəslə bağlı yazır: “Kiçik zəngi xatırladan cərəsin könül oxşayan səsi ilk dəfə Orta əsrlərdə eşidilmişdir. Bu musiqi alətinin özünəməxsus cəlbedici səsinə Nizami gecə quşunun avazı ilə müqayisə etmişdir. Lakin uzun müddət eşidilən cərəsin cingiltili səsi tədricən azalmış və təxminən keçən əsrin əvvəllərində öz dövrünü başa vurmuşdur” [41, s. 253].

F.Əzimli isə aləti zınqırovlarla müqayisə edir: “Cərəs çox kiçik, xoş sədalı zınqırovun adıdır” [57, s. 106].

Bəzən zınqırovlarla zəng eyniləşdirilir. Müşahidələr göstərir ki, bu alətlər forma və quruluşca bir-birindən fərqlənirlər. Cərəs isə zınqırovun incə növlərindən biridir.

Cərəsdən əsasən rəqqaslar, məsxərəçilər və təlxəklər istifadə edirdilər. Onlar cərəsin cazibədar səsi ilə öz çıxışlarını daha da rəvnəqləndirir, tamaşaçıların nəzər-diqqətini alətin cingiltili səsi ilə özlərinə cəlb edə bilirdilər.

3.3. Qaşığək

Qaşığək haqqında II fəslin III (kiçik növü) və IV (böyük növü) yarım fəsillərində geniş məlumat verilir. Bu alət musiqi mədəniyyətimizə məişətdən daxil olduğundan, həmin fəsildə geniş şəkildə araşdırılmışdır (cə. №2).

Apardığımız tədqiqatda Azərbaycan ərazisində Orta əsrlərdə iki növ qaşığəkdən istifadə edildiyi bildirilir: böyük və kiçik.

Miniatür mənbələrdən aydın olur ki, XVI əsrdə kiçik ölçülü qaşığəkdən Azərbaycan rəqs sənətində daha çox istifadə edilib. Nümunə üçün Məhəmmədinin (?-1580) “Bahar bayramının qarşılanması”nı göstərmək olar (şək.: s. 72). Eləcə də müəllifi məlum olmayan digər miniatürdə də (şək.: s. 72) qaşığək çala-çala rəqs edən qızlar təsvir edilib [150]. Bu miniatür rəsmlər bir daha Orta əsrlərdə Azərbaycan ərazisində qaşığəkin kiçik növündən rəqs sə-

nətində geniş istifadə edildiyini təsdiq edir.

Monoqrafiyanın qeyd olunan “Kiçik qaşığək” (2.3.) və “Böyük qaşığək” (2.4.) adlı yarım fəsillərində qaşığəkin yaranma tarixi, etimologiyası, morfologiyası və istifadə qaydaları araşdırılır. Təkrarçılıq olmasın deyə, bu fəsildə həmin mövzulara toxunmuşuq. Yalnız xatırlamaq istəyirik ki, qaşığək də (xüsusən vurulmaqla səsləndirilən kiçik növü) bir sıra idiofonlu çalğı alətləri kimi, Azərbaycan musiqi mədəniyyətində rəqqasələrin əsas çalğı alətlərindən biri olmuşdur.

Qaşığəkəbənzər (xüsusilə kiçik növlü) alətlərdən dünyanın bir sıra xalqları folklor musiqisində müxtəlif adlarla istifadə edirlər.

3.4. Musiqili ritm daşları

Musiqili ritm daşları alətinin adına Türkiyə mənbələrində daha çox rast gəlik. Özbək və taciklər də kayrak adlanan musiqili ritm daşlarından istifadə edirlər. Kayrak kastanyet tipli, cillanmış, yastı şəkilli 4 ədəd qənbərdən (çay daşı) ibarətdir. İfaçı hər əldə iki qənbəri tutaraq, onları bir-birinə döyücləməklə səsləndirir. Kayrakin notları bir xətt üzərində, ritmik fiqurasiyalar şəklində, adi not işarələri ilə yazılır. Məsələn, bu şəkildə:



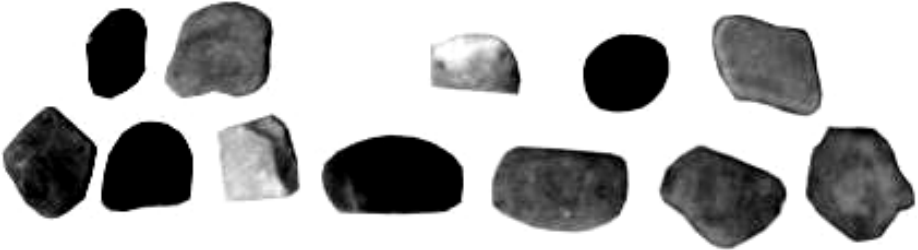
Musiqili ritm daşlarının elmi adı “litofon”dur. Ümumiyyətlə, deyildiyi kimi, yunanca “lito” (“lithos”) daş [31, s. 246], “fon” (“phone”) isə səs deməkdir [34, s. 584]. Nəticədə “litofon” sözü burada dilimizdə “daş səslisi” fikrini ifadə edir.

Ən qədim və ölçüsünə görə böyük litofonlu alət olan qavaldaşın Azərbaycan ərazisində yerləşməsi çoxlarına məlumdur. Bu alət haqqında əsərdə “Qədim mədəniyyət ocaqlarından biri Qobustan və qavaldaş çalğı aləti” başlığı ilə (I fəsil IV yarım fəsil) geniş məlumat verilir (bax: s. 34-46).

Qədim Çində müxtəlif ölçülü və çəkili daş lövhələrini xüsusi çərçivədə asmış və onu döyücləməklə səsləndirmişlər [260]. Alət-

dən melodik səslər alınır.

Vyetnamda isə arxeoloji qazıntılar zamanı qədim yaşayış düşərgəsində Neolit dövrünə aid edilən, müasir ksilofon alətini xatırladan daş alət aşkar edilmişdir. Həmin alət 11 ədəd daş parçalarından ibarətdir, hər birinin ağırlığı isə 4,8 kq-la 11,5 kq arasındadır. Bu möcüzəli daş alət Parisə gətirilmiş və “İnsan Muzeyi”ndə qorunur. Daş alətin diapazonu bir oktava+bir tondur.



Lakin qavaldaş müxtəlif ölkələrdəki litofonlu alətlərdən kəskin fərqlənir. Digər litofonlu alətlər kiçik (daş) lövhələrdən ibarətdir [261]. 3000 ildən artıq tarixə malik belə lövhələr (11 ədəd rezonanslı daş) Binda düşərgəsinin (ibtidai insanın sakin olduğu yer), Doqnayın cənub əyalətində arxeoloqlar tərəfindən aşkar edilmişdir. Teynquyendə bir sıra etnik qruplar belə daş lövhələrdən dini mərasimlərdə istifadə edir və onu ailənin ən qiymətli əşyası kimi qoruyurlar. Bu alət ən mühüm dini mərasimlərdə Allaha ibadət zamanı istifadə edilir. Digərləri isə məhsulu təbiət hadisələrindən (tufan, boran, dolu və s.) qorumaq məqsədi ilə daş lövhələri səsləndiriblər.

Asiyada – Vyetnamda (Neolit dövrünə aid edilən), Uzaq Şərqdə, Afrikada da litofonlu lövhələr aşkar edilib. İngiltərədə XIX əsrdə geniş yayılan litofonlu alət ksilofona istinadən hazırlanmışdır [262].

Dünyanın qədim xalqlarından biri olan Azər türklərinin də bir zamanlar musiqili ritm daşlarından geniş istifadə etdikləri istisna olunmur. Ə.Dağlı ağız qopuzu alətindən söhbət açarkən qeyd edir: “Kobuzu (ağız qopuzu – A.N.) çalanda müşayiət üçün iki çay daşını,

qənbəri bir-birinə toqquşdururlar. Kobuz və daşdan çıxan iki səs həqiqətən ürəyə yapışan harmoniya yaradır” [48, s. 69].

Tədqiqat apararkən Azərbaycan ərazisində də kifayət qədər belə musiqili ritm daşlarının olduğunu müəyyənləşdirdik. Musiqili ritm daşlarının bir neçəsini toplayıb döyəcələdikdə, hey-rətamiz səslənmə alındığının şahidi olduq.

Ə.İsazadə və N.Məmmədovun birgə yazdıqları “Xalq mahnıları və oyun havaları (Astara-Lənkəran zonası üzrə)” kitabında qeyd olunur: “Musiqi alətlərinin meydana gəlməsi, onun kəşfinin ilk mərhələlərində təbiət əşyalarından insanların zərb alətləri kimi istifadə etməsi şübhə doğurmur” [77, s. 10].

Müəlliflər “təbiət əşyaları” dedikdə, yəqin ki, içiboş daş və ağac parçalarını da nəzərdə tuturdular. Qədim insanlar hələ ibtidai icma quruluşu dövründə şən-lənərkən, xüsusi ilə uğurlu ovdan qayıtdıqdan sonra sevinclərindən atılıb-düşmüş, rəqs edərmişlər. Bu zaman onlar çəpik vurub, əl çalaraq özlərinə ritm saxlamışlar. Elə müasir dövrdə də toyda-düyündə, müxtəlif el şənliklərində rəqs edənləri ruhlandırmaqdan ötrü ətrafdakılar səslənən musiqinin ritminə uyğun əl çalırlar. Əl çalmaq başqa xalqlarda da var. Lakin azərbaycanlılarda əl çalmağın bir neçə növü vardır. Bu bə-rədə Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” adlı əsərində “Əl çalmaq” başlıqlı məqaləsində geniş məlumat verir [49].

Sonralar qədim insanlar iki kiçik daş parçasını bir-birinə dö-yəcələyəndə əl çalmaqdan daha güclü səs alındığının şahidi olmuş və belə daşlardan istifadə etmişlər. Bir müddət ötəndən sonra isə içiboş daş parçalarını bir-birinə vurduqda daha effektiv səs-lər alındığından, primitiv də olsa, bu cür alətlər hazırlamışlar. Yaxud, belə daşları hazır vəziyyətdə dəniz kənarında və ya çay daşlarının arasında axtarıb tapmışlar.

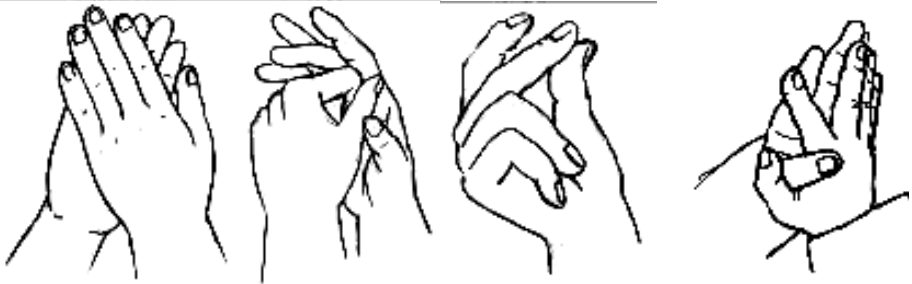
Qədim insanlar bəzən kiçik daş parçalarının içini oyub, onları bir-birinə döyəcələməklə səsləndirmişlər.

Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” (II hissə) əsərinin “Əl çalmaq” başlıqlı məqaləsində qeyd edir: “Çalıb-oynamaq məclisin şux və şövqlü olmasına dəlalət edən, kamil sifətlərdə görünən xoşhal-

lıqdır. Doğrudur, xoşhalı, əhval-ruhiyyəni yaradan çalğıçılar və oynayanlar olur, amma onların ən yaxın takt saxlayanı da vardır ki, o da çalib-oynamaqda və bütün mərəkədə, məclisdə birgə əl çalmaqdan ibarətdir. Mətləbi geniş anlatmaq üçün deməliyəm ki, əl çalanlarda takt saxlamaqdan başqa, kollektivlik hissiyyatı (ruhu), heç kəsdən geri qalmamaq duyğusu olmalıdır ki, o da ictimaiyyət tərbiyəsindən ötrü zəruridir” [49].

Ə.Dağlı başqa ellərin, xalqların da şənliklərində əl çalındığını bildirir. Lakin o, Azər ellərinin özünəməxsus musiqi nəqşi, klassik əlçalma üsulları olduğunu göstərir: “Belə əlçalma 4 cürdür: 1. çəpik (alqış əlaməti olaraq əlləri bir-birinə vurmaqla səs çıxartmaq); 2. fındıqça (əlin birinin barmaqlarını bükərək yumruq vəziyyətinə gətirmək, digər əlin şəhadət barmağını orta barmağın üzərindən aşırmaqla həmin əlin şəhadət barmağının üzərinə zərblə vurmaq); 3. çırtıq (çirtma, yəni, orta barmağın ucunu baş barmağa dayayaraq zərblə vurmaq); 4. əngüştəri (əllərin barmaqlarını açıq vəziyyətdə üzbəüz qoşalaşdırıb, şəhadət barmaqlarına isə zərblə orta barmaqlara vurmaq).

Bu da onların şəkli:



Ə.Dağlı meyxana janrında da çirtma və ya fındıqçadan geniş istifadə olunduğunu bildirərək yazır: “Yadıma tanınmış meyxanaçı Mirzə Zülfəli Ağdərəlinin²⁶ bədahətən dediyi bir bənd düşür. Zülfəli ətrafdakılarına çirtma ilə onu ruhlandırmaqdan ötrü belə söyləyərdi:

Çirtma çalın, çirtma ləzzətli olsun,
Qoyun kəsin kəlləsi ətli olsun,

Süfrələrmiz qoy bərəkətli olsun,
Əsil Qaçaq Ağdərə kətti olsun...”

Burada meyxanaçı Mirzə Zülfəli sovet rejiminə qarşı böyüklü-küçüklü, arvadlı-kişili qaçaqlıq edən bütün Ağdərə kənd əhalisini mədh edir.

Ə.Dağlı: “çəpiyi şəddə, fındıqçanı cizdikdə, çırtıq-çırtmanı muğam dəringələrində (girizlərində), meyxanalarda, əngüştərini isə şıltaqlıq yaratmaq üçün çalındığını” – bildirir.

Deyənləri xatırlamaqda məqsəd Azərbaycanda əl çalmaq, çırtma vurmaq adətinin dərin kökləri olduğunu bildirməkdir. Xalqımız bu gün də toyda-düyüdə, el şənliklərində müğənniləri, meyxanaçıları və yaxud rəqs edənləri ruhlandırmaqdan ötrü böyük həvəslə, ritmik və kollektiv şəkildə əl çalırlar.

Beləliklə, ibtidai dövrlərdə əl çalmaq, çırtma vurmaq sonrakı mərhələlərdə musiqili ritm daşları ilə əvəz olunmuşdur. Musiqili ritm daşları qədim insanların, həmçinin rəqs sənətinin ən qədim çalğı aləti sayıla bilər. Azərbaycanda müasir dövrdə belə musiqili daşlar səsləndirilməsə də, Ə.Dağlının yuxarıda qeyd etdiyimiz əl çalma növləri bu gün də xalqımız tərəfindən toyda-düyüdə geniş istifadə edilməkdədir.

3.5. Cinqirov

Bu alətin adına F.Əzimlinin “Azərbaycan xalq musiqisinin qısa lüğəti” adlı əsərində rast gəlik [56, s. 104]. Cinqirov silkələnməklə səsləndirilən zıncırov aləti ailəsinə aid edilir və onun növlərindən biri sayılır (cəđ. №4).

Cinqirov kiçik ölçülü zıncırovlara deyilir.

Alətə bu adı fikrimizcə, çıxardığı “cinqiltılı” səslərə görə vermişlər. Yəni, “cinqiltı” sözü dilimizdə dəmir və ya başqa metal əşyaların bir-birinə (və yaxud başqa sərt materiala) toxunarkən çıxardığı səslərə deyilir. Belə səslərin sözlə təqlidi “cinq-cinq” kimi tələffüz olunur. Cinqirov sözünün zıncırovdan törənməsi ehtimalı da həqiqətə çox yaxındır.

Bəzən sənətkarlar qavalın, dəfin sağanağından asılan, cingiltili səs çıxaran, kiçik ölçülü zıncırovlara da cıncırov deyirlər. Qeyd edək ki, qavala və yaxud dəfə asılan zıncırov və yaxud cıncırovları yanlışı olaraq arabir zəng adlandırırlar. Xatırladaq ki, zəng konusvarı şəkildə metalın mis, tunc, gümüş və ya dəmir növlərindən hazırlanır. Belə formalı zənglərin qaval və ya dəfdən asıldığını müşahidə etməmişik. Cıncırovları, eləcə də zıncırovları isə kürə, kiçik top formasında düzəldirlər.

Cıncırov da rəqs sənətində istifadə edilən alətlərdən biridir.

3.6. Xalxal (xəlxal)

Xalxal silkələnməklə səsləndirilən və zıncırov ailəsinə aid edilən qədim idiofonlu çalğı alətlərimizdən biridir (cəđ. №4). Cingiltili səslı xalxal rəqqasələrin sevimli aləti olmuş və bu gün də arasıra rəqs sənətində istifadə edilməkdədir.



Yaranma tarixi. Azərbaycanın tanınmış teatr tənqidçisi M. Allahverdiyev “Azərbaycan xalq teatrı tarixi” əsərində yazır: “Ermitajda saxlanılan Sasani dövrünə aid gümüş bir qab üzərində rəqqasələrin rəsmləri vardır. Onlar təntənəli şəkildə bəzənmişlər, ayaqlarında və biləklərində də bilərziklər (bilərzik sözü “bilək üzüyü” kəlmələrindən yaranmışdır – A.N.) var. İki hörükləri olan bu rəqqasələrdən biri örpəklə rəqs edir, o birisi isə şaxşaxlarla oynayır” [10, s. 43].

Fikrimizcə, burada iki fərqli idiofonlu alətdən – xalxal və barmaq zilindən söhbət açılır. Bildiyimiz kimi, rəqqasələrin ayaqlarına taxdıqları bilərzik formalı alət Azərbaycanda xalxal adlanır. Digər alət isə həmin mənbədə “şaxşax” adlandırılır. Əslində, bu alət barmaqlara taxılıb və bir-birinə döyəclənərək səsləndirilən barmaq zilidir. Hər iki alətin (şək.: barmaq zili s. 117, şax-

şax s. 152) şəkillərinə diqqət yetirdikdə, bir-birindən kəskin fərqləndiyi bəlli olur. Həmin alətlər fərqli üsullarla səsəndirilir: şax-şax silkələnməklə, barmaq zili isə vurulmaqla.

Haqqında söhbət açdığımız qabın Sasanilər dövrünə (3-7-ci əsrlər) aid edildiyini nəzərə alsaq, alətlərin təxmini yaranma tarixini müəyyənləşdirmək mümkündür. Deməli, mənbədə göstərilən alətlərdən Azərbaycan ərazisində ən azı III əsrdə istifadə edildiyi bəlli olur.

M.Allahverdiyev Sasanilər dövründə incəsənətin bir sıra növlərinin, o cümlədən musiqi mədəniyyətinin, rəqs sənətinin tərəqqi etdiyini təsdiqləyən maddi-mədəniyyət abidələrindən söhbət açır. O, bu qabların İran Azərbaycanı ərazisində tapıldığını xüsusi vurğulayır. Daha sonra M.Allahverdiyev qeyd edir: “Sasani imperiyasına daxil olan, əsrlərlə onunla bir mühitdə, siyasi şəraitdə yaşayıb-yaradan azərbaycanlılar da bu mədəniyyətin yaranmasında fəal iştirak etmişlər” [10, s. 44].

Azərbaycan ədəbi mənbələrində isə XI əsrdən etibarən və daha sonrakı dövrlərdə yaşayıb-yaradan şairlərin əsərlərində xalxalın adına rast gəlik [88, s. 185]. Lakin bəzi idiofonlular yaranma tarixinə görə nəinki Azərbaycan, həmçinin başqa xalqların da digər çalğı alətləri ilə müqayisə edildikdə, onların ən qədimi sayılır. Xalxal da belə alətlərdəndir.

Beyləqan rayonunun Kəbirli kəndi yaxınlığında (1930-1950-ci illərdə aparılmış) Örenqala arxeoloji qazıntıları zamanı tapılan xalxalın (zınqırovların) rəqqasələrə məxsus olduğu mütəxəssislər tərəfindən müəyyənləşdirilmişdir. T.Bünyadov “Əsrlərdən gələn səslər” əsərində bu tapıntı ilə bağlı yazır: “XI-XIII əsrlərə aid olan həmin zınqırovlar (xalxal – A.N.) gözəl, çevik, ehtiraslı, məşhur rəqqasələrimizin qollarında səslənmiş, xalqımızın zövqünü oxşamışdır” [41, s. 253].

Fikrimizcə, bəzi mənbələrdə, o cümlədən T.Bünyadovun adı çəkilən əsərində zınqırov deyildikdə ayağa və yaxud qola taxılan biləzik nəzərdə tutulmuşdur. M.Allahverdiyevin adını çəkdiyimiz əsərində də bu fikirlərin şahidi oluruq. Əslində qolbaq,

bilərzik şəklinə salınan zınqırov dəsti xalxal adlanır. Xanəndələrimizin sevə-sevə istifadə etdikləri qavalın da sağanağına iç tərəfdən zınqırovlar bağlanılır. Deməli, müxtəlif cür adlanan və fərqli üsullarla səsləndirilən bir sıra çalğı alətlərinin – qaval, dəf, dairə, kaman, o cümlədən xalxalın üzərində asma zınqırovlara rast gəlirik. Xatırladaq ki, silkələnməklə səsləndirilən ayrıca zınqırov adlı idiofonlu alətimiz də vardır.

Etimologiyası. Xalxal – ərəb mənşəli sözdür və “xəlxal” ərəb dilində “ayağa taxılan bilərzik” mənasını daşıyır [2, s. 691]. Sözün I hissəsi “xəl” – ərəbcədən dilimizə “qopartma, çıxartma” mənalarında tərcümə edilir [2, s. 690]. Fikrimizcə, burada xəl sözündən “səs çıxartma” mənasında istifadə edilmişdir. Bəlkə də alət əvvəllər xəlxəl adlandırılmış, sonralar təhrif olunaraq xalxala çevrilmişdir. Dilimizdə eyni sözün iki dəfə təkrarlanması ilə tez-tez rastlaşırıq. Bu, cümlədə çatdırılmalı olan fikrin daha dəqiq və aydın ifadə olunmasına, açılmasına kömək edir. Məsələn: qaça-qaça, qoşa-qoşa, gülə-gülə, çox-çox, az-az, bir-bir və s. Fikrimizcə, xalxal da “xəl” (səs çıxartma) sözünün iki dəfə təkrarlanmasından yaranmışdır.

Xalxalın sözaçımı ilə bağlı başqa ehtimallar da vardır. Maraqlıdır, “Koroğlu” dastanında xalxal sözü “tövlə” mənasında işlədilmişdir [86, s. 49]. Belə xalxal mal-heyvan ağılı olub, dairəvi şəkildə qurulur və anlamı dairə deməkdir. Bəlkə də alət dairəvi formada hazırlandığından xalxal adlandırılmışdır.

Xatırladaq ki, İran ərazisində Xalxal adlı qədim şəhər var və XI əsrdə yaşamış dahi şair Qətran Təbrizi “Divan”ında bu şəhərin adını poetik dillə nəzmə çəkir [88, s. 26]. Oğuz rayonu ərazisində isə Xalxal adlı çay axır. Ümumiyyətlə, Azərbaycanda özündə çalğı alətlərinin adlarını əks etdirən bir çox yaşayış məskənləri, toponimlər mövcuddur: Zurnabad qəsəbəsi (Göygöl rayonu); Zəngqala (Gədəbəy rayonu, Böyük Qaramurad kəndinin dağ yamacında yerləşir); Zəngilan rayonu; Nağaraxana (Şamaxıdan 20 km aralı yerləşən təpə adı); Ozan (Gəncədə qədim məhəllə adı, Orta əsrlərdə ozan adlı telli çalğı alətimiz olub); Kəpəz

dağı²⁷; Düdükçü kəndi (Xocavənd rayonu); Qopuz dərəsi (Qax rayonu); Dairə (Qobustanda Tunc dövrünə aid edilən yaşayış yeri) və s.

Bir sıra başqa Şərqi ölkələrində də adında çalğı alətlərini əks etdirən yerlərə rast gəlirik: Nay (Tacikistanda şəhər); Neynəva (qədimdə şəhər olmuş, İraqda indiki Küyüncik və Tell Nəbi Yunis təpələri); Sur (Livanda şəhər və Səudiyyə Ərəbistanında dağ adı) və s.

Ölkəmizdə ulu ozan-aşıq sənətinə yüksək qiymət verildiyindən, xalqımız müxtəlif əraziləri, yaşayış yerlərini məhz onların şərəfinə adlandırmışlar: Aşıqlı kəndi (Göygöl və Beyləqan rayonlarında), Aşıqbayramlı kəndi (İsmayilli rayonu), Yanşaq kəndi (Kəlbəcər) və s.

Ədəbi mənə. Orta əsrlərdə yaşamış Azərbaycanın klassik şairləri Q.Təbrizi, Ə.Xaqani, N.Gəncəvi, Ə.Təbrizi (1325-1390), N.Kişvəri, M.S.Təbrizi əsərlərində xalxal alətini vəsf etmişlər. Aşağıda həmin şeirlərdən bir sıra nümunələr təqdim olunur.

Qətran Təbrizi [88, s. 185]:

Boyunbağı yerinə boynundan zəncir asılsın,
Xalxal yerinə ayağına çidar (qandal) bağlansın.

Əfzələddin Xaqani [71, s. 464, 72, 261]:

Qızıl **xalxaltək** düşdüm ayağına, dedi dilbər:
Üzün **xalxalımın** rəngindədir, nə ahy zardır bu?

Zəncilər şahı tək bəzənib durar,
Ayaqda **xalxalı**, başda tacı var.

Nizami Gəncəvi [151, s. 320]:

Xalxalı qızıldan taxmış ayağa,
Zülfünün ucunu burmuş qulağa.

Əssar Təbrizi [55, s. 235]:

Qatarlandı minlər ilə dağ gövdəli dəvələr,
Hamısının **xalxalları, zəngləri** tam simü zər.

Nemətullah Kişvəri [85, s. 122]:

Əlində, ya ayağında gözüm görgəc irür bağrım,
Müzəyyən əqdi-qolbaqi, mürəssə tuqi-**xalxali**.

Məhəmmədəli Saib Təbrizi [167, s. 272]:

Hanı məşşatədə cürət bəzəsin hüsnü-azadi,
Salıbdır boynuna **xalxal**, olubdur **qumru** ustadı.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Qədimdə xalxal qadınların qızıldan, gümüşdən və başqa qiymətli metallardan hazırlanmış bəzək əşyası idi. Xalxalı – bilərzik, qolbaq şəklində olan dərinin üzərinə cingiltili səslər çıxaran əşyalar taxaraq hazırlayırdılar. Sonralar ondan qadınlar rəqs zamanı çalğı aləti kimi istifadə ediblər.

Xalxalın kənarlarına dairəvi şəkildə, cingiltili səslər çıxarmaq üçün zınqırovlar bağlayırlar. Bu səbəbdən bəzən yanlış olaraq alətə zınqırov da deyirlər. Əslində deyildi ki, Azərbaycan musiqi mədəniyyətində ayrıca zınqırov adlı idiofonlu alətdən də istifadə edilib. Bu alət haqqında növbəti yarım fəsildə – “Zınqırov” başlığı ilə geniş məlumat verilir.

Rəqs zamanı qadınlar topuqlarına və ya qollarına bağladıkları xalxalı musiqinin, melodiyanın ahənginə uyğun olaraq ritmik şəkildə silkələyib səsləndirirdilər. Bu üsulla rəqqasələr xalxalın cingiltili səsinə tamaşaçıların, dinləyicilərin nəzər-diqqətinə daha dolğun şəkildə çatdırırlar. Orta əsrlərdə saray rəqqasələri xalxaldan daha çox istifadə ediblər.

Qədimdə bəzən zərb alətləri ifaçıları da topuqlarına xalxal bağlayıb, ifa zamanı səslənmədə rəngarənglik yaratmış, bu yolla ritmlərin səs palitrasını zənginləşdirmişlər. Təəssüf ki, müasir ifaçılarımız belə üsullardan istifadə etmirlər.

Yarandığı ilk dövrlərdə xalxaldan musiqiçilər geniş istifadə etsələr də, sonrakı mərhələlərdə ovçular, səyyahlar, maldarlar və

başqa peşə sahibləri də bu alətdən faydalanmışlar. Sevindirici haldır ki, xalxaldan rəqqasələr min illər öncə olduğu kimi, bu gün də həvəslə istifadə edirlər. Yəni, Azərbaycanda rəqs sənətinin inkişafı ilə əlaqədar xalxal yarandığı gündən bütün dövrlərdə səsləndirilib. Rəqqasələr oynayan zaman xalxalın cingiltili səsindən ruhlanır, vurduqları putələri daha da rəvnəqləndirirlər.

Tanınmış ifaçıları. Ölkəmizdə xalxal alətini arabilər rəqs sənətinin tanınmış ifaçıları – x.a. Roza Cəlilova və İlona Tağıyeva səsləndirirlər.

3.7. Zınqırov



Zınqırov Azərbaycanda geniş yayılan idiophonlu alətlərdən biridir. Apardığımız tədqiqat və müşahidələr nəticəsində zınqırovun ən iri növü cəlacil, ən kiçiyi isə cərəs və qumrov alətləri olduğunu müəyyənləşdirdik (cə.d. №4).

Bəzən zınqırov yanlış olaraq zəng aləti ilə eyniləşdirilir. Əslində bu alətlər fərqli quruluşla malikdirlər.

F.Əzimli zınqırovu təqdim edərkən tədqiqatını dahi Azərbaycan şairi Səməd Vurğunun (1906-1956) şeiri ilə başlayır [57, s. 90]:

Kosanın başında bir keçə papaq,
Zınqırov da asılıb lap kəlləsindən.
Onun çıxardığı oyunlara bax,
Nə üzdən tanınır, nə də səsindən.

Şeirdən aydın olur ki, tamaşa zamanı zınqırov kosanın keçə papağından asılmışdır. F.Əzimli zınqırov adı ilə həm də zəng alətinin şəklini təqdim edir. Kosanın çıxışlarını dəfələrlə el şənliklərində, bayram tədbirlərində izləmişik. Lakin onun papağından belə “zınqırov”un asıldığını müşahidə etməmişik. Əslində kosanın papağında zəng deyil, ondan quruluşca fərqlənən zınqırov asılır. Yəni, zınqırov kürə (top) formasındadır. Müasir dövrdə zınqırovdan ayrıca istifadə edilməsə də, onu bir qayda olaraq çox zaman

dəfin sağanağına bağlayırlar. Bu fikirlər F.Əzimlinin həmin yazısında da təsdiqini tapır: “Musiqi aləti kimi hazırda o (yəni, zınqırov – A.N), əsasən dəfin sağanağına nəsb edilərək istifadə olunur. Təsadüfi deyildir ki, həmin alətə zınqırovlu dəf deyilir”. Ümumiyyətlə, F.Əzimli əsər boyu tez-tez “zınqırovlu dəf” deyimini işlədir.

Qeyd edək ki, “zınqırovlu dəf”, “zınqırovlu qaval” deyimlərlə başqa mənbələrdə də rastlaşırıq. Maraqlı sual yaranır: niyə dəf və qaval alətlərinin adlarının əvvəlində arabir “zınqırov” sözü işlədilir?

Aydınliq gətirmək üçün bildiririk ki, Orta əsrlərdə birüzlü qavala, dəfəbənzər məzhər adlı fərqli, digər membranofonlu çalğı alətimiz də olmuşdur. “Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti” adlı əsərdə bu sətirlərin müəllifi məzhərlə bağlı qeyd edir: “Məzhər – dəf, qaval, dairə və dınqır alətləri kimi birüzlü zərb alətidir. Yəni, məzhər bu alətlər kimi bir tərəfi açıq, o biri tərəfinə isə dəri çəkilmiş, ağacdan hazırlanmış sağanaqdan ibarətdir. Alət bir növ ələyi xatırladır. Məzhər dərvişlərin çalğı aləti olduğundan və mövləvi musiqisində dini ayinlərin icrası zamanı istifadə edildi-yindən dəfdən, qavaldan fərqli olaraq onun enli sağanağına heç bir zınqırov, metal halqalar, lövhələr taxılmırdı” [118, s. 130].

Fikrimizcə, məhz “zınqırovlu dəf”, “zınqırovlu qaval” deyimləri də bununla əlaqədar yaranmışdır. Yəni, dəf sözünün əvvəlində “zınqırov” işlədilməsə, onda söhbətin məzhərdən getdiyi qənaətinə də gəlmək olar. Çünki bəzi hallarda məzhərə “dərviş dəfi” də deyirlər. Yəni, belə olduqda söhbətin dəfin zınqırovsuz növündən getdiyi hər kəsə aydın olur.

F.Əzimli zınqırov dedikdə quruluşca zəngəbənzər aləti nəzərdə tutur. Biz o fikirdəyik ki, burada yanlışlıq var. F.Əzimlinin yazdığından belə aydın olur ki, dəfin sağanağında zəng formalı zınqırovlar asılır. Dəfin sağanağına zəng alətinin asılmasını hələ ki, müşahidə etməmişik. Hətta, dəfin sağanağında belə zənglər asılsa da, çox gülcünc görünə bilər.

Yaranma tarixi. Mingəçevirdə, Gədəbəydə və Xocavənd ra-

yonunun Dolanlar kəndində aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı bürüncdən hazırlanmış zıncırovlu bəzək əşyaları tapılıb. Bu zıncırovlardan təkə bəzək əşyası deyil, həmçinin idiofonlu çalğı aləti kimi də istifadə edilib [241, s. 70]. Mütəxəssislərin rəyinə görə, belə zıncırovlar e.ə. II minilliyin sonu, I minilliyin əvvəlinə aid edilir. Deməli, 3 min il bundan əvvəl Azərbaycanda zıncırovdan idiofonlu alət kimi istifadə edilib.

V.Əliyev “Azərbaycanda Tunc dövrünün boyalı qablar mədəniyyəti” əsərində məşhur rus alimi, arxeoloq, akademik İ.İ.Meşşaninova [218, s. 76] istinad edərək olduqca maraqlı məlumat verir. O, Qızılvəngdə Orta Tunc, Son Tunc və İlk Dəmir dövrünə aid edilən daş qutu qəbirlərdən söhbət açarkən deyir: “Cənub divarının (söhbət “Qəbir №1”dən gedir – A.N.) yanında 7 kəllə, onların yanında isə tuncdan dörd iri bilərzik, üç iynə, 10 ədəd ox ucu tapılmışdır. Kəllələrin altında, boyun fəqərə sümüyünün yanında tunc xəncər, əqiq muncuqlar düzülmüş tunc halqa və üzərinə göy şir çəkilməmiş pasta muncuq əldə edilmişdir. Bunlardan bir qədər aralı bir yerdə 6 kəllə aşkara çıxarılmışdır. Kəllələrin yanında tuncdan ox ucları, halqalar, bilərziklər, kiçik zıncırovlar (asma), əqiq muncuqlar və üzəri cızma üsulu ilə naxışlanmış qara kasa tapılmışdır. Kasanın içərisində xüsusi formalı üç daş və iki tuf parçası vardı. Tuf daşların yastı üzündə kiçik novlar açılmışdır. İ.İ.Meşşaninov onların metal emalı ilə əlaqədar olduğunu qeyd etmişdir” [54, s. 34-35].

Xatırladaq ki, hazırda həmin materiallar ATM-də qorunur.

Təsviri incəsənətin tanınmış nümayəndəsi, sən.dr. Nəsir Rzayev (1919-1998) Şərqi Türkünstan şaman ayinlərinin bir zamanlar xalqımız arasında geniş yayıldığını bildirir. O, yazır: “Şamanları həmişə bayraqlar, çalğı alətləri, zıncırovlar və s. atributlar – ünsürlər, nişanlar müşayiət etmişlər. Belə zıncırovların ilk dəfə yaradılması metalın məişətdə geniş istifadə edildiyi Tunc dövrünə təsadüf etmişdir. Bu dövrdə bədxah ruhların qovulması üçün tunc zıncırovlardan istifadə edilmişdir. Şamanlar adətən belə zıncırovları geyimlərinin arxasında yerləşdirərdilər” [166, s. 38-40].

N.Rzayev daha sonra mənbədə qeyd edir: “Şamanlar dəflərinin dairəsinə zıncırovlar bağlayırdılar. Bu adət ənənəvi olaraq dövrümüzə qədər gəlib çıxmışdır”.

Deməli, dəfin sağanağına zıncırovlar asmaq ənənəsi şamanlardan qalmışdır.

Füzuli rayonunun Yedditəpə (Mirzə Camallı kəndi yaxınlığında) ərazisində arxeoloji qazıntılar zamanı qutu qəbirlərdən IV-VI əsrlərə aid edilən çoxsaylı əşyalar aşkar edilmişdir. Bu tapıntıların arasında zıncırovlar da var [30, s. 102].

Etimologiyası. F.Əzimli zıncırovun sözaçımı ilə bağlı yazır: “Musiqi alətinin (zıncırovun – A.N.) belə adla çağırılması o qədər də böyük sirr deyildir. Metal əşyanın çıxardığı səs təqlidi “zınc” və ya “zızınc” kimi deyilir. Sözüün ikinci tərəfi olan “rov” və ya “ov” deyildi ki, oxşarlıq mənasındadır. Zıncırov yəni, “zınc” və yaxud da oxşar səslər hasil edən, kiçik metal əşyanın çıxardığı səsin təqlidi kimi başa düşülür” [57, s. 91].

F.Ağasıoğlu “zıncırov” sözünün “zıncırağ”dan törəndiyini və “zınc+ıraq”, yəni “uzaqdan eşidilən zınc səsi” fikrini ifadə etdiyini bildirir. O, “buzaq”-“buzov” sözlərində olduğu kimi, “zıncıraq”-“zıncırağ”-“zıncırov”da da fonetik dəyişmənin baş verdiyini söyləyir.

Nəticə olaraq “zıncırov” sözünün kökündə alətin çıxardığı “zınc-zınc” səslərinin dayandığı aydınlaşır.

Ə.Dağlının da zıncırovla bağlı olduqca maraqlı fikirləri vardır: “Zəngülə” – vurulan musiqi gülü, çiçəkciklər – deməkdir. Daha sonra idarə olunan zəngülə rəvan, sərbəst ifadə “zəngulirov” adını almışdır. Bu minvalla “gulizən”lər 12 gah (kuzələr – A.N.) daxilində “zəngulirov” kimi cərəyanda olmuşdur. Qoy bunu əxz edim ki, “zəngulirov” məişətdə, danışqda və hətta, ədəbiyyatımızda “zıncırov” kimi adlanır...” [48, s. 29].

Zıncırov sözünə başqa sənət sahələrində də rast gəlmək olur. Məsələn, klassik ədəbiyyata tənqidi yanaşan adamların sözləri – “zıncırovlu ibarələr” adlanır [3, s. 67].

Biologiya elmində isə zıncırovotu adlanan bitki növünə də rast

gəlirik. Zınqırovvari çiçəkləri olan bu bitkinin Azərbaycanda 46 növü yayılmışdır. Çiçəkləri zınqırov şəklində olduğundan bitki zınqırovotu adlandırılıb [29, s. 317].

Zoologiya sahəsindən də bəlli olur ki, yer üzündə gürzəyəbənzər zınqırovlu ilanlar da vardır. Bu ilanların quyruğunun ucunda zınqırov olur. Adı da buradan götürülüb. Zınqırovlu ilanların quyruğunun uc seqmentləri bir-birinə toxunduqda zəngə, zınqırova bənzər səs çıxarır və ətrafa yayılır. Zınqırovlu ilanların yer üzündə 120-dən artıq növü var. Azərbaycan ərazisində isə zınqırovlu ilanların yalnız bir növünə rast gəlmək mümkündür [29, s. 337]. Hazırda ermənilər tərəfindən işğal olunan, Azərbaycanın dilbər guşələrindən biri Zəngilanın sözaçımı da “zəngli ilan” mənasını ifadə edir. Bu yerlərdə zəngli, zınqırovlu ilanlar çox olduğundan, həmin ərazi Zəngilan adlandırılıb.

Ədəbi mənbə. Zınqırov alətinin adına Q.Təbrizinin, Ə.Xaqaninin, N.Gəncəvinin əsərlərində tez-tez rast gəlirik. Q.Təbrizinin yaşadığı dövrü nəzərə alsaq, XI əsrdə Azərbaycanda zınqırovdan geniş istifadə edildiyinin şahidi oluruq.

Şifahi xalq ədəbiyyatımızın qollarından biri olan, yaşı bilinməyən tapmacalarımızda digər alətlər kimi, zınqırov da unudulmayıb. Açması zınqırov olan tapmacalar belədir:

Suya girər, lillənər,
Sudan çıxar, dillənər [43, s. 577].

O nədir ki, hara gedər,
Oğlu qarnında fəryad edər [179, s. 175].

Klassik əsərlərdən bəzi nümunələrə nəzər yetirək.
Qətran Təbrizi [88, s. 173]:

Sənin ölkəndə bayquşdan başqa nalə edən olmaz,
Sənin diyarında **zınqırovdan** başqa nalə edən yoxdur.

Əfzələddin Xaqani [71, s. 261]:

Bu dəmir **xalxalını** açmaq istəyən zaman,
Zınqırov kimi məndən ucaldı nalə, fəğan.

Nizami Gəncəvi [151, s. 28]:

Bazarlar olmuşdu səs-küydən uzaq,
Zıncırov səsindən dincəlmiş qulaq.

Sonuncu beytin izahında deyilir: “Yəni bayır-bazar küydən, gurultudan boşalmış, hər tərəfə səssizlik çökmüşdü. Gecə qarovulları yatmış, zıncırovların səsi kəsilmişdi. Şahların qarovulları bellərinə zıncırov bağlayırdılar ki, onun səsindən yuxuları qaçsın, yatmasınlar” [151, s. 399].

İzahatdan görüldüyü kimi, zıncırovlar gözetçilərin yuxusunun qaçmasına kömək olmuşdur.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Zıncırovu kiçik kürə şəklində metaldan, əsasən misdən hazırlayıblar. Bu kürələrin içərisinə də metal qırıntıları atırdılar. Belə kürəcikləri tək-tək və ya topa halda bağlayıb silkələməklə səsləndiriblər. Müxtəlif zərb alətlərinə də (kamanın, xalxalın üzərinə, həmçinin qavalın sağanağına) kiçik ölçülü bir neçə zıncırov bağlayıblar ki, səsi daha da cingiltili alınsın.

Belə alətlərdən müxtəlif məqsədlər üçün istifadə ediblər. Məsələn, şahların qarovulçuları bellərinə zıncırov bağlayırdılar ki, gecələr sübhə kimi oyaq qalsınlar. Yəni, qarovulçu yuxuya getdikdə azacıq tərpənərsə, alət səs salıb onu oyadarmış. Maldarlar heyvanların (dəvə, keçi, inək, fil və s.) boynuna zıncırov taxırdılar ki, itəndə sahibləri zıncırovun səsinə görə, onların yerini təyin edib tapsınlar [118, s. 198]. Bəlkə də bu səbəbdən “zıncırovlu dəvə itməz” atalar sözü yaranıb və yüzilliklər boyu nəsildən-nəsilə ötürülərək, dövrümüzə qədər gəlib çıxmışdır [15, s. 348].

Həmçinin, vəhşi heyvanlar hücum edəndə ev heyvanları qaçmaq məcburiyyətində qalır. Bu zaman onların boynundan asılan zıncırov yellənərək səslənir. Vəhşi heyvanlar da belə səslərdən hürküb geri qayıdırlarmış.

Faytonçular isə zıncırovdan bir növ siqnal aləti kimi istifadə edirdilər. Başqa peşə sahibləri – dərvişlər, mütrüblər, təlxəklər, hoqqabazlar, məzhəkəçilər də zıncırovu müxtəlif məqsədlər üçün səsləndirirdilər.

Xalq yaradıcılığında istifadə edilən atalar sözlərindən biri olan “zınqırovu pişiyin boynuna kim asacaq?” deyiminə də rast gəlirik [15, s. 348]. Bu el deyimi müəyyən bir qərar qəbul edərkən, öz vəzifəsini bitmiş hesab edən, lakin işin reallığını nəzərə almayan adamlar barədə deyilib. Başqa bir deyimdə isə “filankəsin boynuna zınqırov asın, hamı bilsin ki, o, zınqırovlu canavardır” – deyilir. Bu deyim isə “Zınqırovlu canavar” rəvayətinin əsasında əliyəri, xain, acgöz adamlar haqqında deyilmişdir. Firudin Ağasıoğlu (Cəlilov) həmin rəvayəti belə söyləyir: “Deyilənə görə, ac canavar kiminsə tövləsinin kiçik bir deşiyindən içəri girir, mal-qaranı parçalayıb yeyir. Acgöz canavar o qədər şişir ki, girdiyi deşikdən bayıra çıxa bilmir. Səhər kənd camaatı yığışb canavarı diri tutub, onu işgəncə ilə öldürmək istəyirlər. Lakin zərərçəkən mal-qara yiyəsi buna razılıq vermir. O, didilmiş mal-qaranın iri zınqırovunu götürüb, canavarın boynundan asır və onu tövlədən bayıra buraxır. Həmin gündən canavar hansı evə, həyət-bacaya yaxınlaşırsa, zınqırovun səsinə eşidən kəndin bütün itləri ona hücum edir. Beləcə, bir həftədən sonra ac-yalavac qalan canavarın “bir dəri, bir sümük” olan leşini kəndin ətrafında tapırlar. O vaxtdan “zınqırovlu canavar” deyimi dillərə düşür”.

Zınqırovdan bir sıra xalq oyun və tamaşalarında, əyləncələrində oyunbazlar, mütrüblər, masqarabazlar, təlxəklər, məzhəkəçilər, təkəməşqərələr geniş istifadə ediblər. Onlardan bir neçə nümunə təqdim edirik:

“**Təkə oyunu**”nda masqarabazlar başlarına qoyduqları züllə-papağa zınqırov asırlar. Bu oyunda kağız və ya parçadan düzəldilmiş keçi və çəpiş üzülüklerini (maskalarını) üzünə taxmış təkəməşqərələrin buynuzlarının uclarına da zınqırov asılır.

“**Atəşəfruz**” meydan şənliyində isə Atəşəfruz adlı təlxək geyiminə zınqırovlar taxır.

“**Cıdır**” meydan tamaşasında atların yüyənlərinə zınqırovlar asılır.

“**Dəvə oyunu**” tamaşasında “dəvə” görkəmində olan masqarabazın boynundan zınqırov asılır. Bu oyunda məzhəkəçinin ba-

şında zıncırovlu papaq olur.

“**Novruz**” tamaşasında “keçi” görkəmində olan təkəməsqərəninin də boynundan zıncırov asılır.

“**Kəndirbaz**” meydan tamaşasında təlxək boynuna və qollarına zıncırov taxır.

“**Kosa oyunu**” tamaşasında kosa boynundan zıncırov asır.

“**Kosa evlənir**” tamaşasında kosa hərəkət etdikdə boynundan asılan zıncırovlar səslənir.

“**Kosa-kosa**” tamaşasında kosa bel kəmərinə və boynundan zıncırov asır. O, sovqat istəyəndə boynundakı zıncırovu cingildədir.

“**Şatır oyunu**” tamaşasında qaçmaq üzrə yarış keçirilir. Oyunçular kəmərlərində bir neçə zıncırov asırlar.


“**Qoç döyüşdürmə**” tamaşasında qoçların boynundan xırda zıncırovlar asılır.

“**Gözbağlıca**” uşaq tamaşasında gözləri bağlı oyunçu ətrafdakıları tutmağa çalışır. Digər oyunçular zıncırovları səsləndirməklə dayandıqları yerlərini bildirmək istəyirlər.

“**Çömçəbaşı**” adlı gözbağlayıcı uşaq oyununda çömçənin ucuna zıncırov asılır və eyni ilə “Gözbağlıca” oyununda olduğu kimi zıncırov səsləndirilir.

“**Əlquşu ilə ov**” əyləncəsində əyri dimdikli, uzun və iti caynaqlı vəhşi quşları – qızılquş, tərhan, şahin, qırğı və s. cəld uçmaları üçün ov məqsədi ilə təlim zamanı ayaqlarına zıncırov bağlanır.

Notlaşdırılması. F.Əzimli misdən hazırlanmış idiofonlu alətlərimizdən olan sinc, qumrov və həmçinin zıncırovu xalq çalğı alətləri orkestrlərində notlaşdırarkən bu, xaçşəkilli işarədən

istifadə etməyi məqsədəuyğun sayır [57, s. 128]: 

O, belə bir not nümunəsini təqdim edir:



Fikrimizcə, xaçşəkilli işarəyə ehtiyac yoxdur, zıncırovun notları bir xətt üzərində, ritmik fiqurasiyalar şəklində yazılmalıdır. Sadəcə not sətrinin əvvəlində F.Əzimlinin nümunədə göstərdiyi

kimi, zıncırov sözü əksini təpmalıdır. VI fəslin “Sinc” (bax: s. 229) və IV fəslin “Qumrov” (bax: s. 191) başlıqlı yarım-fəsilərində xaçşəkilli işarəyə münasibətimizi bildirmişik.

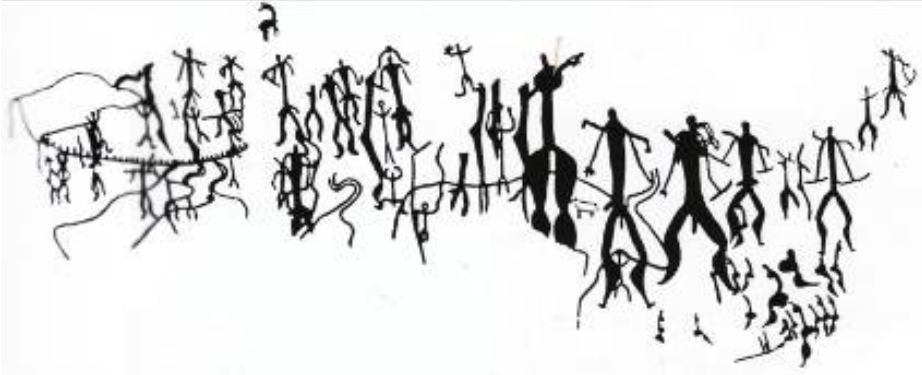
3.8. Kaman



Kaman qarışıq üsulla – həm silkələnməklə, həm də vurulmaqla səsləndirilən çalğı alətlərimizdəndir (cə. №2). İdiophonlu alət olan kaman haqqında S.Abdullayeva əsərlərində

geniş məlumat verir [4, s. 125, 183, 256, 333]. Xatırladaq ki, kəman adlı 8 telli, yayla çalınan fərqli çalğı aləti də vardır [4, s. 73; 75; 124]. Bu alət ATM-nin etnoqrafiya fondunda qorunur (№ 4012).

Yaranma tarixi. Bir sıra elmi – tarixi, arxeoloji, ədəbi, lingvistik və etnoqrafik mənbələrə əsasən Azərbaycan ərazisində incəsənətin inkişafı eramızdan çox-çox əvvəlki illərə gedib çıxır. N.Rzayev “Əsrlərin səsi” əsərində kamanla bağlı yazır: “Azərbaycanın ən qədim sənət abidələrini biz, hələlik, ancaq Qobustan qaya təsvirlərində görə bilirik. İti uclu daş ilə qaya üzərində cızılmış bu təsvirlər e.ə. XIII-X minilliyə aiddir (son tədqiqatlara görə, e.ə. XVIII-XV əsr – A.N.). Onlar siluet şəklində, ön, arxa və yan tərəfdən təsvir edilmiş, kürəklərində kaman olan ovçuların sxematik təsvirlərindən ibarətdir” [166, s. 4].



Buradan belə nəticəyə gəlirik ki, Azərbaycan ərazisində kamandan ən azı 20-17 min il bundan əvvəl silah kimi istifadə edilmişdir. Şübhəsiz, o dövrdə alət kaman deyil, başqa cür (məsələn, yay) adlandırılıb. Çünki kaman dilimizə gəlmə, yəni yabançı sözlərdir.

Kaman qədim silah alətlərimizdən biri olub. Belə alətlərdən Mezolit dövründə ov və döyüş zamanı istifadə olunardı, kamanın kəndirinə ox qoyub atırdılar. Qədim yunan coğrafiyaşünası və tarixçisi Strabon (e.ə. 64/63 - e. 23/24) “Coğrafiya” əsərində Qafqaz Albaniyası, Atropatena (indiki Azərbaycan ərazisi) və Xəzər dənizi haqqında geniş məlumat verir [30, s. 229]. O, əsərində burada yaşayan tayfaların kamandan silah kimi çox gözəl istifadə etdiklərini qeyd edir.

V.Əliyev “Gəmiqaya rəsmləri” adlı məqaləsində (“Tarixin izləri ilə” əsəri) yazır: “Qayalardan birinin üzərində maraqlı ov səhnəsi var. Ayaq üstə dayanmış ovçu şəkli diqqəti daha çox cəlb edir. Ovçunun sərrast atdığı ox keçilərdən birinin köksünə sancılıb. Arxeoloji



qazıntılardan məlumdur ki, ox və kaman qədim Azərbaycan tayfalarının həyatında da uzun müddət mühüm rol oynamışdır. Odur ki, Gəmiqayadakı ov səhnələrində bu alətlərin əks etdirilməsi heç də təsadüfi deyil [53, 49-50].

Başqa bir qaya üzərində maraqlı rəqs səhnəsi təsvir edilib. Mərkəzi hissədə Günəş və Od rəmzi sayılan kiçik dairə, onun ətrafında isə qollarını yanlara açıb rəqs edən adam şəkilləri çəkilmişdir”.

Daha sonra V.Əliyev “Gəmiqaya rəsmlərinin ən qədim nümunələrinin təxminən 4000-5000 il bundan əvvələ aid olduğunu” qeyd edir [53, 51].



Çalğı aləti kimi kamanın yaranma tarixini dəqiq təyin etmək mümkün olmamışdır. Lakin formasına, materialına və quruluşunun sadəliyinə görə, bu aləti kifayət qədər qədim dövrə aid etmək olar. “Yallı” rəqsinin ilk nümunələrinə Qobustan qayalıqlarında rast gəlik (şək.: s. 69). E.Aslanov “El-oba oyunu xalq tamaşası” əsərində kamanla bağlı yazır: “Kaman – Yallı oyununda yallıbaşının əlində tutub silkələdiyi bir zərb alətinin adı. Kaman şəklində hazırlanan bu alətin yayı – çilləsinə keçirilmiş cürbəcür zıncırov, şaxsax və zəngləri silkələməklə oyunun ahəngi saxlanırdı” [12, s. 102].

Yallıbaşların “Yallı” rəqsinin ifası zamanı kamandan geniş istifadə etdiklərini nəzərə alsaq, bu alətin çox qədim tarixi kökləri olduğu aydınlaşır. C.Rüstəmov qeyd edir ki, “Yallı”nı ulu babalarımız ilk dəfə Daş dövründə oynamışlar [163, s. 51].

Kamanın deyilən dövrlərdə mövcudluğu, həm də məhz çalğı aləti kimi rəqs sənətində istifadə edilməsi fikrimizcə, kimsədə şübhə doğura bilməz.

Etimologiyası. Kaman – fars sözü olan “kəman”dan dilimizə keçmişdir [2, s. 280]. “Kəman” sözü isə Azərbaycan dilinə “yay” (ox yayı) kimi tərcümə olunur. Yayla səsləndirilən bir sıra telli alətlərin səsoyadıcısına da kaman və yaxud yay deyilir. Belə kamanların (yayların) ağacdan hazırlanmış çubuqlarının uclarına yuyulmuş, təmizlənmiş, at quyruğunun uzun tükləri çəngə halında bağlanır. İstifadə edərkən kamanın tüklərinə rəcinə (Avropada rəcinəyə kanifol, ərəblər isə zifti deyirlər) çəkilir ki, səslər təmiz

və rəvan alınsın.

Ədəbi mənbə. Kamanın adına Ə.Xaqani, N.Gəncəvi, Ə.Təbrizi, İ.Nəsimi, Həbib (1470-1520), M.Füzuli, M.S.Təbrizi və başqa klassik şairlərimizin əsərlərində də (bənzətmə, təşbeh kimi) rast gəlirik. Ədəbi mənbələrə istinad etsək, kamandan Azərbaycanda XII-XVII əsrlərdə daha çox istifadə edildiyi bəlli olur. Klassik şairlərimiz şeirlərində kaman sözündən əsasən bənzətmə kimi istifadə etmişlər. Belə nümunələrdən bir neçəsini təqdim edirik.

Əfzələddin Xaqani [71, s. 243]:

Qəribədir, bədənimdə ipək də vardı mənim?
O hardadır? Bükülübdür **kaman** kimi bədənim.

Nizami Gəncəvi [154, s. 309]:

Əyrilikdə beli böyük bir **kaman**,
Dərisi gön kimi, eybəcər insan.
Üzü hind qozutək lap qırış-qırış,
Bir zəhər tuluğu, qalib qartımış.

Əssar Təbrizi [55, s. 99]:

Kamanın da gözəllikçin bənd vururlar belinə,
Ta ki onun məharəti daha aydın bilinə.

İmadəddin Nəsimi [75, s. 25]:

Ol **kaman** tək qaşların çək nazını sən, ey könül,
Bu **kamanı** çəkməli çün aşiqi-üftadələr.

Həbib [66, s. 24]:

Şol tiri-qamətini sərvə görürsə doğru,
Qaşın kimi əgilür, olur **kəman** çəməndə.

Məhəmməd Füzuli [96, s. 82]:

Nəmli əşkimdən zəmin məmlü (dolu, dolmuş), ünümdən asıman,
Ahü naləm navəki peyvəstə (həmişə, daimi), xəm qəddim **kəman**.

Məhəmmədəli Saib Təbrizi [167, s. 72, 74]:

Bu bir parça torpağı nurlandıran fələkmi?
Bəlkə halə olubdur göydə **kamanı** eşqin?

* * *

Düzlükdə bizi əldə əsa eylədi dövran,
Sonra əyərək etdi **kamanı** bu cahanın.

Aşıq yaradıcılığının məhsulu olan bir bağlamanın (deyişmənin) cavabında kaman çox gözəl təsvir olunub [179, s. 179]. Həmin deyişmə belədir.

Sual:

Dinləyin ustadlar xəbər sorayım:
Əlsiz **sazı** sizlər necə çalarsız?
Göydə ulduzları mənim davarım,
Sizi çoban etsəm necə güdərsiz?

Cavab:

Əgər arıfsınız xəbər biliniz,
Əlsiz saz çalmağa **kaman** deyərlər.
Göy üzündəki ulduzlar üstünə, bilin
O Aydı ərənlər, çoban – deyərlər.

Tapmaca şəklində deyilən bağlamada: “Əlsiz sazı sizlər necə çalarsız?” – soruşulur. Deyişən aşıq rəqibinin düşünmə qabiliyyətini, bilik və zəkasını yoxlamaq üçün verdiyi suallarda əslində alacağı düzgün cavabın xüsusiyyətlərini dolayısı və ya məcazi şəkildə söyləyir. Əsas “ünvan” isə gizli saxlanılır.

Türkdilli etnoslarda həm qədimdə, həm də müasir dövrdə küllü çalğı alətlərinə sazlar deyilir. Sazlar bir-birindən səslənmə üsuluna görə fərqlənirlər: telli saz (telli alət), yaylı saz (kamanlı alət), vurmali saz (zərblə çalınan alət) və s.

Saz sözü müasir Azərbaycan dilində fərqli mənada işlədilir. Daha doğrusu, saz dedikdə ilk növbədə aşıqlarımızın sevə-sevə istifadə etdikləri telli, mizrabla səsləndirilən çalğı aləti yada düşür.

Bağlamanın cavabında: “Əlsiz saz çalmağa kaman deyərlər” – bildirilir. Kaman idiofonlu, yəni ifa olunarkən köklənilməsinə xüsusi ehtiyac olmayan alətdir. Bu alətin telləri, pərdələri, çalğı də-

likləri və s. olmadığından səsləndirilərkən ifaçının barmaqlarının heç bir rolu olmur. Nəticə olaraq bağlamada “əlsiz saz” dedikdə “barmaqsız ifa olunan alət” nəzərdə tutulur. Məhz bu səbəbdən sualın cavabı idiofonlu çalğı aləti olan kamandır. Bu alət ifa olunan kən barmaqlardan yalnız kamani əldə tutmaq üçün istifadə edilir.

Miniatür mənbə. Təbrizli rəssam Nizaməddin Sultan Məhəmmədin özünəməxsus üslubu, məktəbi olmuş və bir çox rəssamlar yetişdirmişdir. Bu səbəbdən o dövrün tanınmış rəssamlarının böyük bir qismini “Sultan Məhəmməd məktəbinin nümayəndələri” adlandırırıblar.

Sultan Məhəmmədin çəkdiyi “Sam Mirzənin saray məclisi” illüstrasiyasında (Hafiz, “Divan”, 1530-cu il, Paris, L.Kartyenin kolleksiyası) **rud, bərbət və 2 dəf** ifaçıları təsvir edilib [81, 40 sayılı illüstrasiya]. Əsərin yuxarı hissəsində **kaman** alətinin də rəsmi verilib.



Fraqment

Tablonun qısa məzmunu belədir: Hafizin “Bu gün bayramdır, gül və kef dövranıdır” rədifli qəzəlinə həsr edilən miniatür rəsmdə Sam Mirzənin şeir və musiqi məclisi təsvir edilmişdir.



Fraqment

Təbrizli rəssam Mir Seyid Əlinin (?-1570) çəkdiyi “Xosrov Barbədin musiqisini dinlərkən” (Nizami, “Xəmsə”, Təbriz, 1539-1543-cü illər, London, Britaniya Muzeyi, OR. 2265, v. 77) illüstrasiyasında kaman, bərbət və dəf ifaçıları təsvir edilib [81, 61 sayılı illüstrasiya]. Kaman alətinin rəsmi tablonun sol tərəfində verilib.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Kamani zoğal və ya palıd ağaclarının budaqlarını yaş halda əyərək aypara şəklində hazırlayırlar. Alətin uzunluğu təxminən 400 mm-dir. Aypara şəkilli hissənin azacıq əyilmiş uclarına heyvan dərisindən, göndən

hazırlanmış, tarım çəkilməmiş kəndir və yaxud kəriş bağlayırlar. Kamanın kəndir (kəriş) hissəsinə xırda, üzüyəbənzər lövhələr, metal halqalar, zıncırovlar, qumrovlar, şaxşax və başqa cingiltili səs çıxaran əşyalar taxılır.

Əvvəllər silah aləti olan kamanı sonralar sənətkarlar müəyyən dəyişikliklər etməklə onu çalğı alətinə çevirib səsləndirmişlər. İdiophonlu çalğı aləti olan kamanın “Yallı”ların inkişafında və formalaşmasında böyük rolu olmuşdur. Kütləvi rəqslərdən biri – “Yallı”lar ifa olunarkən yallıbaşı əsasən bu alətdən istifadə edir. Bəzən yallıbaşını “elbaşı” və yaxud “toybaşı” da adlandırırlar. Yallıbaşı – baş rəqqas hesab edilir və rəqslərin əsas aparıcısı, icraçısı sayılır. O, rəqs edərkən, kamanın ağac hissəsinin ortasını sağ əlində silkələyə-silkələyə oyun havasının tempinə (asta, orta və ya iti) uyğun şəkildə aləti səsləndirir. Bəzən yallıbaşının digər əli sərbəst olduqda, yəni solo rəqs etdiyi anlarda kamana sol əli ilə tək-tək zərbələr vurmaqla da aləti ifa edir. Bu səbəbdən kaman “Qarışiq alətlər qrupu”na aid edilir. Yəni, deyildiyi kimi, alət həm silkələnməklə, həm də vurulmaqla səsləndirilir.

Yallıbaşından başqa istənilən rəqqas da solo oynayarkən kamanıdan istifadə edə bilər. Bəzi hallarda rəqs ifa edilərkən kaman aləti olmadıqda yallıbaşı cib yaylığı və ya adi ağacdən hazırlanmış çubuğu əlində tutub, oynayan dəstəyə rəhbərlik edir və “Yallı” gedir.

Dəstənin sonuncu üzvü “ayaqçı” adlanır. “Ayaqçı” da yallıbaşı kimi təcrübəli rəqqas olmalıdır. O, rəqsin düzgün alınması üçün böyük məsuliyyət daşıyır. Bu səbəbdən “ayaqçı” rəqs boyu oyunçuların hərəkətlərinə nəzarət etməlidir. Yeri gələndə “ayaqçı” düzgün oynamayana rəqsi dayandırmadan, işarə ilə, jest ilə, him-cim ilə (lal dili) başa salmalı, hərəkətlərini tənzimləməlidir.

3.9. Şaxşax

Şaxşax da Azərbaycanda ansambl və orkestrlərdə daha çox istifadə edilən



idiofonlu alətlərdən biridir (cəd. №1). S.Abdullayevanın [4, s. 94, 256], F.Əzimlinin [57, s. 107] əsərlərində şaxşaxın adına rast gəlirik. Alət qarışıq üsulla səsləndirilir: həm silkələnməklə, həm də vurulmaqla.

Yaranma tarixi. Şaxşax Azərbaycan ərazisində qədim dövrlərdən istifadə edilən, kastanyetəbənzər alətdir. Şaxşaxın yaranma tarixini dəqiq müəyyənləşdirmək mümkün deyil. Lakin şaxşax tipli alətlərdən dünyanın ən qədim xalqları, o cümlədən azərbaycanlılar da böyük həvəslə istifadə edirlər. Bu səbəbdən formasının, materialının və quruluşunun sadəliyinə görə, şaxşaxı kifayət qədər qədim dövrə aid etmək olar. Yəni, iki quru ağac parçasını bir-birinə vurduqda “şaqqıltılı” səsin alınması ibtidai dövrlərdən bütün qədim xalqlara, o cümlədən azərbaycanlılara da məlum olmuşdur.

S.Abdullayeva XVII əsrin sonunda Azərbaycanda olmuş alman səyyah və təbiətşünası Engelbert Kempferin [258, s. 740-745] yol qeydlərinin “XVII əsr Şərqi musiqi mədəniyyəti” fəslini şərh edərkən yazır: “Təsviri uzatmamaq üçün E.Kempfer təəssüf ki, yerli əhali arasında geniş yayılan fleyta (yəqin ki, ney – A.N.), violonçel (hər hansı kamanlı alət – çəğanə və yaxud çaqanaq – A.N.), tütək və şaxşaxlar qruplarının latın dilində adlarını çəkməklə kifayətlənir” [4, s. 51].

Deməli, E.Kempfer hələ 1683-cü ildə Azərbaycanda şaxşaxın irili-xırdalı, müxtəlif ölçülü bir neçə növü ilə rastlaşıb.

Etimologiyası. Şaxşaxı silkələyəndə “şaqqaşaq”, “şaqqşax”, “şaqqaşax”, “şaqqşaraq” və s. kimi səslər alınır. Bu səbəbdən alətə şaxşax adı vermişlər. Ümumiyyətlə, bir sıra çalğı alətləri kimi şaxşax da öz adını çıxardığı səs təqlidindən alıb.

Ədəbi mənbə. XV-XVI əsrlərdə yaşamış Nemətullah Kişvəri qəzəllərinin birində şaxşax sözündən bənzətmə kimi istifadə edir [85, s. 48]:

Dil uzatdı həlqeyi-zülfü-pərişanın sarı,

Şax-şax anın için boldi zəbani şənənin.

Yaşı bilinməyən qədim bir el bayatısında da şaxşax sözüne

rast gəlirik [3, s. 36]:

Əzizinəm, nə **şax-şax**,
Bülbül oxur, nə **şax-şax**,
Nahaq qan yerdə qalsa,
Nə haqq haqdı, nə şah-şah.

Həmçinin, atalar sözlərində də şaxşax unudulmayıb [15, s. 52]:
Aldım qoz, satdım qoz, mənə qaldı **şaxşaxı**.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Şaxşax ağacdan hazırlanmış çubuq dəstəkdən və dəstəyin uclarına bağlanan kasacıqlardan ibarətdir. Bu kasacıqları da ağacdan hazırlayırlar və dəstəyin hər ucuna 3 kasacıq bağlanır. Bəzən dəstəyin uclarına kasacıq əvəzinə misdən hazırlanmış barmaq zilinəbənzər, qoşa, kiçik sinclər taxılır.

Qədimdə şaxşaxdan rəqqasələr istifadə etmişlər. Orta əsr miniyatür rəsm əsərlərində rəqqasələrin əllərində tutduğu şaxşaxlar aydın görünür [109, s. 163].

Şaxşaxdan əsasən qoşanağaraçılar istifadə edirlər. İfaçı şaxşaxın dəstəyini ovucunda tutaraq aləti səslənən musiqi əsərinin, mahnının və ya rəqslərin ritminə uyğun şəkildə silkələyir. Bu zaman kasacıqlar və ya kiçik zillər bir-birinə dəyir və nəticədə şaxşaxın cingiltili səsi ətrafı bürüyür. Şaxşax müşayiətedici alətdir. Alətdə bütün ritmləri özünəməxsus şəkildə ifa etmək mümkündür. Ansambl və orkestrlərdə şaxşaxdan tremolalar zamanı daha çox istifadə edilir.

B.Hüseynli silkələnmə ştirixini vvvv işarəsi ilə qeyd etməyi təklif edir [215, s. 20].

Bu fəsildə idiofonlu alətlərin bir qismi – zıncırov, xalxal, kaman, şaxşax və başqaları araşdırılarkən onlarca xalq oyunlarının, rəqslərinin əsas çalğı aləti olduğu müəyyənləşir. Onların iştirakı olmasa, həmin rəqslər və oyunlar xeyli zəif görünə bilər.

ZƏNG VƏ ZINQIROVUN MÜXTƏLİF NÖVLƏRİ, FƏRQLİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Bu fəsildə Azərbaycanda geniş yayılan zəng və zinqırov alətləri araşdırılır. Onların fərqli xüsusiyyətləri öyrənilir. Hər iki alətin – zəng və zinqırovun Azərbaycan ərazisində müxtəlif növlərindən istifadə olunmuşdur. Zəng alətinin bütün növləri (cə.d. №3) bu fəsildə araşdırıldığı halda, zinqırovun yalnız cəlacil və qumrov növlərinə diqqət yetirilir (cə.d. №4). Zinqırov və eləcə də onun digər növləri (cərəs, xalxal, cıncırov) rəqqasələrin çox istifadə etdikləri alət olduğundan “Rəqqas və rəqqasələrin əsas çalğı alətləri” adlı III fəsildə tədqiq olunmuşdur.

4.1. Zəng

Zəng idiofonlu alətlər sırasında ən geniş yayılanı və çoxçeşidlisidir (cə.d. №3). Alət silkələnməklə səsləndirilir.

Yaranma tarixi. Arxeoloji qazıntılar zamanı Azərbaycanın qədim yaşayış məskənlərindən olan Qəbələdə tapılmış zəng aləti e.ə. III əsrə aid edilir. Bu tapıntı AMEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutunun fondunda (№101) qorunur²⁸. Deməli, Azərbaycan ərazisində zəng alətindən ən azı e.ə. III əsrdə istifadə edilmişdir.

S.Onullahi “Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə)” məqaləsində qeyd edir [156, s. 56]: “...Digər venedsiyalı elçi İosafat Barbaro [250, s. 69] yazır ki, mən şahın yanına getdiyim ilk gündə (Təbrizdə Uzun Həsənin sarayında olmuşdur – S.O.) xanəndələr və çalğıçılar onun yanında idi. Bu çalanların bir yard (0,7 metr) uzunluğunda zəngləri var idi. Zənglərin nazik ucunu yuxarı tuturdular. Bundan başqa cəng, ud, kamança, sinc, ney də var idi və yaxşı çalırdılar. Sonra bir dəstə



rəqqasə qadınlar Uzun Həsənin xidmətinə gəldi. Onlar oynayır və musiqi çalırdılar”.

S.Onullahi həmin məqalədə daha sonra İosafat Barbaronun qeydlərinə əsasən Təbriz meydanında “Qurd oyunu” tamaşasında musiqilər çalınarkən ud, bərbət, ney, sinclə yanaşı ucubiz zənglərdən də istifadə edildiyini bildirir.

1623-1624-cü illərdə Azərbaycanda olarkən rus taciri Fedot Afanasyeviç Kotov xatirələrində bayramlarda səsləndirilən bir sıra çalğı alətlərindən, o cümlədən zəngdən də söhbət açır [243, s. 46].

Görkəmli aktyor, x.a., tanınmış, lirik-tenor səsli opera müğənnisi, rejissor, pedaqoq, teatrşünas, Azərbaycan peşəkar musiqili teatrının banilərindən biri Hüseynqulu Məlik oğlu Rzayev-Sarabski²⁹ (1879-1945) xatirələrində zənglə bağlı yazırdı: “Hər dükançı qapısından böyük bir zəng asardı. Onu çalaraq malını tərifiyə kimi, yola saldığı müştərisinin arxasınca da zəngi təkrar çalardı” [168, s. 20].

A.Əliverdibəyov “Rəsmli musiqi tarixi” əsərində bir sıra idi- ofonlu alətlər – zəc və ya zil (sinc – A.N.), müsəlləs (üçbucaqlı çalğı aləti – A.N.), filiklə (və ya Məhəmməd sancağı, çovqanabənzər əsgəri alət) yanaşı zəng alətinin də adını çəkir. O, Avropada geniş istifadə edilən bir çox alətlərin, həmçinin zəngin yaradıcısının məhz türklərin olduğunu qeyd edir: “Musiqi tarixnəvislərin bəzisi hal-hazırda Avropa əsgəri musiqi alətlərinin Şərqdən iqtibas olunmasını qeyd edirlər. Çünki günü-gündən məlum olur ki, bu alətlər avropalıların musiqi dəstəsinə səlib müharibəsindən sonra daxil olublar. Hər halda türk tavulu və az müddət bundan qabaq Avropa ordusuna mədxəl olan kiçik <qaval>, sonralar litavra, <dümbələk>, müsəlləslər, xırda piqtolo, bəzi alaylarda yeni daxil olan buncuq deyilən alət, intiqal olan zəng Clockenspiel avropalıların Osman türklərindən keçmişdir. Bu təfsilat Avropada şimdiyə qədər bu musiqi dəstəsinin “türk musiqisi” adlanmasını isbat edir” [52, s. 136].

III fəslin VI yarım-fəslində xalxaldan söhbət açarkən eyniadlı

şəhərin olması haqqında məlumat vermişik. İdiofonlu zəng aləti adında da ərazinin, yerin və qalanın olduğu mənbələrdə qeyd olunur [11]. Zəngqala adlanan bu ərazi Gədəbəy rayonunun Böyük Qaramurad kəndinin dağ yamacında yerləşir. Yerli əhəlinin dediklərinə görə, bu qalada olan iri zəng səsi ilə düşmənin yaxınlaşması barədə yerli əhaliyə xəbərdarlıq edilərmiş.

Ölkəmizin digər yaşayış məskənlərinin toponimlərində də zəng sözünə rast gəlirik: Zəngilan rayonu, Zəngişəli kəndi (Ağdam rayonu), Zəngənə kəndi (Sabirabad rayonu), Zəngəzur (Qərbi Azərbaycanda mahal) və s.

F.Ağasıoğlu bu toponimlərdəki “zəngi” sözünün qədim türk tayfası – “sangi”nin təhrif olunmuş deyimini olduğunu bildirir.

N.Gəncəvi “Xosrov və Şirin” poemasında Orta əsrlərdə Zəng adlı yaşayış məntəqəsinin olduğunu bildirir [154, s. 167]:

“Qifli-Rumu” əgər oxusa bollu,

Rum, Zəng xəzinəsinə açardı yolu.

Həmin şəirdə “Zəng” sözü ərazi adı kimi verilib. Azərbaycanda biologiya sahəsində də zəng sözünə rast gəlirik. Bu, adında zəng sözünü əks etdirən zəngçiçəyi adlı bitki növüdür.

Etimologiyası. “Zəng” sözünün kökü farsca “zən” olub, dilimizdə vurmaq mənasını bildirir. Məsələn, “bezən” dilimizdə “vur” deməkdir. “Be” burada sözünü kimi işlədilir.

Bildiyimiz kimi, zəng idiofonlu alətlərdən biridir və silkələn-məklə səsləndirilir. Yəni, alət silkələndikcə içərisindəki metal dildək gövdənin divarlarına vurulur və səslənmə alınır. Alətin adının da bu xüsusiyyətinə görə zəng qoyulduğu ehtimal olunur.

A.Nəbiyev “El nəğmələri, xalq oyunları” əsərində keçmişdə zəng sözündən dilimizdə səs mənasında da işlədildiyini bildirir. Onun təqdim etdiyi, zorxanalarda pəhləvanların söylədikləri hər-bə-zorbalarda belə məqamlarla rastlaşırıq [114, s. 92]:

Yava-yava danışan igid pəhləvan,

Qızışdırma cırar cəngini oğlan.

Dağıdar yer-göyü, eşər torpağı

Kəsər nəfəsini, **zəngini** oğlan.

Zəng dilimizdə həm də səs təqlidi, yamsılama mənalarını bildirir: zəng çalmaq, zing-ildəmək, zinq-ıldamaq və s.

S.Abdullayeva yuxuda çalğı alətlərini gördükdə necə yozulması barədə maraqlı məlumat verir [3, s. 69-70]. O, tütək, ney, təbil, davul, düdük, dümbələk (kiçik dumbul), qaval, saz, ud, tənbur, kamança kimi müxtəlif alətlərlə yanaşı, idiofonlu zəngin də yuxu yozumunu təqdim edir: “Yuxuda zəng görmək – ayrılıq, səfərə çıxmaq, zəng səsi eşitmək isə – xeyir əlamətidir”.

Ədəbi mənbə. Ə.Xaqani, N.Gəncəvi, Ə.Təbrizi, M.Füzuli, M.S.Təbrizi, M.Müşfiq və başqa şairlərin əsərlərində zəng alətinin adı çəkilir. Bu əsərlərdən bir neçə nümunəyə diqqət yetirək.

Əfzələddin Xaqani [71, s. 255]:

Məhkumluqdan, gedib, öpüm kəlisanın **zəngini?**
Zülm əlindən züniar asıb, dəyişdirim rəngimi?

Nizami Gəncəvi [151, s. 40, 342]:

Min könül dərdilə nəfəs alıram,
Yatmayım deyə, hey **zəngi** çalırım.

Təbillər zənglərlə olmuş həmahəng,
Borular gurlayır məhşər **surutək**.
Dağ yaran **nağara** etdikcə fəryad,
Simurğ Qaf dağında salırdı qanad.
Coşduqca **şeypurun, neyin** naləsi
Tanrıya ucaldı sıxıntı səsi.

Açmasında, yəni cavabında zəng alətini bildirən qədim bir tapmacada deyilir [179, s. 168]:

Qalın qamış içində,
Yumru xoruz çağırır.

Burada “qalın qamış” dedikdə zəng alətinin içindəki mil nəzərdə tutulur. “Yumru xoruz” isə milin sonluğunda olan kürəcikdir. Bu kürəcik silkələndikcə zəngin divarlarına toxunaraq səslənmə əmələ gətirir.

Zəng sözündən açması “saat” olan bəzi tapmacalarımızda bən-zətmə kimi istifadə olunub [179, s. 136]:

Həvəng-həvəng içində,
Həvəng də **zəng** içində.
Nə yerdədi, nə göydə,
Əsil firəng içində.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Zəng üst oturacağı yarımkürə şəklində və ya kəsik konusvari formasındadır. Alət mis, tunc və ya bürüncdən hazırlanır. Zəng təxminən yumruq boydadır. Xatırladaq ki, tunc misin qalay, alüminium, berillium və digər kimyəvi elementlərlə ərintisidir. Bürünc isə misin sinklə ərintisindən alınır [34, 376]. Kəsik konusun içərisində səs salmaq üçün sağa-sola hərəkət edən metal dilcik, yəni mil asılır.

Zəng alətindən qədimdə müxtəlif məqsədlər üçün istifadə edilib. S.Abdullayeva “Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri” əsərində zəng aləti ilə bağlı bir sıra maraqlı məlumat və folklor nümunələri təqdim edir: “Qədim dövrlərdə matəm mərasimlərini təşkil edən matəm xəbərdarlığı, ağlaşma, dəfn və yad etmə mərhələlərinin bəzilərində çalğı alətləri səslənirdi.

Azərbaycan torpağında müharibələrdə həlak olan döyüşçülər basdırılanda meyidin üzərində təbil və zənglər çalılıb və oxuyublar” [3, s. 125].

Bir sıra tarixçi və səyyahların (İ.Barbaro, F.A.Kotov və başqalarının) xatirələrindən bəlli olur ki, Orta əsrlərdə Azərbaycanda zəngdən çalğı aləti kimi də istifadə olunmuşdur. Şübhəsiz, qeyri-müəyyən səs yüksəkliyinə malik olduğuna görə, zəng də qeyri-mükəmməl alətlərdən sayılır.

4.2. Zəngi-şütür

Zəngi-şütür idiofonlu alətlərimiz sırasında ən geniş yayılan zəng ailəsinə aid edilir (cəd. №3). Xatırladaq ki, zəngi-şütür aləti musiqişünaslıqda ilk dəfə tərəfimizdən ətraflı şəkildə araşdırılır və tədqiq olunur.

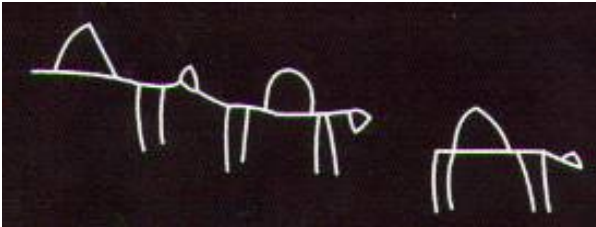
Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” əsərinin “Zəngi-şütür”



başlıqlı məqaləsində olduqca maraqlı bir alətdən – zəngi-şütürdən söhbət açır [50]. Həmçinin, özündə XVI əsrin siyasi, ictimai və tarixi hadisələrini əks etdirən “Koroğlu” dastanında zəng alətinin adı çəkilir. Yəni, dastanda dövələrin boynundan asılan zəng alətinin fərqli növü – zəngi-şütür vəsf edilir.

Yaranma tarixi. Azərbaycan ərazisində zəng alətindən ən azı e.ə. III əsrdə istifadə edilməsi barədə elə bu fəslin “Zəng” başlıqlı yarım fəslində məlumat verilir. Lakin zəngi-şütür alətinin Azərbaycanda yaranma tarixi dövədən minik və yük daşımaq kimi istifadə olunduğu dövrlərə təsadüf etməsi şübhə doğurmur. Azərbaycan ərazisində qədim dövrlərdən dövə karvanından minik və yük daşımaq üçün istifadə edildiyini təsdiqləyən faktlar yetərincədir.

Qədim rəssamın Qobustanda çəkdiyi qayaüstü rəsmlərdə haqqında söhbət açdığımız dövə karvanı təsvir olunmuşdur. Mütəxəssislərin (C.Rüstəmov, F.Muradova) rəyinə görə, bu qayaüstü rəsmlər VIII-IX əsrlərə aid edilir.



Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” əsərinin (III hissə) “Zəngi-şütür” məqaləsində eyniadlı alətdən söhbət açarkən qeyd

edir: “Zəngi-şütür” fars sözüdür, mənası “dövə zəngi” deməkdir. Yaxşı fikir verəndə bu dövə zəngindən dövənin ayaqları və boynu taktla, qimmlər “güli-batın”dan “güli-zahir” olur, qədim musiqi aləti olan çəngin (arfanın sələfi) tellərini yada salır. Belə ki, zəngdən ayrılan musiqi sədaları dövələri şövqə gətirir, sarıbanı, dövəçini şirnikləndirir. Bundan bütün qatar (7 dövə) yeriyə-yeriyə yorğunluğunu da alır. Zəngi bir adət üzrə qabaqdakı nər dövənin boynundan asılıblar. Arxadakı dövələrin boynundan da ara-sıra uzunsov zənglər görünərdi.

Qeyd edim ki, böyük zəng ki, qabaqdakı nər dövənin boynundan asılırdı, təxminən 7 girvənkə (3 litr) su tuturdu. Maraqlı bu-

rasıdır ki, zəngi-şütürün daxilindən şəq-şəqəni (şəqq ərəbcə yarmaq, parçalamaq deməkdir, burada mil mənasını verir) əvəz edən kiçik, uzunsov zəng sallanardı. Mələhətli səs də bu şəq-şəqə zənginin aramla böyük zəngi-şütürün divarlarına dəyəndə əmələ gəlirdi. Belə ki, böyük zəngi-şütürün səsi daxilindəki kiçik, uzunsov formalı zəngin səsinə sanki hay verirdi. Qatardan ətrafa həqiqətən ürəyə yatan, həzin musiqi sədasi yayılır, saribanın, dəvələrin də (bütün qatarın, 7 dəvənin) kefi kökəlir, yorğunluğu alınırdı.

Zəngi-şütür – bu səhrələr musiqi aləti yolları gödəldən, yorğunluq alan, insan və heyvan könlünü açan alət olmuşdur. Dəvə zəngi hərgah bir zaman dəvələr boynunda səslənərdisə, indi Azərbaycan musiqi alətləri muzeylərində görünərsə, heç də pis olmaz” [50].

Ümumiyyətlə, Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” (III hissə) əsərində dəvənin musiqiyə çox həssas olduğunu bildirir. O, “Musiqidə qüvvə” başlıqlı məqaləsində maraqlı rəvayət təqdim edir [50]. Yəni, dəvə yorulub oturur, nə qədər çalışırlarsa, dəvə hərəkətə gəlmir. Lakin sahibi tütəkdə “Əbu əta” çaldıqda dəvə yeriməyə başlayır. Ə.Dağlı həmin mənbədə “Musiqiyə divan tutanda” başlıqlı məqaləsində kamança alətinin yaranması ilə bağlı başqa maraqlı bir rəvayət də təqdim edir. Burada sahibinin kamançada çaldığı “Rumi” havasını eşidən dəvənin etdiyi hərəkət hamını heyrləndirir. Rəvayətin yığcam məzmunu belədir: “Urmiyada səhrada yaşayan bir sariban çalğı aləti icad edir. O, ölmüş iri çanaqlıbağanın qını üzərinə dəri çəkir, ona qol pərçim edərək kamançayabənzər alət hazırlayır. Onun bu alətdə çaldığı musiqilər dəvələrin çox xoşuna gəlir. Saribanı kənardan izləyənlər bu xəbəri Urmiya xanına çatdırırlar: “Xan sağ olsun, sariban İslam dinində haram buyurulan musiqi aləti icad edibdir”.

Saribanı ağır cəza gözləyər. Əvvəlcədən tərtib olunmuş qayda üzrə şəhər bazarında təbl-kusi-nəqqarə çalınar. Carçı camaatı “Şələlə” meydanına çağırar. “Şələlə”nin hovuzu qabağında ağ keçələr salınar, üstündə taxt qoyular. Hökmdar xan taxt üstə

əyləşər. Ondan 15 addım uzaqda bir dəvəni xıxladıb ayaq-dizlərini iplə bağlayarlar. Müqəssir saribanı isə dəvədən 15 addım o yanda saxlayarlar. Müqəssir xanın qabağında duranda günahını üzünə oxuyarlar. Qazı cəzanı elan etməmişdən qabaq, xan müqəssirə özünü təmizliyə çıxarmaq üçün son söz verər. Sariban deyər:

– Xan sağ olsun! Mən çanaqlıbağanın qınından çalğı aləti düzəltmişəm, doğrudur! Onu ancaq səhralarda çalırım, doğrudur? Amma onu insanlar üçün yox, heyvanlar, yəni dəvələr üçün hazırlamışam. İslam şəriətinə qurban olum, məni cəzalandıra bilərdi, hərgah müsəlmanları bu musiqi alətindən çıxan avazlara cəlb etsəydim.

Xan xeyli fikrə getdi, ayağa durub dedi: “Sən dəvə üçün nə cürə çalırsan, dəvə ondan nə qanır?”

Müqəssir əyilib iki əllərini döşünə qoydu və belə cavab verdi: “Xan cənabları! Acizənə rica edirəm, izin verin, mən sualınızın cavabını felən nümayiş edirəm”.

Xan razılıq verdi. Sonra sariban kamançanı ona verilməsini rica etdi. O, dəvədən 30 qədəməcən uzaqlaşdı, oturdu. Sariban kamançada “Rumi” havasını çalmağa başlayanda, dəvə boynunu yerə əyib 2-3 dəfə “af-af” edərək, kamançanın səsi səmtinə dizindizin süründü. Dəvə müqəssirə çatanda boynunu uzatdı. Saribanın göz yaşları axdı, onun ağız səsi “Rumi” avazına qarışırdı. Yaxınlaşdı dəvənin iri gözlərindən, yanaqlarından öpüb oturdu. Xan bu səhnəni görcək əmr etdi ki, keçələri yığsınlar, taxtı saraya aparsınlar.

Elə rəvayət edirlər ki, xan sonra saribanı saraya dəvət etdirdi. Və lazım biləndə şadlığı üçün saribanın kamançasını dinləyərdi” [50].

Göründüyü kimi, daşürəkli xan saribanın ifasını dinlədikdən sonra nəinki rəhmə gəlmiş, hətta əfv edərək, ondan saray musiqçisi kimi istifadə etmişdir.

Etimologiyası. “Zəngi-şütür” sözünün I hissəsi – “zəng”in sözaçımı haqqında bu fəslin “Zəng” başlıqlı yarım fəslində ətraflı məlumat verilir. Həmin sözün – “zəngi-şütür”ün II hissəsi “şütür”

də fars sözüdür və “dəvə” mənasını bildirir [2, s. 793]. Nəticədə “zəngi-şütür” dilimizdə “dəvə zəngi” fikrini ifadə edir.

Ədəbi mənbə. Klassik şairlərimiz şeirlərində zəng alətini çox vəsf ediblər. Bunların hansının zəngi-şütürə aid olduğunu müəyyənləşdirmək o qədər də çətin deyil. Dəvə, zəng və karvan yolu vəsf olunan şeirlərdə söhbətin məhz zəngi-şütür alətindən getdiyi hər kəsə aydın olur. Orta əsr klassik Azərbaycan şairləri – Ə.Xaqani, N.Gəncəvi, Ə.Təbrizi, M.S.Təbrizi, M.Füzuli və başqalarının bir çox əsərlərində, həmçinin “Koroğlu” (XVI əsr) dastanında dəvə zəngi vəsf olunur.

Bir daha Ə.Dağlının “Ozan Qaravəli” əsərinə müraciət edək. O, “Dildə dayanmayan sözlər” başlıqlı məqaləsində yazır [49]:

“Azər elinin dahi şairi Xaqani məşhur “Töhfətül-İraqeyn” əsərində karvan zənginin səsinə təqlid, tərif edərkən belə hislər lap aydın eşidilir. Şübhəsiz ki, o zamanlar kənd, oba, şəhərlərdə karvan səsinə hər bir kəs eşitmiş, hərə də özünə görə ondan həzz almışdır. Lakin Xaqani bu hiss və həzzləri ümumiləşdirmiş, cəmləmiş və cürətlə dəvənin zəngində İlahi səsin olduğunu söyləmişdir [71, s. 59]:

Camın **teştə** dəyib verdiyi səs də,
Kasa cingiltisi böyük məclisdə.
Hicran gecəsində xoruzun banı,
Səhər açılarkən sevda dastanı, –
Bunların hamısı əla, gözəldir,
Lakin karvan səsi daha gözəldir.
Dəvənin **zəngində** İlahi səs var,
O, deyir: “Gəl, haqqı bu səsdə axtar”.

Maraqlıdır ki, şeirdə üç idiofonlu alətimizin – teşt, kasa və zəngin adları çəkilir.

Ə.Xaqaninin başqa şeirlərində də zəngi-şütür, yəni dəvə zəngləri vəsf olunur [71, s. 222]:

Qulaq ver aramsız vuran **zənglərə**,
Yol boyu susmayan bu ahənglərə.
Ruh açır səhərin ilıq nəfəsi,
Quş dili oxuyur **zənglərin** səsi.

Bu səslər insanı gətirir cana,
Sonsuz ləzzət verir yolda insana.

Ürəkdən dərdlisən, **zəngtək** nədəndir nalə etməzsən?
Yükün ağırrsa karvanda, çəkib neyçin səfa getmək.

Nizami Gəncəvi [151, s. 76]:

Dəvənin **zəngindən**, fil güzgüsündən
Sədəf şəvə doğdu inci doğurkən.

Əssar Təbrizi [55, s. 89]:

Karvan **zəngi** çalınanda çıxırdılar qaladan,
Tarac edib mallarını çıxırdılar aradan...

Məhəmmədəli Saib Təbrizi [167, s. 51, 74, 88]:

Saibin boşsa əli dünya malından ancaq,
Səslənir **zəng** kimi ta mənzilə çatsın karvan.

* * *

Karvanımızın **zəngini** əks eylədi səhra,
Bu ahı idi, həm də, fəqanı bu cahanın.

* * *

Xoşdusa bir daş kimi yolda nişantək durmağı,
Zəng kimi karvanda o bəs biqərar olsun niyə?

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Zəngi-şütür aləti kəşik konus şəklində mis, tunc və ya bürüncdən hazırlanır. Alətin hündürlüyü təxminən 130 mm, oturacağıın diametri 80 mm, yuxarıdakı yarımkürənin diametri isə 30 mm-dir. Zəngi-şütürün gövdəsinin içərisində asılmış vəziyyətdə kiçik ölçülü, uzunsov II zəng yerləşdirilir. Bu zəngin ölçüləri belədir: hündürlüyü 70 mm, oturacağıın diametri 50 mm, yuxarıdakı yarımkürənin diametri isə 15 mm-dir. Zəngi-şütürün gövdəsi böyük olsa da, ümumi çəkisi o qədər də ağır deyil, təxminən 500 qramdır.

Dəvə yeriyəndə zəngi-şütür yellənir, daxilindəki uzunsov zəng böyük zəngin divarlarına toxunur və səslənmə yaranır. Ə.Dağlı uzunsov zəngi “şəq-şəqəni (şəqq ərəbcə yarmaq, parçalamaq deməkdir, burada mil mənasında işlədilir) əvəz edən” adlandırır.

Uzunsov zəngin içərisindəki ucu şar formalı dildik və ya mil də silkələndikcə II, yəni kiçik zəngin divarlarına toxunaraq fərqli səslənmə yaradır. Beləliklə, böyük zəngin səsi kiçik zəngin səsinə qarışır və ətrafı dalğalı zəng səsləri bürüyür. Ə.Dağlının təbirincə desək, “ətrafa həqiqətən ürəyə yatan, həzin musiqi sədası yayılır”.

Dəvə dayandıqda isə alətin səsi tədricən kəsilir. Bu mənzerəni Ə.Dağlının bibisi oğlu, nakam şair M.Müşfiq “Səhər” poemasında çox gözəl təsvir edib [103, s. 269]:

Mənzilə çatanda sən bilirsən ki,
Bir şərqli karvanın susmada **zəngi**.

Yəni, karvan dayandısa, zəng alətinin də səsi susmalıdır. Deməli, zəngi-şütür keçmişdə karvan yollarının musiqi bəzəyi olmuş, karvan yollarında səsləndirilmişdir. Lakin bu maraqlı alətdən gur səsləli nəfəs alətlərimizlə birgə meydan tamaşalarında, folklor tədbirlərdə istifadə edildiyi də istisna olunmur.

F.Əzimli “Zərb alətləri Azərbaycanda” əsərində “zəng səsi, onun özünəməxsus ahəngi söz-sənət dünyasının neçə-neçə ustadının diqqətini özünə cəlb edib” – yazaraq, düşüncələrini bəstəkarların yaradıcılığına yönəldir. O, böyük bəstəkar Soltan Hacıbəyovun (1919-1974) “Karvan” simfonik lövhəsində dəvə zənglərinin ahəngindən necə böyük ustalıqla istifadə edərək canlı musiqi tablosu yaratdığını qeyd edir [57, s. 86-87].

Həqiqətən, “səhra musiqisi”nin təsvirində zəng-şütür aləti əvəzsizdir.

4.3. Çan

Çan zəng aləti ailəsinə aid edilir və onun qədim bir növüdür (cəd. №3). Alətdən arasıra məişətdə də istifadə edilir. Çan ifa zamanı köklənməyən və silkələnməklə səsləndirilən alətdir. Şəkildə təqdim edilən çan Xızının Altıağac kəndindədir.

Yaranma tarixi. Temel Hakkı Kara Hasan yazır: “İlk çanlar Tunc dövründə ya-



ranmışdır. Miladdan öncəki minillikdə ən mükəmməl çan düzəldənlər çinlilər olublar” [197, s. 74].

Ədəbi mənbələrdə Azərbaycanda çandan ən azı XII əsrdə istifadə olunduğu öz təsdiqini tapır [151, s. 338]. Lakin çanın başqa növlərindən, yəni kiçik ölçülü zənglərdən Azərbaycan ərazisində e.ə. istifadə edilmişdir. Bu fəsildə, “Zəng” başlıqlı yarım fəsildə bu barədə geniş məlumat verilir.

Etimologiyası. Çan türk sözüdür, Azərbaycanda müasir dövrdə zəng sözü ilə əvəz edilmişdir. Lakin Türkiyədə çağdaş dövrümüzdə də bu sözdən geniş istifadə edilir: əl çanı – əl zəngi; kilsə çanı – kilsə zəngi; təhlükə çanı – həyəcan zəngi; çan çiçəyi – zınqırovotu və s.

Deməli, çan sözü Türkiyədə bütün zəng alətlərinə verilən ümumi addır.

Fikrimizcə, çan sözü alətin çıxardığı səsin təqlidi nəticəsində yaranmışdır. Yəni, çanın kəsik konusvarı formalı gövdəsi və içərisində olan mil şəkilli dincik metaldan hazırlandığından, aləti silkələdikdə bu dincik gövdəyə döyəclənir, nəticədə səslənmə yaranır. Yəni alətdən “çan! çan!” sədaları dalğalanaraq ətrafa yayılır [117, s. 58].

Ədəbi mənbə. Yazılı mənbələrə görə, XII əsrdə sənətkarlar hər b aləti kimi də çandan geniş istifadə etmişlər. N.Gəncəvinin “İskəndərnamə” poemasında, “Əhməd Hərəmi” dastanında (XIII əsr), İ.Nəsiminin, M.Müşfiqin şeirlərində çanın adına tez-tez rast gəlirik. Bu əsərlərdən çanla bağlı bir neçə nümunə göstərmək olar.

Nizami Gəncəvi [151, s. 338]:

Gurladı **çanlar** rus ordugahından,
Qalxdı qışqırıqlar göyə hər yandan.

“Dastani Əhməd Hərəmi” [44, s. 39]:

Atın kişnəməsi və **çan** avazı
Dolu olmuş idi ol ulu yazı.

İmadəddin Nəsimi [75, s. 111]:

Çanlar şikar edən gözün hər dəm baxır bizə,
Qəmzə oxu atır, yenə də qəsdı candadır.

Mikayıl Müşfiq “Qədim karvan” şeirində çanı belə vəsf edir [102, s. 229]:

Yanıq alınlarda bir acı röya,
 Çınlayan bir çatlaq **çan** səsi guya
 Hər göz qarşısında bir “cənnət” açar.
 Yolçular ayılar, uyqular qaçar,
 İştə bu **çan** səsi, ah, bu **çan** səsi,
 Bu **çanın** ruhlara ruh saçan səsi.
 Bu quraq çöllərdə şəfqətlə çağlar,
 Ulduzlarla gülər, gecəylə ağlar.
 Hıçqırar, boğular, nəhayət ölər,
 Siyah bir girdaba düşər, gömülər.
 Gecələr, gecələr, susuz gecələr,
 Çılğın küləkləri quduz gecələr!

Müşfiq yaradıcılığını izlədikdə 20 sayda müxtəlif üsullarla səsləndirilən çalğı alətlərimizlə rastlaşırıq. Maraqlıdır ki, bunların arasında çan, zəng və ağız qopuzu kimi idiofonlu çalğı alətləri də yer almışdır [141, 73-84]. Görkəmli şairin 100 illik yubileyilə əlaqədar ölkə rəhbəri, cənab Prezident İlham Əliyevin 16 mart 2007-ci il tarixli sərəncamına uyğun olaraq hazırladığımız “Müşfiqin duyğu yarpaqları” əsərində təqdim etdiyimiz təsnifat cədvəli ilə tanış olaq:

Simli alətlər (xordofonlu)		Nəfəs alətləri (aerofonlu)	Zərb alətləri (membrano- fonlu)	Özən səslə alətlər (idiofonlu)
mizrabla çalınan	yayla çalınan			
rübab	kamança	ney	qaval	çan
saz		nay	nağara	zəng
tar		qaval	dəf	ağız qopuzu
		zurna	baraban	
		balaban		
		düdük		
		tütək		
		şeypur		
		boru		

M.Müşfiq bütün çalğı alətlərini sevirdi. Maraqlıdır ki, Müşfiqin şeirlərində başqa şairlərimizin yaradıcılığında rast gəlmədiyimiz idiofonlu alət olan ağız qopuzu ilə də bağlı maraqlı məqamlar vardır. Bu alət monoqrafiyanın – VI fəslin III yarım fəslində tədqiq olunmuşdur (bax: s. 235-242). Həmçinin, nakam şair M.Müşfiq neyin növlərindən biri – nəfəslə səsləndirilən qavalı da 1933-cü ildə yazdığı “Çoban” poemasında vəsf etmişdir [103, s. 149-160]. Bu alətin də adına Azərbaycanın klassik ədəbi mənbələrində demək olar ki, rast gəlmirik. Bildiyimiz kimi, bir sıra türkdilli xalqların sənətkarları qaval (kaval) adlandırılan nəfəs alətindən geniş istifadə edirlər. Müasir dilimizdə qaval dedikdə, xanəndələrin sevə-sevə istifadə etdikləri birüzlü, membranofonlu zərb aləti yada düşür. Bu baxımdan Müşfiq yaradıcılığında çalğı alətlərini izlədikdə olduqca maraqlı məqamlar ortaya çıxır.

Müşfiq sələfləri kimi (Q.Təbrizi, Ə.Xaqani, N.Gəncəvi, Ə.Təbrizi, Q.Bürhanəddin, İ.Nəsimi, Həbib, M.Füzuli və başqaları) şeirlərində çalğı alətlərini elə vəsf edir ki, sanki onu yazan şair deyil, peşəkar musiqişünasdır. O, müxtəlif səpkili çalğı alətlərinin həm fərdi xüsusiyyətlərini təsvir edir, həm də şeirlərində bu alətlərdən bənzətmə kimi istifadə edir. Müşfiqin çalğı alətləri haqqında yazdıqlarını oxuduqda, bəzi hallarda sanki onların səslərini belə eşidirsən. Tədqiqatımızın obyektinə olan bir sıra idiofonlu çalğı alətləri də bu sıradadır.

Morfologiyası və istifadə edilməsi. Kara Hasanın qeydlərinə görə: “Roma imperiyası dövründə çanlar pərçimlənmiş və döymə dəmirdən düzəldilirdi. Avropada sonrakı bir neçə əsr ərzində unudulan çan düzəltmə sənəti VIII əsrdə keşişlər tərəfindən yenidən bərpa edildi. Avropanın ən usta çan düzəldənləri səs kökünün incəliklərini ilk öncə öyrənərək inkişaf etdirən belçikalılar və hollandiyalılar olmuşdur” [197, s. 74].

Zəng alətinin bütün növləri kimi çan da kəsik konusvarı şəkildə metalın mis, tunc, gümüş və ya dəmir növlərindən hazırlanır. Gövdənin içərisində sağa-sola hərəkət edən mil şəkilli hissə asılır. Alətə təsir etdikdə, daha doğrusu, mili silkələdikdə, çanda səslənmə alınır.

Kara Hasan çandan müxtəlif məqsədlər üçün istifadə edildiyini bildirir: “Qədim zamanlarda çanların xüsusi gücləri olduğuna, tanrılara səslənməyə, pis ruhları qovmağa, yağış yağdırmağa yaradığına inanılırdı. Günümüzdə çanların ən çox yayılan növü işarə verməkdir. Hər saat tamam olanda, yas və şənlikləri bildirmə, tapınmaya çağırma, təhlükəli xəbər vermə məqsədilə istifadə edilir. Sahibləri itmiş heyvanların yerlərini bilsin deyə, onların boynuna çanlar asmış ki, heyvanlar hərəkət etdikdə zəng səsi ətrafa yayılsın. Gəmilərdə çan bir başqa məqsəd – işçi növbəsinin dəyişməsinə xəbər vermək üçün istifadə edilir” [197, s. 74].

Çanlar müxtəlif ölçülərdə hazırlandığından, səslənmələri də fərqli olur. Yəni, böyük ölçülü çanlar bəm, kiçik çanlar isə zil səslənir. Ədəbi-poetik nümunələrdən bəlli olur ki, çan əsasən məişətdə və hərbi musiqilərdə səsləndirilib.

4.4. Çınqıraq

Çınqıraq idiofonlu qədim alətlərimizdəndir və zəng aləti ailəsinə aid edilir (cə.d. №3). Bildiyimiz kimi, zəngəbənzər alətlər əsasən silkələnməklə səsləndirilir. Lakin 2009-cu ildə AMK-nın “MMAT” elmi-tədqiqat laboratoriyasının əməkdaşları vurulmaqla səsləndirilən diatonik səsdüzümlü çınqıraq dəsti alətini hazırlamışlar (şək.: s. 173). Növbəti yarımfəsildə çınqırağın əsasında hazırlanmış, “Vurulmaqla səsləndirilən qrup”a aid edilən təkmilləşdirilmiş “Çınqıraq dəsti” haqqında məlumat verilir.

Yaranma tarixi. Bu fəslin (IV) “Çınqıraq dəsti” başlıqlı yarımfəslində deyildiyi kimi, Türkiyə mənbələrində – Temel Hakkı Kara Hasan “Çalğuların dili – musiqi sözlüyü” əsərində sadə çınqırağın e.ə. yarandığını yazır [197, s. 75]. Azərbaycan ərazisində də zəngəbənzər alətlər e.ə. istifadə olunmuşdur. Qəbələ ərazisində arxeoloji qazıntılar zamanı tapılmış zəng alətinin 2300 illik yaranma tarixi vardır (şək.: s. 155). Həmin alət AMEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutunun fondunda (№101) qorunur.



Etimologiyası. Bu fəslin “Çinqırağ dəsti” başlıqlı yarım fəslində “çinqırağ”ın sözaçımı ilə bağlı geniş məlumat verilmişdir. Nəticədə “çinqırağ”ın (“çinq”) səsin yamsılaması fikrini ifadə etməsi qənaətinə gəlirik. Yəni, “çinqırağ” sözündə “çın” dilimizdə “səs, ün” mənalarını ifadə edir. Sözün digər hissəsində iki şəkilçi var: “qır” və “aq”. Dilimizdə belə ikili şəkilçisi olan sözlərlə tez-tez rastlaşırıq. Məsələn, “cin-gil-ti”, “an-qır-ma”, “zın-qır-ov” və s. Fikrimizcə, məhz səsinin təqlidi nəzərə alınaraq aləti çinqırağ adlandırmışlar.

Ədəbi mənbə. Azərbaycanda çinqırağdan XII əsrdə geniş istifadə olunduğu ədəbi mənbələrdə təsdiqini tapır [151, s. 98]. Bu fəslin “Çinqırağ dəsti” başlıqlı yarım fəslində N.Gəncəvinin “İskəndərnamə” poemasında çinqırağdan bəhs olunan beyt təqdim edilir.

Morfologiyası və istifadə edilməsi. Kara Hasanın qeydlərinə görə, çinqıraqlar əvvəllər misdən döymə üsulu ilə hazırlanmışdır. Tunc dövründən etibarən isə bu alətin qarışıq materiallardan düzəldiyi ehtimal olunur [197, s. 75].

Kara Hasan qeydlərində çinqırağı tuncdan, bəzən də mis, bişmiş torpaq, keramika, şüşə kimi başqa qatı maddələrdən hazırladığını və bir növ bu alət kiçik əl çanını xatırladığını bildirir. Çinqırağı tutmaq üçün ya dəstəsi, ya halqası, yaxud da meşin qayışı olmalıdır [197, s. 75].

Çinqırağ nisbətən kiçik ölçülü zənglərə deyilir. Kiçik zənglərin səsi isə nisbətən yumşaq səslənir.

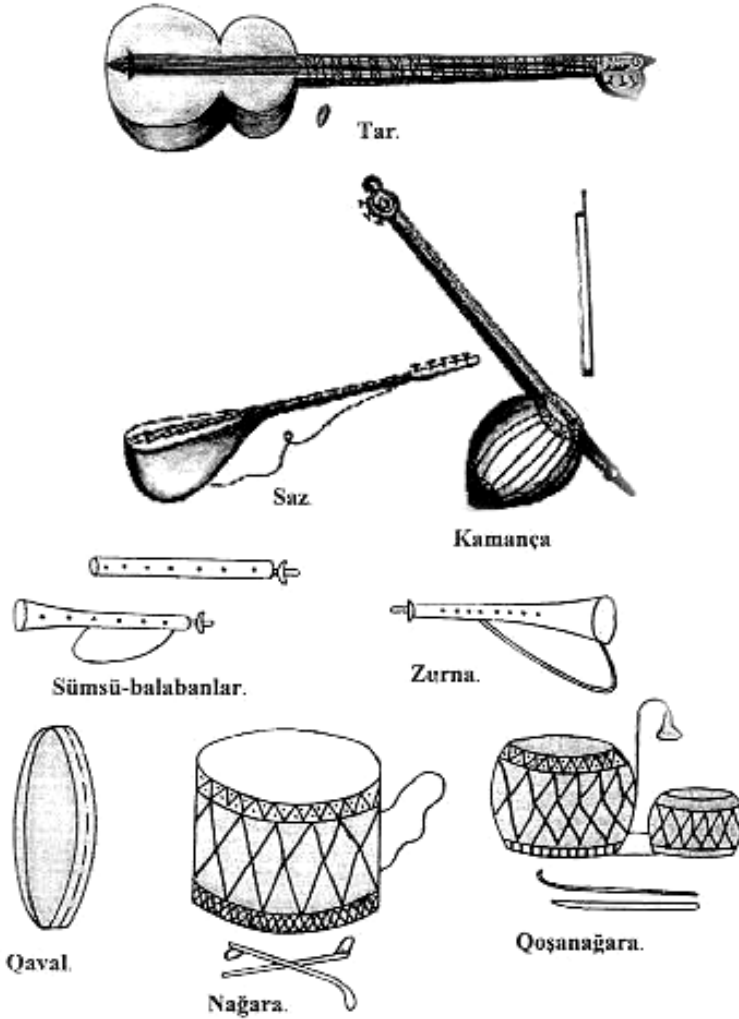
Çinqırağı çubuqla vurduqda konusvarı formalı metal gövdənin içərisindəki kiçik millər gövdəyə dəyir və alətdən cingiltili səslər eşidilir.

Qədimdə metaldan hazırlanan çinqıraqlardan müxtəlif məqsədlər üçün istifadə edilirdi: insanları ibadətə çağırmaq; cinləri qovmaq; bəzi xəstələri sağaltmaq üçün (qədim insanlar buna inanırdılar) və yaxud satıcılar dükanı açarkən aləti səsləndirməklə ətrafdakılara dükanın açıq olduğunu bildirirdilər.

Kara Hasanın qeydlərinə görə, “Orta əsrlərdə Avropa kəndliləri

çınqırağı bərəkət tilsimi olaraq tarlalarda çalardılar” [197, s. 75].

Deyildi ki, P.Vostrikov 1912-ci ildə Tiflisdə çap olunan CMOMIK toplusunun 42-ci buraxılışında “Azərbaycan tatarlarının musiqisi və mahnıları” məqaləsində (“Musiqi alətləri” fəslində) bir sıra çalğı alətlərimiz haqqında dəyərli məlumat vermişdir [213, s. 1-8]. Maraqlıdır ki, müəllif çalğı alətlərindən söhbət açdıqda hətta, onların rəsmlərini də təqdim edir.



P.Vorstrikova görə Azərbaycan xalq çalğı alətləri

P.Vostrikov qoşanağaradan (mənbədə bu alət yanlış olaraq dəf kimi, yəni dəf adı ilə təqdim edilir) danışarkən zvonok (zəng) alətinin də adını çəkir [181, s. 215-216]. Şəkilə diqqət yetirdikdə qoşanağaranın böyük və kiçik “qazança”ları arasında sərt dəmirlə bağlanmış kiçik ölçülü zəng aləti aydın görünür.

Ə.Rəhmətov da “Azərbaycan xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri” əsərində qoşanağaraya pərçim edilmiş belə kiçik ölçülü zəng alətindən, yəni çınqıraqdan söhbət açır: “Zəng səsi əldə etmək üçün hər iki nağaranın (qoşanağaranın “qazança”larının – A.N.) arasına zəng və yaxud üçkünc polad qoyulardı” [162, s. 85]. S.Ələsgərov S.Abdullayeva ilə birgə yazdıqları “Azərbaycan xalq çalğı alətləri və orkestrləşdirmə” əsərində isə bu alət zəng deyil, zınqırov kimi təqdim edilir: “Bəzən gövdələri birləşdirən üst qaytana cingiltili səs almaq üçün zınqırov və ya üçbucaq şəkilli polad bağlanırdı” [47, s. 27].

Düşünürük ki, adlarını çəkdiyimiz tədqiqatçılar – S.Ələsgərov, S.Abdullayeva və Ə.Rəhmətov P.Vostrikovun məqaləsinə əsasən fikirlərini izah edirlər. Deyildiyi kimi, bu, kiçik ölçülü zəng alətidir.

Biz o fikirdəyik ki, P.Vostrikovun təqdim etdiyi, qoşanağaraya pərçim edilmiş bu aləti zəng, zınqırov deyil, ölçüsünə görə sadəcə çınqıraq adlandırsaq, daha düzgün olardı. Xatırladıyıq ki, kiçik ölçülü zəng çınqıraq adlanır.

Haşiyə: P.Vostrikov adı çəkilən məqaləsində bəzən çalğı alətlərimizin adlarını yanlış təqdim edir. Belə ki, bir sıra mənbələrdə dünya xalqlarının hər hansı çalğı alətindən söhbət açdıqda bəzən səhvən alətin adı da tərcümə olunur. P.Vostrikov da bəzi xarici səyyahlar kimi, Azərbaycanda gördüyü bir sıra alətlərin adlarını Avropadakı bənzər alətlərlə əvəz edir. Məsələn: qaval – buben, nağara – baraban, qoşanağara – Aziatskiy baraban və s.

Buna baxmayaraq P.Vostrikovun adı çəkilən məqaləsində çalğı alətlərimizlə bağlı maraqlı məqamlar da az deyil. Bu səbəbdən məqalənin çalğı alətlərimizdən bəhs edən fəslə haqqında “Konservatoriya” jurnalında geniş məlumat vermişik [181, s.

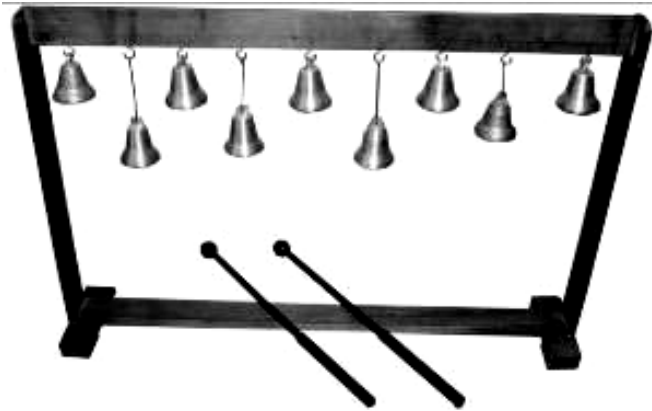
212-216].

Çınqırağı mənbədə göstərilədiyi kimi, qoşanağara çalanlar istifadə etmişlər. Onlar əllərində tutduqları qoşa çubuqlarla çınqırağı səsləndirmişlər. Aləti hər iki əllə və ya tək-tək səsləndirmək mümkündür.

Yaxşı olardı ki, ifaçı sənətkarlar çınqırağı yenidən qoşanağara alətinə tətbiq edəydilər. Bu zaman çınqırağın cingiltili səsi ümumilikdə qoşanağaranın səs palitrasını zənginləşdirmiş olar.

4.5. Çınqıraq dəsti

Adi çınqıraq idiofonlu qədim alətlərimizdəndir və zəng aləti ailəsinə aid edilir (cəđ. №3, şək.: s. 169). Bildiyimiz kimi, zəngəbənzər alətlər əsasən silkələnməklə səsləndirilir. Bu fəslin IV yarımfəslində adi çınqıraqdan söhbət açılır. Lakin təkmilləşdirilmiş çınqıraq dəsti çubuqlarla döyəcləmək üsulu ilə ifa olunduğundan “Vurulmaqla səsləndirilən qrup”a aid edilir (cəđ. №1).



Silkələnməklə səsləndirilən zəng alətinin bir çox növlərindən Azərbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdə geniş istifadə edilmişdir. Bu alətlərdən çan, çınqıraq, dəray, naqus və zəngi-şütürü nümunə göstərə bilərik. Zəng ailəsinə aid edilən idiofonlu alətlər quruluşca bir-birinə bənzəsə də, istifadə olunmasına, ölçülərinə və etimologiyasına görə kəskin fərqlənirlər.

Qədim dövrlərdə zəngəbənzer alətlərdən bəzi hallarda, xüsusən döyüş səhnələrində çalğı aləti kimi istifadə olunsa da, bu alətlərin heç birində konkret melodiyanın ifası mümkün olmamışdır. Bu problemi aradan qaldırmaq məqsədi ilə ardıcıl səsdüzümlü çınqırağ dəsti alətini hazırlamaq qərarına gəldik.

Yaranma tarixi. Türkiyəli alim Temel Hakkı Kara Hasan “Çalğuların dili – musiqi sözlüyü” əsərində adi çınqırağın e.ə. yarandığını bildirir [197, s. 75]. Azərbaycan ərazisində də zəngəbənzer alətlər e.ə. istifadə olunmuşdur. Azərbaycanın qədim yaşayış məskənlərindən olan Qəbələ ərazisində arxeoloji qazıntılar zamanı tapılmış zəng alətinin 2300 illik tarixə malik olduğunu bildirmişik (şək.: s. 155).

Lakin diatonik səsdüzümlü çınqırağ dəsti alətini 2009-cu ildə AMK-nın “MMAT” elmi-tədqiqat laboratoriyasının əməkdaşları hazırlamışlar.

Etimologiyası. Qədimdə qapıdan asılan zəngləri “çınqırıq” adlandırırdılar [24, s. 441]. “Çınqır” sözü dilimizdə “səs-səmir” mənalarında işlədilir. Sözü kökü olan “çın”ın əsasında bir sıra sözlər ortaya çıxmışdır: “çın-qır-aq”, “çın-qır-ıq”, “çın-la” və s. “Çın” arxaik sözlərimizdən olub, “səs” və “ün” mənalarını bildirir. Azərbaycan dilində fel kimi işlədilən “çınlamaq”, “çınlama”, “çınlatmaq” kimi sözlərin də kökü “çın”dır. Belə fellərə xüsusən nakam şairimiz M.Müşfiqin şeirlərində (“Mingəçevir həsrəti”) tez-tez rastlaşırıq [104, s. 134]:

Qoy, **çınlasın** varlığın,
Ömrün, bəxtiyarlığın
Şadlıq kamançasında.
Könül quşu oxusun,
Şən bir yuva toxusun
Elin gül bağçasında.

Və yaxud “Tərtərhes nəğmələri” şeirinin XXI bölümündə [104, s. 172]:

Söyləyiniz dastanını,
Çınlatınız kamanını
Gözəlliyi, aşkın, sular!

Müşfiq digər bir şeirində belə söyləyir [102, s. 65]:

Yeni sazın tellərini çınlatan

Beynəlmiləl havasından yarandım.

Deməli, “çinq” qrammatikada səsin yamsılaması, “ıraq” zərf, “çinqıraq” da isimdir. “Çinqıraq dəsti” isə bir neçə çinqıraqdan ibarət çalğı aləti fikrini ifadə edir.

Ədəbi mənə. N.Gəncəvinin “İskəndərnamə” poemasında çinqırağın adına rast gəlirik [151, s. 98]:

Yollarda qumrular səs-küy salaraq,

Çinqıraq səsindən tutuldu qulaq.

N.Gəncəvinin yaşadığı dövrü nəzərə alsaq, hələ XII əsrdə çinqıraq deyimindən istifadə olunduğu aşkarlanır. Lakin deyildi ki mi, çinqıraq dəsti müasir dövrdə ərsəyə gəlmiş, təkmilləşdirilmiş çalğı alətidir.

Morfologiyası və istifadə edilməsi. Aydınlıq gətirmək üçün, öncə adi çinqırağın quruluşuna diqqət yetirək (şək.: s. 169).

Kara Hasan qeyd edir: “İlk çinqıraq misdən döymə üsulu ilə hazırlanmışdır. Tunc dövründən bu yana isə metalların çoxu qarışıq materiallardan düzəldilib” [197, s. 75].

Çinqıraq nisbətən kiçik ölçülü zənglərə deyilir. Belə zənglər kəsik konus və yaxud üst oturacağı yarımkürə şəklində olan konus formasındadırlar. Kiçik zənglərin səsi isə nisbətən yumşaq səslənir. Lakin N.Gəncəvinin təqdim etdiyimiz beytində çinqırağın səsinin qışqırıqlı olduğu aydınlaşır.

Kara Hasan daha sonra çinqırağın materialı ilə bağlı yazır: “Çinqıraq tuncdan, bəzən də mis, bişmiş torpaq, keramika, şüşə kimi başqa qatı maddələrdən hazırlanan kiçik əl çanıdır. Çinqırağın tutmaq üçün bir dəstəsi, halqası, ya da meşin qayıışı olur” [197, s. 75].

Çinqıraq dəsti aləti isə 7 ədəd müxtəlif yüksəkli səs verən çinqıraqlardan ibarətdir. Bu çinqıraqlar ağacdan hazırlanmış xüsusi çərçivəyə asma şəklində yerləşdirilmişdir. İfaçı hər iki əlində tutduğu çubuqlarla müxtəlif tonlu səslər verən çinqıraqları ritmik şəkildə döyəcləyir. Yəni, ifaçı başı toxmaqlı çubuqla çinqıraqlara

vurduqda konusvarı metal gövdənin içərisindəki kiçik mil gövdəyə dəyir və alətin cingiltili səsləri ətrafa yayılır. Alətdə kiçik diapazonlu müxtəlif melodiyların ifası mümkündür.

Çınqıraq dəsti mükəmməl çalğı aləti olmasa da, ondan folklor tədbirlərində, etnoqrafik konsertlərdə istifadə etmək olar. Hətta, epizodik məqamlarda çınqıraq dəstini folklor ansambllarında, peşəkar xalq çalğı alətləri ansambl və orkestrlərində səsləndirilərsə, böyük marağa səbəb ola bilər.

Bu alətin ilk ifaçısı “İrs” folklor ansamblının üzvü, AMK-nın “MMAT” elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi Cavanşir Qasımovdur.

4.6. Dəray (hindü-dəray)



Dəray da bir sıra idiofonlu alətlər kimi zəng ailəsinə aid edilir (cə. №3).

Yaranma tarixi. Dəray silkələnməklə səsləndirilən qədim idiofonlu çalğı alətidir. Azərbaycan ərazisində zəngəbənzər alətlərdən e.ə. istifadə olunduğu mənbələrdə təsdiqini tapır. Deyildiyi kimi, Azərbaycanın qədim yaşayış məskənlərindən biri olan Qəbələ ərazisində arxeoloji qazıntılar zamanı tapılmış zəng alətinin 2300 illik tarixini mütəxəssislər müəyyən etmişlər.

Ədəbi mənbələrə istinad etdikdə, dəraydan Azərbaycan ərazisində ən azı XIV əsrdə istifadə olunduğu aydınlaşır.

Etimologiyası. Dəray farscadan dilimizə “zəng”, “zınqırov” mənalarda tərcümə edilir [2, s. 144]. F.Əzimli isə farscadan dərayın “zınqırov”, sözün digər deyiliş variantı olan “dəra”nın isə “zəng” mənasında dilimizdə başa düşüldüyünü bildirir [57, s. 85]. Fikrimizcə, haqqında danışdığımız alət quruluşca zınqırova deyil, daha çox zəng alətinə bənzəyir.

Bəzən dəray və qumrov alətləri eyniləşdirilir. Lakin apardığımız müşahidə və tədqiqat nəticəsində bu alətlərin həm quruluş-

ca, həm də istifadə qaydalarına görə, bir-birindən kəskin fərqləndiyi aşkarlanır. Qumrov kürə formasında (şək.: s. 186), dəray isə konusvarı, kiçik zəng şəklində hazırlanılır. Əgər qumrov ov quşlarının və ya müqəddəs quşların ayağına bağlanırdısa, dəray bir qayda olaraq ev heyvanlarının boynuna salınırdı.

Bəzən yanlış olaraq dəf, qaval və dairə kimi birüzlü zərb alətlərinin sağanağına dəray asıldığı bildirilir. Bu alətlərə metaldan hazırlanmış, cingiltili səslər çıxaran əşyalar taxılır. İzah üçün dəf, qaval, dairə kimi membranofonlu alətlərin gövdəsinə bərkidilən zıncırovları və halqaları nümunə göstərə bilərik. Aydınadır ki, adını çəkdiyimiz zərb alətlərinin üzərinə heç zaman zəng formalı alət asılmayıb və ya bərkidilməyib.

Əsasən fillərin boğazından asılan zənglərə dəray deyilir. Belə minik heyvanları, yəni fillər Orta əsrlərdə Azərbaycana Hindistandan gətirilirdi. Filin boynundan asılan alət bəzən bu səbəbdən hindü-dəray adlanırdı.

Morfologiyası və istifadə edilməsi. Dəray kiçik piyalə şəklində misdən hazırlanır. Zəng alətində olduğu kimi, dərayın da içində, tən ortada dəmirdən hazırlanmış mil asılır. Heyvanlar hərəkət etdikdə boynunda asılan dərayın içindəki mil gövdəyə dəyir və cingiltili səs ətrafa yayılır.

F.Əzimli dəraydan “həm məişətdə, həm də musiqi sənətində çox geniş istifadə olunduğunu” bildirir [57, s. 85]. O, “Rəqqasələr, oyunbazlar, təlxəklər və başqaları öz çıxışlarının yadda qalan olması üçün dəraydan istifadə ediblər” – yazır.

Həqiqətən bir sıra idiofonlu çalğı alətləri (xalxal, qaşığək, cərəs, zıncırov və s.) rəqqas, dərviş və mütrüblərin sevimli aləti olmaqla yanaşı rəqs sənətində bir növ zərb alətini əvəz etmişdir. Biz F.Əzimlinin dediyi fikirlərə böyük hörmətlə yanaşıyıq. Lakin quruluşca zəng ailəsinə aid edilən alətlərdən, o cümlədən dəraydan rəqs sənətində istifadə olunduğu mənbələrdə təsdiqini tapmayıb.

Ədəbi mənbə. Ədəbi-poetik mənbələrdə ara-sıra dərayın adı çəkilir. Xüsusən Q.B.Sivasinin şeirlərində dərayın adına daha çox

rast gəlirik [87, s. 520]:

Gözi nə düzdi ray için, qurdu qaşını yay için,
İnilərəm **dəray** için, tana dəgin həm çün **cərəs**.



Fraqment

Miniatür mənbə. Azərbaycan miniatür rəssamlıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi Dust Məhəmməd “Hindistandan gətirilmiş hədiyyələrin Xosrova təqdim edilməsi” [81, 52 sayılı illüstrasiya] adlı əsərində filin boynundan asılmış hindü-dərayı çox gözəl təsvir etmişdir. Bu əsərini o, Təbrizdə 1537-ci ildə İran (fars) şairi Əbülqasim Firdovsinin (934-1024) “Şahnamə” poemasının motivləri əsasında yaratmışdır. Əsər hazırda Nyu-York şəhərinin (ABŞ) Metropoliten Muzeyində qorunur (v. 638).

Şərq poeziyasının görkəmli nümayəndəsi Ə.Firdovsi şeirlərinin birində çalğı alətlərini belə vəsf edir [60, s. 102]:

Qoşun pişvaza çıxdı gəldikdə Sam,
Sevinclə önündə baş əydi tamam.
Vuruldu **təbil**, gurladı **kərrənay**,
Qızıl **zəng** səsləndi, **hindü-dəray**.

Göründüyü kimi, Firdovsi “Şahnamə”sində zərblə səsləndirilən gur səslı təbil, eləcə də nəfəs aləti kərrənayla (gərənay – A.N.) yanaşı idiofonlu zəng və hindü-dərayı da təsvir etmişdir. Lakin şeirdə bu alətlərin quruluşu haqqında məlumat verilmir. Miniatür rəsm ustalarının əsərlərində isə bu alətləri əyani şəkildə görürük. Məsələn, Dust Məhəmmədin “Hindistandan gətirilmiş hədiyyələrin Xosrova təqdim edilməsi” [81, 52 sayılı illüstrasiya] əsərini seyr etdikdə, sanki illüstrasiyadakı hindü-dərayın səsinı belə eşidirik.

Bu mənada belə tablolar unudulmuş alətlərimizin bərpasında əvəzsiz sənət əsərləri sayılır. İnanırıq ki, əsrlər boyu insanlara böyük mənəvi və estetik zövq verən belə miniatür rəsm əsərləri

bundan sonra da uzun illər xalqımızın ruhunu oxşayacaqdır.

4.7. Naqus

Naqus zəng ailəsinə aid edilən alətlərdən biridir (cə.d. №3).

Yaranma tarixi. Naqus alətinin də yaranma tarixi misgərlik sənətinin inkişafda olduğu dövrlərə, yəni e.ə. V-IV minilliklərə təsadüf edir [32, s. 6]. Misgərlik sənətinin Azərbaycanda yaranma tarixi və inkişafı ilə əlaqədar II fəslin “Hövsər” və “Məcməyi” başlıqlı yarım fəsillərində geniş məlumat vermişik.



Ədəbi mənbələrə istinad etdikdə, Azərbaycan ərazisində XII əsrdə naqusdan geniş istifadə edildiyi ortaya çıxır. Məhz, həmin dövrdə yaşamış Ə.Xaqaninin yaradıcılığını izlədikdə bu fikirlərin şahidi oluruq [71, s. 259].

Mir Möhsün Hacı Səid Əhməd oğlu Ağamirzadə Nəvvab Qarabaği (1833-1918) 1884-cü ildə yazdığı “Vüzuhül-ərqam” əsərində naqusdan söhbət açır: “Belə ki, mötəbər sənəddə Haris adlı şəxsdən nəqldir ki, bir gün cənab Həzrət əmir-əl möminin Əli əleyhüssəlam³⁰ ilə gedirdik, Herat şəhərində bir kəlisayə yetişdik ki, bir tərsa orada zəng çalırdı. O həzrət buyurdu ki, ey Haris, aya bilirsən ki, bu naqus nə deyir?”

Ərz elədim ki, xudavəndi-tala və onun peyğəmbəri və vəsiyyəti-peyğəmbər bilir. Buyurdu ki, bu naqus misl vurur dünyadan və onun xarabalığından ötəri belə deyir:

/Yəni şəhadət verirəm ki, Allah-tala birdir və yoxdur ondan savayı bir Allah, haqdır və səddəkdir və rast bədürüstdür ki, dünya bizə fərib verib və məşğul elədi səhvkar və gümrəh eylədi/. Ey dünyanın uşaqları! Hər gündə deyilir sizə müsibətlər. Ey dünyanın uşaqları! Nə vaxta kimi dünyanı cəm edəcəksiniz? Çox tezliklə fani edər dünya hər qərni. Qərnidən sonra heç bir gün keçməyir bizdən mægərin ki, o gün bir rükndür. Bizim ərkan

ömrümüzdən təhqiqən zaye etdik baqi evi. Vətən etdik fani olan evi. Təqsimimiz bilinməyəcək məgər öləndən sonra?" [105, s. 37].

Maraqlıdır ki, Mir Möhsün Nəvvab muğam guşələrinin adlarını sadalayarkən qədimdə "Sədai-naqusi", yəni "Naqusun sədası" adlı guşənin də olduğunu bildirir [105, s. 35]. Görünür, "Zəngi-şütür" guşəsində olduğu kimi, "Sədai-naqusi" də səsləndirilərkən ifaçılar tarın zəng tellərindən daha çox istifadə ediblər. Mir Möhsün Nəvvab yazır: "... Və baqə nəğamat və səvatlar hər birisi öz müxtərəinin adına və yainki bir vilayətin adına adlanır. Məsələn, "Azərbaycan" və "Nişapur", "Zabul", "Mavərənnəhr", "Bağdadi", "Kürdi", "Şirvani", "Qarabaği", "Qacari", "Osmani", "Şah Xətai", "Kərkuki" və "Raki-Hindi" və baqiləri həm bu qi-yasiylə. Amma "Sədai-naqusi", onun vəchi-təsmiyyəsini həm lazımdır eşitmək" [105, s. 37].

Etimologiyası. Naqus ərəbcədən dilimizə zəng [2, s. 456], daha doğrusu, kilsə zəngi, böyük zəng mənalarında tərcümə edilir. Bu səbəbdən bəzən kilsələrdə səsləndirilən zəngləri də naqus adlandırırlar.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Naqus zəng alətinin bir növü olub, ölçüsünə görə, onun ən böyüyü hesab edilir. Zəng tipli alətlər isə silkələnməklə səsləndirildiyindən "silkələnen" alətlər qrupuna aid edilir. Lakin naqus iri və ağır olduğundan, onun gövdəsini silkələnməklə səsləndirmək mümkün deyil. Naqusun konusvarı metal gövdəsinin içərisində adi zənglərdə olduğu kimi uzun metal mil asılır. Naqusu xüsusi üsulla səsləndirirlər. Onu hündür yerdə asıb, metal milin ucuna kəndir bağlayıb aşağı buraxırlar. Bir nəfər aşağıda bu kəndiri sağa-sola yellədir və metal mil dəmir gövdəyə vurulur. Beləliklə, naqusun cingiltili səsi dalğalanaraq ətrafı bürüyür. Deməli, naqus digər zənglərdən fərqli olaraq silkələnməklə deyil, vurulmaqla səsləndirilir. Məhz bu səbəbdən aləti "Vurulanlar" qrupuna aid etmişik (cəđ. №1).

Alətin səsi digər zənglərə nisbətən güclü olduğundan, rəqs dalğaları daha uzaq məsafələrə yayılır. Bu səbəbdən, səsi gec söndüyündən alətdən əsasən çağırış, siqnal vermək üçün istifadə

ediblər. Yəni, keçmişdə hər hansı bir mühüm hadisənin başlandığını əhaliyə bildirmək üçün naqusu səsləndirərdilər.

Naqusdan həmçinin, insanları ibadətə çağırmaq məqsədi üçün də istifadə edilirdi.

Ədəbi mənbə. Naqusun adına Ə.Xaqaninin, N.Gəncəvinin, Ə.Marağalının (1274-1338), N.Kişvərinin (XV-XVI əsr) şeirlərində və Əfrasiyab Bədəlbəylinin “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti” əsərində rast gəlirik [39, s. 53]. Klassik şairlərimizin əsərlərindən bir neçə nümunə təqdim edirik.

Əfzələddin Xaqani [71, s. 259]:

And verirəm zünnar ilə, **naqus** ilə qəndilə,
Yuhənnaya, Bəheyraya, Şəmmasa, gəl, rəhm elə.

Əhvədi Marağalı [94, s. 16]:

Ona beyət edib, durmuş kilsələr
Naquslar sükutla ömür keçirər.

Nemətullah Kişvəri [85, s. 118]:

Bütpərəsti-köhnəmən, sinəmdədür nalan könül,
Bu kəlisə içrə asılmış görün **naqusini**.

N.Gəncəvi “Xosrov və Şirin” poemasında Orta əsrlərdə Azərbaycanda geniş işlənən “Naqusi” adlı musiqi istilahının, muğamının da adını çəkir [154, s. 167]. Bu beyt I fəslin “Muğam ifaçılığında idiofonlu alətlərimizin rolu” adlanan yarım fəslində təqdim edilir (bax: s. 47).

4.8. Cəlacil

Cəlacili quruluşuna görə, silkələnməklə səsləndirilən zıncırov alətinin bir növü hesab etmək olar. Xatırladaq ki, cıncırov, qumrov, xalxal və cərəs də zıncırov ailəsinə aid edilir (cəd. №4).

Yaranma tarixi. Cəlacil alətinin adı Azərbaycanın böyük musiqişünas alimi Ə.N.Fərabinin “Kitab-ül-musiqiyi-kəbir” (“Böyük musiqi kitabı”) əsərində çəkilir [248]. Bu barədə özbək alimi O.Matyakubov da rusca yazdığı “Farabi ob osnovax muziki

Vostoka” (tərcüməsi: “Fərabî Şərq musiqisinin əsasları haqqında”) əsərində məlumat verir [225, s. 10, 87]. Həmçinin, folklor tədqiqatçısı Ə.Dağlının “Ozan Qaravəli” adlı əsərindən məlum olur ki, N.Gəncəvinin yaşadığı dövrdə, yəni XII əsrdə cəlacildən Azərbaycanda istifadə edilmişdir.

Etimologiyası. Cəlacil sözünün kökü “cəla” ərəbcədən dilimizə köçmə, uzaqlaşma, ayrı düşmə; parlama, parıltı, cila mənalarında tərcümə edilir [2, s. 756]. Fikrimizcə, karvan zəngləri köç mərasimlərində, vətəndən ayrı düşmə, uzaqlaşma zamanı daha çox səsləndirildiyindən alətə cəlacil adını vermişlər. “Ədəbi mənbə” bölümündə təqdim edilən şeirdə cəlacilin adı heç də təsadüfən çəkilmir. Şair alətin nəvası ilə döyüş səhnəsində məğlub tərəfin “vətəndən didərgin düşməsi”ni poetik dillə oxucuya çatdırır.

Cəlacil sözünün zəlazil (titrəmə) kəlməsindən də törəndiyi ehtimal olunur. Z.Səfərova “Azərbaycanın musiqi elmi” (XIII-XX əsrlər) adlı əsərində Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzühül-ərqam” əsərini şərh edərkən zəlazil sözünü “titrəmə” mənasında təqdim edir [174, s. 258]. Ola bilsin ki, alət titrədilməklə, əsdirilməklə səsləndirildiyinə görə, bu şəkildə – zəlazil adlandırılmışdır.

Rusların “kolokol” alətinin adının kökü əsasında da “cəlacil” sözünün dayandığı güman edilir.

Ədəbi mənbə. N.Gəncəvi “İskəndərnamə” poemasının “Şərəfnamə”sində cəlacil alətindən söhbət açır. Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” əsərində “Ümum Azər musiqisi” adlanan məqaləsinin “III Cəngi-əsgəri musiqisi” bölümündə qeyd edir: “Cəngi-əsgəri – əsgərin döyüşü deməkdir. “Cəngi” musiqisinin sədaları həqiqətən şadlıq musiqisinin ayrılmaz hissəsinə oxşayır. Bu musiqi məşqdən tutmuş, davanın şiddətli məqamlarından ta fəth, qələbə təntənələrindənkə çalınıb, indi də çalınır.

Ölməz Şeyx Nizami Gəncəvi “İskəndərnamə”sinin “Şərəfnamə” hissəsində İskəndərin müharibə meydanını təsvir edərkən çalğı alətlərini elə təqdim edib ki, sanki onların səsini belə eşidirsən:

“Koştə şodəni Dara be dəste sərhəncəne-xiş” bəhsindən

Təbirə beğərid çun tond şir
Bər aməd berəğs əjdahayi-dəlir
Ze şuridəni-naleyi-kərənay
Bər oftad təbe-lərzə bər dəsto pay
Ze fəryade-rəvin xəməz pošte-pil
Nəfiri-nehəncən bər aməd ze Nil
Zebəs banke-şeypur ze hərrə şekaf
Bedərrid zehərrə be piçid naf
Ze ğəridəne-kuse-xalis demağ
Zəmin lərzə oftad, dəre kuho rağ...
Xoruşidəni-kus, rəvineyi kas,
Nəyuşəndəra dad bər cane-hərəs
Cəlacilzənan əz nəvahayi-zəng
Bər avərdə xun əz dele-xarə-səng.

Farscadan tərcüməsi:

“Sərkərdələri tərəfindən Daranın öldürülməsi” bəhsindən

Qəzəbli şir kimi **təbirə** bağırdı,
Qorxusuz əjdahalar rəqsə gəldi.
Kərənay naləsinin iniltisindən
Əl-ayaqlara qızdırma titrətməsi düşdü.
Fil belindən yayılan fəryadlardan,
Nil çayındakı nəhənglərinin
(timsahlarının) nəfiri nərə saldı
Şeypurların od yaran səsinə,
Bağırlar yarıldı, göbəklər düşdü.
İçiboş **kuslar** gurlayan zaman
Uzaq çöllərdə, dağlarda yer titrədi...
Bürünc **kusların** içindən çıxan gurultudan
Eşidənlərin canına qorxu düşdü.
Cəlacil çalanlar **zənglərin** nəvasından
Sal qayaların ürəyindən qan çıxartdı.

Müharibə meydanlarında “Cəngi” sədaları ilə qılinc, at oynadılıb, rəcəz³¹ deyilib, nərələr çəkilib, birgə rəşadət nəğmələri oxun-

muşdur. Əsgəri musiqi taktlarında ruhu şadlandıran, qanadlandıran, bütün bədəni cuşa gətirən sədalar vardır. Onda olan kəskin səslər qılıncı qınından çıxarır, mülayim adamı nəyə çəkməklə ayıq, sərvəxt olmağa vadar edir. Cəng musiqisinin taktları insanı fəvqəladəliyə dəvət edir, fikri-zikri cəmləşdirir, gözləri, qolları, sifəti şövqə gətirir. Bu musiqi “bıqları eşdirmiş”, əsgərdə qəhrəmanlıq hissləri yaratmışdır. Belə musiqi pərvərişi ilə əsgər uzağı da, yaxını da yaxşı görmüş, dostu düşməndən ayırmaqdan ötrü fəhmlı olmuşdur.

Əsgəri musiqidə özünəməxsusluq vardır. O, hər zaman üçün hökmran olmuş, dövrün tələbatını, ədasını yamsılayıb əsgərə tabelik, eyni zamanda cahangirlik əqidəsilə tərbiyə veribdir.

Əsgəri musiqidən patriotizm, vətənpərvərlik şölələri ucalıb. O, vətən şövqilə bəstələnir, fədakarlıq üçün çalınır, eşidənlərə cəsarət verir. El namusu və azadlıq iddiası ilə şairlərin yazdığı misralar əsgəri musiqisinə daxil olur, şərqi kimi oxunur, vətənə məhəbbəti artırır. Azər cəngi musiqisi Cavanşir³², Babək³³, Koroğlu³⁴ kimi qəhrəmanlarımıza yar, ənis olmuşdur. Cəngi-əsgəri musiqisi bizi insaniyyətə, azadlıq istəyənlərlə qardaşlığa çağırır və ölkənin müdafiəsinə hazır olmaq hisslərini oyadır...” [48, s. 81-83].

Bir daha şeirin sonuncu 2 misrasına diqqət yetirək. Şeirdə tərcüməçilərin nəzərindən yayınan cəlacil aləti məhz Ə.Dağlı tərəfindən aşkarlanıb. Daha doğrusu, onun tərcüməsində “cəlacil-zənan” “cəlacil çalanlar” kimi təqdim edilir. Digər tərcümələrdə nədənsə, sonuncu bu iki misra diqqətdən kənar qalmışdır. Ümumiyyətlə, Ə.Dağlının əlyazmalarında rast gəldiyimiz bu tapıntı, eləcə də ağız qopuzu, çaqanaq (telli, kamanlı), zəngi-şütür (zəng alətinin bir növü, dəvə zəngi), kuzə dəsti kimi alətlərlə bağlı məqamlar orqanoloji baxımdan çox maraqlıdır.

Klassik şairlərin əsərləri gələcəkdə tərcümə olunarkən bu işə musiqi alətşünaslığı ilə məşğul olan alimlərimiz cəlb edil-sələr, inanırıq ki, bir sıra unudulmuş, tarixin keşməkeşli yollarında itib-batmış digər çalğı alətlərimiz də üzə çıxa bilər.

Müşahidələr göstərir ki, bəzən Orta əsr klassik Azərbaycan şairlərinin şeirləri farscadan dilimizə tərcümə edilərkən yanlış olaraq çalğı alətlərinin adı da çevrilir. Məsələn, “gavdum” – “öküz quyruğu şeypur”, “setar” – “üç telli” və s. Əslində gavdumla şeypur quruluşca tamam fərqli alətlərdir və yaxud “setar” “üçtelli” kimi təqdim edildikdə, təzadlı fikir yaranır. Yəni, üçtelli dedikdə söhbətin yayla çalınan və yaxud mizrabla səsləndirilən alətdən getdiyi bəlli olmur, deyilən fikir sual altında qalır. Axı, Orta əsrlərdə üç teli olan və müxtəlif üsullarla səsləndirilən bir çox çalğı alətlərindən istifadə edilib: qopuz, kamança, çaqanaq və s. Setar deyildikdə isə söhbətin konkret olaraq mizrabla çalınan tənburun üç telli növündən getdiyi bəlli olur. Əks təqdirdə qeyri-iradi olaraq çalğı alətlərimizin sayını azaltmış oluruq.

Morfologiyası və istifadəsi. Cəlacil də zıncırov alətinin bir növü olduğundan quruluşca eyni ilə zıncırova bənzəyirmiş. Yəni, zıncırovu kiçik kürə şəklində metaldan, əsasən misdən hazırlayıblar. Bu kürələrin içərisinə də metal qırıntıları atırdılar. Belə kürəcikləri tək-tək və ya topa halda bağlayıb, silkələməklə səsləndiriblər.

Cəlacili ölçüsünə görə zıncırovun ən iri növü saymaq olar. Bu səbəbdən haqqında söhbət açdığımız alətin səsinin zıncırovun digər növlərindən daha qüvvətli olması ehtimalı özünü doğruldur. N.Gəncəvinin cəlacildən qopan səslərin, ətrafa yayılan nəvaların “sal qayaların ürəyindən qan çıxartdı” ifadəsi alətin güclü səsə malik olduğuna işarədir. Həmçinin, cəlacilin adı təqdim edilən şeirdə təbirə, gərənay, şeypur, kus kimi gur səsli alətlərlə yanaşı çəkilir. Bildiyimiz kimi, Azərbaycan klassik şairləri şeirlərində çalğı alətlərini vəsf edərkən çox diqqətli olublar. Yəni, klassiklər əsərlərində incə səsli ud, bərbət, rud, çəng, tar, kamança, rübab, balaban, dütar, setar, tənbur, qopuz, çəğanə, qanun və s. kimi alətləri təsvir edərkən onları əsasən gur səsli hər b alətlərindən ayırırdılar. Bu fikirlər bir daha cəlacilin zıncırov alətinin əsasən, qüvvətli səsli növlərindən biri olduğunu təsdiqləyir.

4.9. Qumrov (qumro, qumroy)



Qumrov silkələnməklə səsləndirilən çalğı alətlərimizdəndir və zıncırov ailəsinə aid edilir (cə.d. №4).

S.Abdullayevanın “Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri” əsərində qumrovun adına tez-tez rast gəlik [3, s. 12, 27, 52-53, 128, 154, 176, 210].

Yaranma tarixi. Arxeoloji qazıntılar zamanı Azərbaycanın qədim yaşayış məskənlərindən biri olan Qəbələdə tapılmış qumrov aləti e.ə. III əsrə aid edilir. Bu tapıntı AMEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutunun fondunda (№98) qorunur³⁵. Deməli, bu tapıntıya görə, ən azı 2300 il bundan qabaq qumrovdan Azərbaycan ərazisində istifadə edilmişdir.

Alman səyyah və təbiətşünası Engelbert Kempfer (1651-1716) İsveç səfirliyinin nümayəndəsi kimi XVII əsrin sonunda Azərbaycanda (19 dekabr 1683-cü ildə Şamaxıda, 6-9 yanvar 1684-cü ildə isə Bakıda) olmuşdur. O, yol qeydlərinin “XVII əsr Şərqi musiqi mədəniyyəti” adlı fəslində Azərbaycanda rastlaşdığı 23 çalğı alətinin həm rəsmini çəkmiş, həm də bu alətlərin hər biri haqqında ayrıca məlumat vermişdir (şək.: s. 233). E.Kempfer xatirələrində qumrov alətindən də söhbət açır və onu rəsmdə 2 rəqəmi ilə işarələmişdir [258, s. 740-745].

Ədəbi mənbə. Qumrovun adına klassik Azərbaycan şairi Ə.Xaqaninin şeirlərində də rast gəlik [71, s. 489]:

Ayağına qızıl rəngli surətimi bağlaram ki,

Qumrov bilib, dəyməyələr, qayıdasan sən birtəhər.

Beytin izahında deyilir: “Şərqdə bir qayda olaraq, yaxşı, hünərli göyərçinlərin ayağına incə bir qızıl halqa asardılar ki, onu tutanlar hünərli olduğunu bilib öldürməsinlər, qızılı götürüb, göyərçini buraxsınlar. Burada Xaqani eşqdən solan üzünü həmin qızıl halqaya bənzədir” [71, s. 651].

Yəni, qədimdə göyərçinin, eləcə də digər quşların ayağında

qumrov olduqda, onu ovlamazdılar.

Şifahi xalq ədəbiyyatımızın qollarından biri olan tapmacalarımızda da qumrov aləti ilə bağlı maraqlı folklor nümunələri var [179, s. 80]:

Dağdan gəlir kəhər at,
Zalım, gözəl kəhər at,
Ayağında qıl sicim,
Budu gəldi kəhər at.

Tapmacanın açması, cavabı ayağı qumrovlu qızılquşdur. Bil-diyimiz kimi, sicim dilimizdə yundan, keçi qılından əyrilmiş ipə deyilir [24, s. 84]. Yəni, sicimlə qumrovu qızılquşun ayağına möhkəm bağlayardılar ki, alət açılmasın. Həmçinin bu, ondan ötrüdür ki, belə qızılquşu görən, qumrovun səsini eşidən digər ovçular onu hünərli bilib öldürməsinlər.

Aşıqlarımız tərəfindən yaradılmış bir sıra dastanlarda da qumrov vəsf olunur. Onlardan bir neçə nümunə təqdim edirik.

“Şah İsmayıl” dastanı [19, s. 131]:

Qızıl **qumroy** düzdürmüşəm ətəkdən,
Ceyranımı çullamışam ipəkdən,
Bəzəmişəm əlvan-əlvan çiçəkdən,
Kərəm eylə, oğlan, ceyran mənimdi.

“Qazaxlı Mirzə Səmədlə olan hekayət” dastanında deyilir [3, s. 53]:

Müxənnət zamana, bimürvət fələk,
Tərlandı bağlayıb sar ayağına.
Kamil səyyad gərək qoya tüyürə,
Qızıl **qumrov** asa hər ayağına...

Etimologiyası. Qumrovun adı fikrimizcə, “qımıldamaq”, yəni astadan səs salmaq sözündən götürülmüşdür. Başqa ehtimala görə, aləti qumru adlı göyərçinəbənzər quşa görə belə adlandırılıblar. Xaqaninin beytindən aydın olur ki, qumrovu göyərçinlərin də ayağına bağlayardılar.

Qumrov sözünün yaranması ilə bağlı başqa ehtimallar da yada düşür. H.Zərinəzadə “Fars dilində Azərbaycan sözləri” əsərində

bununla bağlı qeydləri vardır [182, s. 364]. O, qumrov sözünün kökündə “qu” sözünün olduğunu və bu sözün səs-küy, qışqırıq, nərə mənalarını daşdığını bildirir.

F.Ağasıoğlu da qumrov sözündə “qu”nun “səs” və ya “ün” mənalarını daşdığını bildirir. O, qulaq, qırtlaq, qımıldamaq sözlərinin də “qu”dan törəndiyini bildirir: “qu-l-aq”, “qı-rtlaq”, “qı-m-ıl-damaq”.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Qumrovu qədimdə sarı gildən girdə, top şəklində, ağız hissəsini içəriyə doğru bükərək, bişirib hazırlayıblar. Kürənin içərisinə bişirilməzdən qabaq yumru diyircəklər atardılar və bundan alətin səsoyadıcısı kimi istifadə edirdilər. Yəni, qumrovu silkələdikdə içindəki diyircəklər kürənin divarlarına dəyərək cingiltili səs çıxararmış. Diyircəklər müxtəlif materiallardan – daş, çınqıl, metal qırıntılarından və s. olurdu [119, s. 78].

Misgərlik sənəti yarandıqdan sonra mis, bürünc və qızıldan da qumrovlar hazırlanıb. Ə.Xaqaninin yuxarıda təqdim etdiyimiz beytinin izahında da qumrovun bəzən qızıldan hazırlandığı bildirilir [71, s. 651].

Qumrovları müxtəlif – kiçik, orta və böyük ölçülərdə hazırlayırdılar. Kiçik qumrov təxminən qoz boyda olur. Belə ölçülü qumrovlar zınqırovla müqayisə oluna bilər. Bir tapmacada kiçik ölçülü qumrovun xarici görünüşü qoza bənzədildiyi bildirilir:

Qarğalar görsə onu didər,
Ağac başında **qumrov** bitər.

Yəni, tapmacanın açması qozdur.

F.Əzimli bildirir ki, “qumrov rəqs sənəti ilə ayrılmaz tellərlə bağlıdır” [57, s. 83]. Qədimdə qumrovdan çalğı aləti kimi rəqqas və rəqqasələr geniş istifadə ediblər. Onlar qumrovu hər iki ayaqlarına (topuğa yaxın hissəyə) taxaraq, rəqs zamanı ayaqları ilə müxtəlif hərəkətlər etməklə səsləndiriblər. Belə olduqda qumrovun cingiltili səsi musiqi sədalarına qoşularaq ətrafa yayılır və xoşagəlməz səslənmə yaranır.

Görünür, bu zaman rəqqas və yaxud rəqqasələr yüngül olsun

deyə, qumrovun ən kiçik ölçülü növündən istifadə ediblər.

Aşiq Talib Göyçəli şeirlərində qumrovları elə məharətlə təsvir edir ki, sanki alətin cingiltili, zil səsinə yaxından eşidirsən [3, s. 176]:

Belində gümüş kəmər,
Qolunda zər düyməsi var.
Tərpənəndə zey-zey edər,
Qumrovların zil səsi var.

Qumrovdan xalq oyun və tamaşalarında, xüsusən də “Zorxana” oyunlarında geniş istifadə olunurdu. Belə tamaşalar ortasında kiçik günbəzi olan tavanlı məscid, hamam və ya türbəni xatırladan xüsusi “güc-qüvvət evində”, yəni zorxanada keçirilirdi. Zorxananın səkkizbucaqlı və ya kvadrat şəkilli olan meydançası “süfrə” (“kud”, “qoud”) adlanır. Meydançanın eni və uzunluğu 10 m, dərinliyi isə 1 m olmalıdır. Burada 200-300 tamaşaçının oturması üçün də yer hazırlanır. Zorxananın iç tərəfdən divarlarına rəsmlər çəkilir. Zorxana təlimçisi mürşid adlanır. Onun üçün “süfrə”nin yuxarı başında, səkidən 1 m hündürdə kürsü qoyulur. Mürşidin vəzifəsi zorxana tamaşasına uca kürsüdən nəzarət etmək, oyunun başlanmasını və qurtarmasını bildirmək, oyun qaydalarını pozan iştirakçılara xəbərdarlıq etməkdir. Bütün bunları mürşid çalğı alətlərinin köməyi ilə həyata keçirir. Onun yanında təbilçi, dümbəkçi, dəfçi, nağaraçı, qoşanağaraçı, zurna və saz çalanlar əyləşir, başının üstündə isə qumrov asılır. Mürşid bu qumrovu silkələməklə səsləndirir, daha sonra əl işarələri ilə fikirlərini oyunçulara izah edir. O, bəzən oyunçulara müəyyən işarələr vermək üçün zərb alətlərini özü döyəcləyib səsləndirir. Mürşid klassik şairlərimizin şeirlərindən parçalar söyləyir, bu zaman oyunçular yorğunluqlarını alır, həm də zorxanaya dəvət edilmiş ustad meyxanaçılar zərb alətlərinin müşayiəti ilə iştirakçıların şərəfinə bədahətən şeirlər qoşur, onları daha da ruhlandırırırlar.

Miyandar (orta, aralıq deməkdir) adlanan və mürşidin köməkçisi sayılan ən təcrübəli oyunçu “süfrə”nin ortasında dayanır.

“Zorxana” tamaşasında bir-birinin ardınca yeddi idman oyunu nümayiş etdirilir: “Sino” (“Quluncsındırma”), “Yekpa” (“Ayaq-döymə”), “Mil oynatma”, “Kəbbadə” (buna bəzən “Kəmanə” də deyirlər), “Yekbagir” (“Daşqaldırma”), “Çərxi” (“Təndövrə”) və “Güləşmə”.

“Güləşmə” oyunundan əvvəl mürşid qumrovu səsləndirməklə tamaşaçıları sonuncu yarışı izləməyə dəvət edir. Qumrov bir də zorxanaya məşhur pəhləvanlar daxil olanda təbillə bərabər çalınır və onların şərəfinə şeirlər oxunur, meyxanalar deyilir.

E.Aslanov “El-oba oyunları xalq tamaşası” adlı əsərində qumrovla bağlı maraqlı açıqlamalar verir [12, s. 58]. O, həmin mənbədə haqqında söhbət açdığımız aləti bəzən “qumrey, qonqrey” adlandırıldığını da qeyd edir.

Qumrovu maldarlar zıncırov əvəzi qoyun-quzunun boğazından asardılar. Yazqabağı mərasimdə oxunan “Yunun mübarək olsun” nəğməsində bunun şahidi oluruq [3, s. 12]:

Ay qoyun gəlir yun ilə,
Ay bir dəstə qoyun ilə,
Ay boylanır sağa-sola,
Ay **qumrovlu** boyun ilə.

Yunu mübarək olsun,
Əti mübarək olsun.
Südü mübarək olsun...

Eyni mənzərə “Yarım səs elədi” el ədəbiyyatı nümunəsində də təsvir edilir [3, s. 27]:

Dəniz kənarında **qumrov** səslənir
Qoyunun altında quzu bəslənir.
Gəl ağlama, kipriklərin islanır,
Mən ağlayım, qərib yerdə yarım var...

Qumrov ev heyvanlarının boğazından asıldıqda müxtəlif məqsədlər güdülürdü. Yəni, bir tərəfdən qoyun-quzu sahibi qumrovun səsi vasitəsi ilə heyvanlarının yerini müəyyənləşdirirdi. Digər tərəfdən isə qumrov qoyun-quzunu bir növ vəhşi, yırtıcı

heyvanlardan qoruyurdu. Yırtıcı heyvanlar onlara hücum etdikdə, canlarını qorumaq üçün qaçmağa məcbur olurdular. Bu zaman qumrovun səsi daha şiddətlə səslənir. Vəhşi heyvan belə hayküyü səsdən hürküb geri qaydır.

F.Əzimli gələcəkdə orkestrlərdə qumrov alətindən istifadə edilərsə, bu zaman notlaşdırmada onun təqdim etdiyi xaçşəkilli işarələrdən istifadə etməyi məqsədəuyğun sayır [57, s. 128]. Daha doğrusu, o, sinc, zınqırov, qumrov və başqa metaldan hazırlanmış alətlərin notlarını xaçşəkilli göstərilməsini təklif edir. Bu barədə monoqrafiyanın “Sinc” başlıqlı yarımfəslində (bax: s. 229). həmin işarəyə ətraflı münasibət bildirmişik. Yığcam olaraq deyək ki, bu alətlər notlaşdırılarkən onların xaçşəkilli işarələrinə heç bir lüzum görmürük. Belə olduqda xüsusən yarım və bütöv notlar yazıldıqda müəyyən problemlər ortaya çıxa bilər.

Bəzi mənbələrdə qumrov və dəray alətləri eyniləşdirilir. T.Bünyadovun “Əsrlərdən gələn səslər” [41, s. 253], S.Ələsgərov və S.Abdullayevanın birgə yazdıqları “Azərbaycan xalq çalğı alətləri və orkestrləşdirmə” əsərlərində bunun şahidi oluruq [47, s. 28]. Bu barədə IV fəslin VI yarımfəslində də (“Dəray” başlıqlı) münasibətimizi bildirmişik (bax.: s. 176-177). Biz tədqiqatçıların deyilən fikirlərinə böyük hörmət və lütfkarlıqla yanaşırıq. Ancaq əlimizdə olan faktiki materialların tədqiqi zamanı bu alətlərin tamam fərqli xüsusiyyətləri üzə çıxır. Yəni, qumrov və dəray həm istifadə qaydalarına görə, həm də quruluşca bir-birindən kəskin şəkildə fərqlənirlər. Maraqlıdır ki, S.Abdullayeva “Azərbaycan xalq çalğı alətləri” əsərində xalq tamaşa və mərasimlərində istifadə edilən çalğı alətlərindən söhbət açarkən qumrovun şəklini təqdim edir [4, s. 66]. Qumrovun quruluşu haqqında geniş məlumat vermişik. Dəray isə zəng ailəsinə aid edilən alətlərdən biridir. Bu alət deyildiyi kimi, “Dəray” başlığı ilə daha ətraflı tədqiq olunmuşdur (bax: s. 176-179).



Fraqment

LÖVHƏLİ İDİOFONLU ÇALĞI ALƏTLƏRİ

5.1. Çaharpara



Çaharpara idiofonlu, ağac lövhəli, vurularaq səsləndirilən qədim çalğı alətlərimizdəndir. Bu alətin adına F.Əzimlinin “Azərbaycan xalq musiqisinin qısa lüğəti” əsərində rast gəlirik [56, s. 100]. F.Əzimli çaharpara və çalpara alətlərini eyni başlıqla (çaharpara-

çalpara) təqdim edir. O, daha sonra çalpara haqqında ayrıca məlumat verir, bu alətin şaxşaxın bənzəri olduğunu bildirir [56, s. 101]. F.Əzimli həmin əsərində şaxşaxdan söhbət açarkən yazır: “Şaxşax – kastanyetə oxşar zərblə çalınan qədim musiqi aləti. Azərbaycanda çalparanın başqa adı və növü. Bax: çalpara” [56, s. 106].

Deməli, F.Əzimli çaharpa, çalpara və şaxşaxın bənzər alətlər olması qənaətinə gəlir. Lakin aparılan tədqiqat və müşahidələrdən aydınlaşır ki, bu alətlər quruluşca və istifadə qaydalarına görə birbirindən fərqlənirlər. Çaharpara laqquti ailəsinə aid edilən alətdir. Çalpara isə metaldan hazırlanmış, barmaqlara taxılıb səsləndirilən kiçik ölçülü sinc və ya zillərdir. Bu səbədən bəzən el arasında belə quruluşlu alətlərə zil və ya zilpara da deyilir [35, s. 303]. S. Abdullayevanın “Azərbaycan xalq çalğı alətləri” əsərində də zil və zilpara rəqqasələrin istifadə etdikləri çalğı aləti kimi təqdim edilir [4, s. 393]. Beləliklə, kiçik ölçülü zil, zilpara və çalpara müxtəlif cür adlandırılrsa da, mahiyyətə eyni alətlərdir.

S. Abdullayeva adı çəkilən əsərində tarzən, x.a. Əhməd Məmmədrzabəy oğlu Bakıxanovun (1892-1973) AMMDM-də qorunan şaxşax alətinin həm şəklini təqdim edir, həm də alətin istifadə qaydalarından söhbət açır [4, s. 93-94; 256]. F.Əzimlinin

eyniləşdirdiyi çaharpara, çalpara (şək.: s. 117) və saxşaxın (şək.: s. 152) sadəcə şəkillərinə baxdıqda, bu alətlərin fərqli cəhətləri aydınca diqqəti cəlb edir.

Yaranma tarixi. Çaharparanın yaranma tarixini dəqiq təyin etmək mümkün olmamışdır. Lakin formasına, materialına və quruluşunun sadəliyinə görə, bu aləti kifayət qədər qədim dövrə aid etmək olar.

Etimologiyası. Çaharpara – iki fars sözünün birləşməsindən əmələ gəlmişdir. “Çahar” – dörd, “para” isə – parça, hissə, tikə mənalarında dilimizə tərcümə edilir. Deməli, çaharpara dörd hissədən, parçadan ibarət çalğı aləti deməkdir.

Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” adlı əsərinin (III hissə) “Qüdsi” başlıqlı məqaləsində XIX əsrdə “Çaharpara” adlı dini musiqi motivinin də olduğunu, eyni zamanda bu motivin sinc, təbil və şeypur sədaları altında oxunduğunu qeyd edir [50].

Ə.Dağlı həmin mənbədə (“Xalq rəqsindən” başlıqlı məqaləsində) rəqs sənətində də “çaharpara” terminindən istifadə olduğunu bildirir: “Çaharpara” rəqs sənətində iki qol və iki ayaqların şiddətlə putələr vurmasına (çarpazlaşmasına) deyiblər. Azərlərdə olan tək, onun gözəl nəqslərindən noxçı, çeçen, gürcü ellərinin mərdanə rəqslərində müşahidə etmək olar” [50].

Morfologiyası. Qədimdə çaharpara qara rəngli abnus ağacından düzbucaqlı formada, içiboş şəkildə hazırlanırdı. Alət 4 hissədən – tircikdən ibarətdir. Bu hissələr ilk baxışda kitabı xatırladır. Hissələr eyni ölçüdə (80-100 mm) olsa da, onları döyəcəldə müxtəlif yüksəkli səslər alınır. Bu da çaharparanın tirciklərinin içinin müxtəlif ölçüdə yonulmasından asılıdır. Yəni, tirciklərin içi nə qədər çox yonularsa, həmin tircik bir o qədər bəm səslənər.

İstifadə qaydaları. Çaharparanı laqquti alətinin növlərindən biri hesab etmək olar. Daha doğrusu, çaharpara 4 hissəli laqquti dəstidir. Çaharparadan əsasən qoşanağaraçılar istifadə ediblər. Adi laqqutidən fərqli olaraq çaharpara alətində ifa zamanı rənga-

rənglik yaratmaq üçün daha geniş imkanlar vardır. Alətdə 4 müxtəlif yüksəkli səs olduğundan, ifaçı müşayiət etdiyi musiqinin tonallığına uyğun gələn tirciyi, yəni qutunu səsləndirir. Tonallıq dəyişdikdə ifaçı digər müvafiq qutunu çubuqlarla döyəcləyir.

Lakin mükəmməl, təkmilləşdirilmiş yeni laqquti dəsti hazırlanmışdır, artıq çaharpərə öz əhəmiyyətini itirməkdədir. Daha doğrusu, yaxın gələcəkdə fikrimizcə, laqquti dəsti həm çaharpərəni, həm də adi laqqutini ifaçılıq sənətindən uzaqlaşdıracaqdır.

5.2. Əlvah (sazı əlvah)

Yaranma tarixi. Azərbaycanın böyük musiqişünas alimi Əbdülqadir Marağalının icad etdiyi alətlərdən biri də əlvah adlanır. Onun farsca yazdığı risalələrində haqqında söhbət açdığımız alət “sazı əlvah” kimi təqdim edilir. Biz o fikirdəyik ki, bu alət dilimizdə sadəcə “əlvah” adlandırılırsa, daha düzgün olar. Çünki saz sözü müasir Azərbaycan leksikonunda fərqli mənada işlədilir, daha doğrusu, bu adda (saz) aşıqlarımızın sevə-sevə istifadə etdikləri telli, mizrabla səsləndirilən çalğı aləti mövcuddur. Əlvahın sözaçımı haqqında bu yarım fəslin “Etimologiyası” bölməsində ətraflı məlumat verilir.

Z.Səfərova “Əbdülqadir Marağai” [173, s. 24-25] və “Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər)” adlı əsərlərində əlvah haqqında geniş məlumat verir [174, s. 202].

Əlvah Avropa aləti olan müasir ksilofona bənzəyirmiş. Ksilofon haqqında yazılan mənbələrdə XV əsrdə Şərqdə (Cənubi Asiyada) belə bir alətin mövcudluğu bildirilir [259]. Fikrimizcə, burada söhbət Ə.Marağalının icad etdiyi əlvah alətindən gedir. Lakin mənbədə Ə.Marağalının soyadı və yaşadığı məkan qeyd edilmir. Bu baxımdan Ə.Marağalının XIV əsrin sonlarında icad etdiyi əlvahı ksilofon tipli alətlərin sələfi hesab etmək olar.

Etimologiyası. “Əlvah” ərəb sözü olub, dilimizə “ləvhələr”

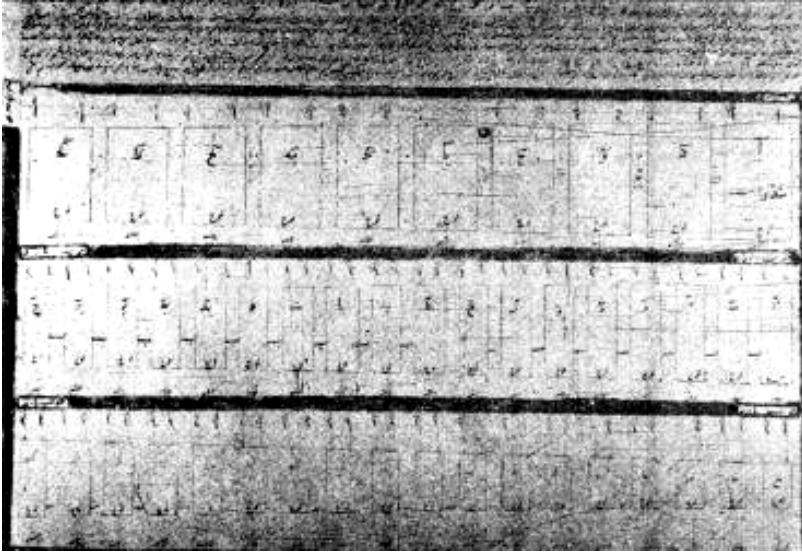
mənasında tərcümə edilir [2, s. 181]. Məntiqlə, “sazı əlvah” sözü “lövhələrdən ibarət çalğı aləti” fikrini ifadə edir. Deyildi ki kimi, Ə.Marağalı risaləsini farsca yazdığından, aləti “sazı əlvah” adlandırmışdır. Burada “saz” sözündən çalğı aləti mənasında istifadə edilmişdir. Doğma dilimizdə “sazı əlvah aləti” dedikdə, iki dəfə alət sözünü təkrarlamış oluruq: həm farsca “saz”, həm də azərbaycanca “alət”. Məhz bu səbəbdən haqqında söhbət açdığımız aləti dilimizin leksik qanunlarına uyğunlaşdıraraq, sadəcə “əlvah” adlandırılmasını məqsəduyğun sayırıq.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Türkiyəli alim Murat Bardakçı “Marağalı Əbdülqadir” əsərində yazır (Türkiyə türk-cəsindən çevirəni – A.N.): “...Əbdülqadir bu alətin planını iki yerdə – “Fəvaid-i əşərə” və “Məqasidül-əlhan” risalələrində verir. “Fəvaid-i əşərə”dakı çizim, yəni rəsm olduqca bəsit və qeyri-mükəmməldir, “Məqasidül-əlhan”dakında (Rauf Yekta bəy nüsxəsi) isə çizimin üzərindəki açıqlamalar oxunmaz dərəcədə təhrif olmuş, ancaq şəkildən əlvahın mahiyyəti haqqında bir fikir əldə edilə bilinir.

“Sazı əlvah”, yəni “lövhələr aləti” polad hissəciklərdən ibarətdir. Bu lövhələrin üzərinə çubuqları vurmaqla alət səsləndirilir. Bəm səslər üçün geniş, zil səslər üçün isə daha dar lövhələrdən istifadə edilir.

Bu cür misdən və ya poladdan hazırlanmış, ksilofona bənzə-yən alətdə 46 ədəd lövhə 3 sıra ilə düzülmüşdür. İlk sırada 10 ədəd lövhə var və bunlar o dönəm “Rast”ının “Yegah”la “Övc” arasındakı ana, yəni əsas səsləri verir. II sıradakı 18 lövhədən “Yegah”la “Nəva”, son sırada olan 18 lövhədən isə “Nəva” ilə “Zil-Nəva” arasındakı bütün səslər ifa edilir” [193, s. 113].

Aşağıda əlvah alətinin Əbdülqadir Marağalının “Məqasidül-əlhan” əsərindəki çizimini təqdim edirik. Bu çizim Murat Bardakçının “Marağalı Əbdülqadir” əsərindən götürülmüşdür [193, s. 113]:



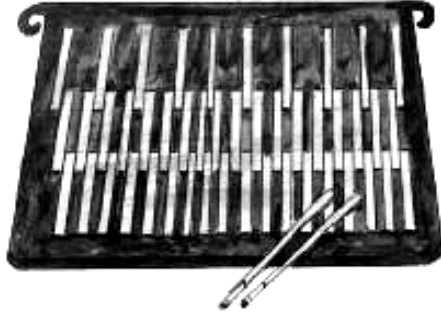
Daha sonra M.Bardakçı yazır [193, s. 113]: Sazı əlvahın “Mə-qasidül-əlhan”dakı çiziminin bugünkü notlarla ifadəsi belədir:



M.Bardakçının təqdim etdiyi notasiyadan əlvahın 2 oktava diapazonu olduğu aydınlaşır: I oktavanın “re” səsinə III oktavanın “re” səsinə qədər.

Deməli, Ə.Marağalının təqdim edilən risaləsindən bəlli olur ki, əlvah aləti metaldan (misdən və ya poladdan) hazırlanmış 46 ədəd lövhədən ibarət imiş. Lövhələr 3 sırada yan-yanı düzülərək: I sırada 10 ədəd, II və III sıraların hər birində isə 18 ədəd ardıcıl səsdüzümlü lövhələr sıralanırdı. İfaçı ksilofonda olduğu kimi, qoşa çubuqları lövhələrə döyəcəklə əlvahı səsləndirirmiş.

Əldə edilən bilgiler və təqdim etdiyimiz layihə əsasında əlvah alətinin öncə eskizini rəssam Seyran Bədəloğlu işləmişdir.



Bu eskiz ilk dəfə “Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti” kitabında təqdim edilib [118, s. 85]. Daha sonra AMK-nın “MMAT” elmi-tədqiqat laboratoriyasında əlvah alətinin ilkin variantını təqdim etdiyimiz layihə əsasında təcrübəli zərb alətləri müəllimi və ifaçısı Seyidağa Mirbabayev metalın alüminium növündən hazırlamışdır.



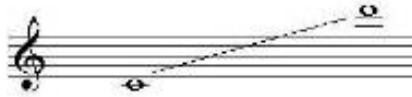
Əlvah 3 şaquli sütun boyunca xromatik qaydada düzölmüş dördbucaqlı formalı, içiboş kiçik metal tirciklərdən ibarətdir. Alət bərpa edilərkən Murat Bardakçının təqdim etdiyi notasiyadan istifadə edilmişdir. Maraqlıdır ki, notasiyadan bəlli olur ki, Şərqdə yazı sağdan sola yazıldığı üçün, Ə.Marağalı bəmdən zilə yüksələn səs ucalığını da sağdan sola göstərmişdir. Əlvah bərpa edilərkən bu xüsusiyyət nəzərə alınmış və olduğu kimi saxlanılmışdır.

Əlvah aləti başı kürə formalı bir cüt çubuqla səsləndirilir. Kürələr ağacdan hazırlanılmışdır. Milli ornamentlərlə bəzədilmiş çubuqların materialı fıstıq ağacındandır.

Çalğı zamanı əlvah xüsusi “ayaqcıq” üzərində yerləşdirilir və alətin uzun hissəsi ifaçıya tərəf qoyulur. İfaçılıqda biləklərin olduqca böyük rolu vardır. Yəni, texniki ifa üçün biləklərin itiliyi və çevikliyi tələb olunur.

Əlvahdan ansambl və orkestrlərimizdə həm solo, həm də müşayiətedici alət kimi istifadə etmək olar. Həmçinin, tədrisdə zərb alətləri ifaçıları əlvah alətində müxtəlif muğamları öyrənməklə yanaşı, Azərbaycan və dünya bəstəkarlarının da əsərlərini ifa edə bilirlər.

Diapazonu. Bərpa olunmuş əlvah aləti də 2 oktava səs diapazonuna malikdir: I oktavanın “do” səsindən III oktavanın “re” səsinə qədər. Göründüyü kimi, bərpa zamanı alətə bir səs də (I oktavanın “do” səsi) əlavə olunmuşdur. Alətin notlarının kaman, yəni “sol” açarında yazılması məqsəduyğundur.

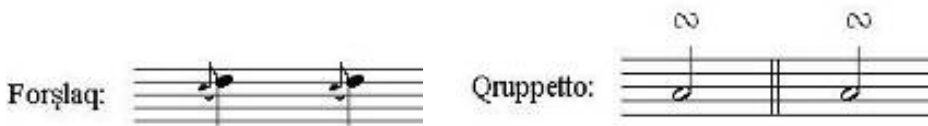


Əlvah xromatik səsdüzümlüdür və onu şərti olaraq bəm, orta və zil registrlərə bu şəkildə bölmək olar:



Orta registr tembrəcə cingiltili və rezonanslı səslənir. Bəm və zil registrlərdə isə səslənmə orta registrə nisbətən tutqundur.

Əlvah ifaçılığında forşlaq, qrupetto, trel və mordent kimi melizmlərdən, yəni melodik bəzəklərdən istifadə etmək mümkündür. Məsələn, bu şəkildə:





Alətdə vərdişdən asılı olaraq bemollu və diyezli qammaları ifa etmək mümkündür. Ksilofonda olduğu kimi, əlvahın çalınma texnikası arpecio, qlissando, passaj və başqa üsullardan istifadə etməyə imkan yaradır. Qoşanotlar (ikisəslilər) tremola ilə ifa olunduqda əlvahda çox gözəl səslənmə alınır. Bütün intervalları, o cümlədən oktavadan yuxarı intervalları da əlvahda çalmaq mümkündür.



Ansabl və orkestrlərimizin səs palitrasını daha da zənginləşdirməkdən ötrü və ümumilikdə musiqiyə dəyişik bir səs qatmaq üçün əlvah tipli alətlərin səsinə böyük ehtiyac vardır. Əlvahın səsi ksilofon tipli alətlərdə olduğu kimi, yağışdan sonra meşədə gəzişən adamın ayaq taqquiltılarının səslərini xatırladır.

Əlvah Azərbaycanda hələlik, zərblə səsləndirilən ən mükəmməl idiofonlu çalğı alətlərdən biri sayıla bilər.

Aparduğumuz tədqiqatlar nəticəsində bu gün ksilofon adlandırılan alətin müxtəlif ölkələrdə fərqli növlərinin olduğu aşkarlandı. Lakin Orta əsrlərdə ksilofon tipli alətlərin sırasında ən mükəmməl məhz, Əbdülqadir Marağalının icad etdiyi və əlvah adlandırdığı alətin olduğu elmi əsaslarla təsdiqini tapır.

Öz dövründə mükəmməl alət kimi tanınan əlvah sonrakı mərhələlərdə dünyanın bir çox ölkələrində başqa-başqa adlarla inkişaf etdirilmişdir. İnanırıq ki, Ə.Marağalının icad etdiyi əlvah yaxın gələcəkdə keçmiş şöhrətini özünə qaytaracaqdır. Tezliklə bu alət uşaq musiqi məktəblərində, musiqi texnikum və kolleclərində, eləcə də musiqi yönümlü ali təhsil ocaqlarında tədris olunacaqdır.

Bərpa olunmuş əlvah alətinin ilk ifaçısı AMK-nın əməkdaşı İlhamə Hüseynovadır.

5.3. Laquti (laquti dəsti)

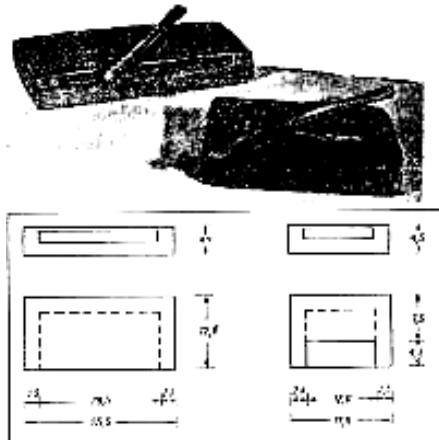


Laquti idiofonlu, lövhəli “ağac səsli” (“ksilo” + “fon”) alətlərimizdəndir.

Yaranma tarixi. Laqütünin yaranma tarixini dəqiq təyin etmək mümkün olmamışdır. Formasına, materialına və quruluşunun

sadəliyinə görə, bu alət də kifayət qədər qədim dövrə aid edilir.

Laquti aləti haqqında mətbuatda ilk dəfə musiqişünas, sən.dr., prof. Əhməd İsayadə (1928-2007) məlumat vermişdir [220, s. 71-77]. O, Azərbaycanın başqa rayonlarında müşahidə edilməyən laqutini Astara-Lənkəran zonasında folklor ekspedisiyası zamanı Lerik rayonunun Monidigah kəndində aşkar etmişdir. Ə.İsayadə və bəstəkar, x.a. Nəriman Məmmədovun birgə hazırladıqları “Xalq mahnıları və oyun havaları (Astara-Lənkəran zonası üzrə)” kitabında dəf, sinc, təbil və laquti kimi çalğı alətləri təsvir edilib [77, s. 8-12]. Əsərdə təqdim olunan laquti alətinin fotosəkli, həmçinin ölçüləri belədir [77, s. 11]:



Müəlliflər əsərdə kişi xorunun ifasında səslənən “Bahor oməy” (talışcadan tərcümədə “Bahar gəlib” deməkdir) mahnısını məhz,

laqquti aləti ilə müşayiət olunduğunu qeyd edirlər. Aşağıda “Bahor oməy” mahnısının Ə.İsazadə və N.Məmmədov tərəfindən qələmə alınmış not yazısını təqdim edirik [77, s. 70-72]:

Bahor oməy

Allegretto

5

10 *Solo* *Xor*
Ba - hor o - məy, ba - hur o - məy, xoş o - məy, Vi - lu - na hə to - ja so - ri

15 *Solo*
xoş o - məy Vi - lu - na hə to - ja so - ri xoş o - məy

20

25 *solo*
Vi - lo bi - han, vi - lo bi - han, Qur - də bi - han, raxs bi - kan, Şoy - şoy bi - kan,

30
şoy - şuy bi - kan, Qur - də bi - han, raxs bi - kan

35

40

Bahor oməy, bahor oməy, xoş omay
Vilonə bə tojə sori xoş oməy (iki dəfə).

Vılo bıbən, vılo bıbən,
Qırdə bıbən, raxs bıkən.
Şoyşoy bıkən, şoyşoy bıkən (iki dəfə),
Qırdə bıbən, raxs bıkən.
Mahnının talışcadan mətninin tərcüməsi:
Bahar gəlib, bahar gəlib, xoş gəlib,
Güllər də bu təzə ilə xoş gəlib.

Dağılışın, dağılışın,
Yığılışın, oynayın.
Şənlik edin, şənlik edin (iki dəfə),
Yığılışın, oynayın.

E.Aslanov olduqca dəyərli “El-oba oyunları xalq tamaşası” əsərində laqcuti aləti ilə bağlı yazır: “Laqcuti – Lənkəran ərazisində bir çox qız-gəlin oyununda istifadə edilən taxta səsli qədim bir zərb aləti. İki müxtəlif ölçülü tirdən hazırlanan bu aləti iki çubuqla çalırıldı. “Lakcuti” deyilmiş şəkli də var” [12, s. 126].

Laqcutini T.Bünyadov “Əsrlərdən gələn səslər” əsərində “lakıti” adı ilə təqdim edir [41, s. 247-248]. S.Abdullayeva isə laqcutiyə bəzən “lakcuti”, “laxcuti”, “laxqıti”, “lıqıdı”, “laqudu”, “laqto”, “laqqoto” da deyildiyini qeyd edir [4, s. 183]. Lakin xalq arasında necə tələffüz edilməsindən asılı olmayaraq S.Ələsgərov, Ə.İsazadə, S.Abdullayeva, F.Əzimli və başqa alimlər elmi məqalə və əsərlərində aləti “laqcuti” adlandırırlar.

Laqcutinin hazırlanma prosesinin asan və sadə olduğunu nəzərə alsaq, onu idiofonlu alətlərimizin ən qədimi hesab etmək olar.

Etimologiyası. Laqcutinin sözaçımı çox sadədir və diqqət yetirdikdə bu kəlmənin iki türk – “lax” və “qutu” sözlərinin birləşməsindən yarandığının şahidi oluruq. “Lax” sözü dilimizdə bir neçə mənada işlədilir, onun bir mənası da “boş” fikrini bildirir:

“lax yumurta” – boş yumurta, “laxlamış” – boşalmış. Beləliklə, laqquti sözü “boş qutu” anlayışını ifadə edir. Xatırladaq ki, alət düzbucaqlı şəkildə, qutu formasındadır.

T.Bünyadov və F.Əzimlinin mülahizələrinə görə, laqqutinin “laqqırtı” sözündən yarandığı da ehtimal olunur. Adətən dilimizdə uzun-uzadı, boş, mənasız, qeyri-ciddi söhbətə – “laqqırtı vurmaq” deyirlər. Deməli, sadalanan hər iki halda laqquti “boş”, “yalançı”, daha doğrusu, “boş qutu”, “yalançı qutu” deyimlərini ifadə edir.

F.Əzimli laqqutinin sözaçımı ilə bağlı qeyd edir: “Alətə laqquti deyilməsi isə o qədər də böyük sırr deyildir. Bunun üçün bir atalar sözünü yada salaq: “Dəmirçinin ömrü taq-taqla, leyləyin ömrü laq-laqla keçər”. “Taq-taq” dəmirçinin gördüyü iş nəticəsində, “laq-laq” isə leyləyin çıxardığı səsdır. Bu adların yaranmasının əsas səbəbi səs təqlididir. Xalq arasında “laqqırtı vurmaq”, yəni boş-boş danışmaq ifadəsi də dediklərimizin təsdiqi olardı” [57, s. 95-96].

Sonuncu fikirlərə T.Bünyadovun “Əsrlərdən gələn səslər” əsərində də rast gəlirik: “Biz lakıtı alətinin yayılma ərazisini müəyyən edən bir cəhəti də yada salmaq istərdik. Azərbaycanın bir sıra bölgələrində “gedək laqqıltı vuraq”, yəni vaxt keçirək, şən-lənək, kef edək, şadlanaq ifadəsi işlənir. Güman ki, “laqqıltı” sözü musiqi aləti “lakıtı”nın təhrif edilmiş formasıdır. Görünür, bu alət müəyyən bölgə üçün xarakterik olmayıb, bütün Azərbaycana yayılmışdır” [41, s. 248].

Alətin təkmilləşdirilmiş növü isə ardıcıl səsdüzümlü bir neçə laqqutidən ibarət olmasına görə, “laqquti dəsti” adlandırılıb.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Kitabı xatırladan laqqutini əsasən palıd ağacından içiboş, oyulmuş şəkildə, düzbucaqlı formada hazırlayırlar. Bəzən çinar və ya dəmirağacından hazırlanmış laqqutiyə də rast gəlirik. Alət qoşanağarada olduğu kimi, kiçik çubuqlarla səsləndirilir. Laqqutidən əsasən qoşanağaraçılar istifadə edirlər. Onlar laqqutini qoşa çubuqla döyəcləyərək çalır-

lar. Alət kəskin, cingiltili və şaqqıltılı səslidir.

Laqputi müşayiətedici alət olub, əsasən ansambl və orkestrlərimizdə nağara, dəf, qoşanağara kimi zərb alətləri ilə birgə istifadə edilir. F.Əzimlinin qeydlərinə görə, ilk dəfə laqputini peşəkar xalq çalğı alətləri ansamblının tərkibinə Ə.Bakıxanov daxil etmişdir. F.Əzimli “Zərb alətləri Azərbaycanda” əsərində həmin ansamblın ifasında lentə alınmış “Bayatı-Şiraz” rənginin (fragment olaraq) not nümunəsini də təqdim edir [57, s. 95]. Biz bu rəngin lent yazısını dəfələrlə radio dalğalarında dinləmişik. F-noya görə “fa” diyez minorda səslənən rəng ifa olunarkən laqputi fərqli tonda ifa edildiyindən dissonans səslənir, yəni, qulağa xoş gəlmir. İfaçılıq sənətində məhz bu kimi problemləri aradan qaldırmaq məqsədi ilə müxtəlif yüksəkli səsləri olan, təkmilləşdirilmiş laqputi dəstini hazırlamaq qərarına gəldik.

Laqputinin gövdəsinin içini müxtəlif ölçülərdə oymaqla fərqli səslər əldə etmək mümkündür. Yəni, laqputidə səsin yüksəkliyi - (tonu) tirlərin həcmindən və yuxarı qatların enindən asılıdır. AMK-nın “MMAT” elmi-tədqiqat laboratoriyasının əməkdaşları Cavanşir Qasımov və Məzahir Həsənovun köməyi ilə bir oktava həcmində ardıcıl səsdüzümlü laqputi dəsti hazırlamışıq. İfa edilən musiqinin tonallığına uyğun olaraq laqputi dəstinin müvafiq tirində çaldıqda ansamblın ritm qrupunda effektiv səslənmə alınır. Yəni, ardıcıl səsdüzümlü laqputi dəsti çalınarkən ifa edilən melodiyanın tonallığına uyğun tirində səsləndirilir. Alətdə bir oktava daxilində ardıcıl səsdüzümü olduğundan, hər hansı konkret melodiya və ya muğam parçasını da ifa etmək mümkündür. Lakin ardıcıl səsdüzümlü laqputi dəsti əsasən ritm qrupunda istifadə olunmaq üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Laqputi alətini notlaşdırmaq üçün musiqişünas, sən.nam., prf. Bayram Hüseynli (1923-1992) maraqlı təklif verir [215, s. 21]. O, alətdən orkestrlərdə istifadə edərkən şərti işarələrin aşağıdakı şəkildə yazılmasını tövsiyə edir:

B.L. – böyük lövhədə çalğı

K.L. – kiçik lövhədə çalğı

Lakin biz o fikirdəyik ki, təkmilləşdirilmiş, ardıcıl səsdüzümlü laqquti dəsti ifa edilərkən artıq bu işarələrə heç bir ehtiyac yoxdur. Laqquti dəstində bir oktava daxilində bütün səsləri ifa etmək mümkün olduğundan, sadəcə əsərin tonallığını yazmaq kifayət edir.



Məsələn, əsər “lya” major tonallığında çalınarsa, sadəcə açarda “lya” majorun işarələri yazılmalıdır. Not sətrində isə əsərin çalındığı melodiya uyğun gələn xətt üzərində (məsələn, “lya” majorda “lya” notunda) ritmik fiqurasiyalar şəklində, nağara notları kimi yazılmalıdır. Hər hansı əsər səsləndikdə tonallıq dəyişərsə, deyək ki, “lya” mayordan “fa” diyez minora modulyasiya edilir. Bu zaman ritmik fiqurasiyalar I-II əsas xətlərin arasında, yəni “fa” notunda yazılmalıdır. Açarda “fa” diyez işarəsi olduğundan, laqquti dəstini çalan “fa” diyez tirini döyəcləməlidir. Bəzi hallarda laqquti dəstində konkret melodiyalar da çalmaq mümkündür.

Laqquti dəstinin notlarını kaman açarında yazılması məqsədəuyğundur.

Biz laqquti dəstinin müşayiəti ilə 2 eyni not nümunəsini, yazısını təqdim edirik [132, s. 6]. Daha doğrusu, bu not nümunəsi “Oxu, sevdiciyim” adlanan mahnının müqəddiməsidir. Hər 2 halda əsər “do” diyez minorda verilir, lakin I halda laqquti dəstində ritm “si” səsində çalınır. Bu səbəbdən səslənmə dissonans, yəni xoşagəlməyən, qıcıqlandırıcı, qulaqdeşici alınır.

Nümunə 1

Allegro

Piano

Allegro

Taqqulı

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece. The Piano part is in the upper staves, and the Taqqulı part is in the lower staff. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

5

10

13

II nümunədə isə laquti dəsti alətində “do” diyez səsində ritm çalınır. Belə olduqda ifa konsonans, yəni ürəyə yatımlı, həm-ahəngli səslənir.

Nümunə 2

The musical score is titled "Nümunə 2" and is marked "Allegro". It consists of three systems of music. The first system includes a Piano part (left hand and right hand) and a Laquti part. The Piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The Laquti part plays a steady rhythmic pattern. The second system continues the Piano and Laquti parts. The third system concludes the piece with a final cadence. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature.

Göründüyü kimi, II nümunədə müşayiət zamanı təkmilləşdirilmiş laqquti dəstindən istifadə edildiyindən, səslənmə konsonans alınır, hətta bəzi anlarda bu alətdə konkret melodiya da ifa olunur.

Aparılan tədqiqatın nəticəsi olaraq laqquti dəsti alətinin ifaçılıq sənətində zəruriliyi ortaya çıxır. Həmçinin, bu alətin keyfiyyətləri və üstün cəhətləri təcrübədə əyani şəkildə təqdim edilir.

Laqquti dəstinin lövhələri (tirləri) döyəclənərkən sürüşməsin deyə, bu lövhələr yüksək zövqlə, milli ornamentlərlə bəzədilmiş xüsusi çərçivəyə bərkidilmişdir.

Tanınmış ifaçıları. Adi laqqutini demək olar ki, ölkəmizin bütün qoşanağara ifaçıları böyük həvəslə səsləndirirlər. X.a. Sadiq Zərbəliyev, Seyidağa Mirbabayev, Hamlet Hacımirzəyev, Avtandil Hüseynov və digər musiqiçilər ifaçılıq sənətində, xüsusən müşayiət zamanı laqquti alətindən məharətlə istifadə edirlər.

5.4. Əsa laqquti və əsa formalı çalğı alətləri

Azərbaycanda XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq müxtəlif illərdə bir sıra əsa formalı çalğı alətləri – saz, tar, kamança, ney, qaval və laqquti hazırlayıblar [135, s. 233-238] (cəəd. №5).

Yaranma tarixi. Öncə ölkəmizdə yaradılmış əsa formalı çalğı alətlərini xronoloji ardıcılıqla nəzərdən keçirək. İlk əsa formalı çalğı alətlərini – əsa saz və əsa tarı 1936-cı ildə bakılı usta Vasili Vasilyeviç Zimov (1868-1945) hazırlamışdır. O, hər iki aləti musiqi mədəniyyətimizin görkəmli nümayəndəsi, ifaçılıq sənətinin inkişafında əvəzsiz xidmətləri olan Ə.Bakıxanovun layihəsi və təklifləri əsasında ərsəyə gətirmişdir [118, s. 87-89]. Əsa saz və əsa tar AMMDM-də (xalq çalğı alətləri şöbəsi) nümayiş etdirilir.





Yaxın keçmişdə isə əslən Şuşa şəhərindən olan usta Habil Şahinoğlu əsa formalı qaval, kamança və idiofonlu laquti kimi çalğı alətlərini hazırlamışdır.



O, əsa kamança alətini dünya şöhrətli ifaçı, “Şöhrət” və “İstiqlal” ordenli sənətkar, x.a. Habil Kaman üçün təqdim etdiyimiz layihə əsasında hazırlamışdır. Həmin əsa kamança Habil Kamanın Ağdaş şəhərindəki Ev Muzeyində qorunur.



H.Şahinoğlu əsa formalı laquti alətini də bizim layihə və eskiz əsasında ərsəyə gətirmişdir:



O, həmçinin Ə.Bakıxanovun hazırladığı əsa formalı çalğı alətlərinin ölçülərinə istinadən əsa saz və əsa tar da düzəltmişdir. Nəticədə H.Şahinoğlunun şəxsi çalğı alətlərindən ibarət kolleksi-

yasında əsa alətlərdən ibarət “ansambl” yaranmışdır. Sumqayıt şəhərində məskunlaşan Qarabağ qaçqını H.Şahinoğlunun kolleksiyasında əsa formalı çalğı alətlərindən başqa Qoşqar rübabı, qolça qopuz, dütar, çoğur, çaqanaq və başqa bu kimi bir sıra unikal alətlər qorunur.

Nəfəslə səsləndirilən əsa ney isə Avropa aləti fleytanın sələfi, “əcdadı” sayılan köndələn neyə istinadən hazırlayıblar. Bu alətin ərsəyə gəlməsində nəfəs alətlərinin tanınmış ifaçısı, sən.nam., ə.a., dos. İlham Nəcəfovun böyük xidməti olub. Məhz, onun təqdim etdiyi ölçülər və eskiz əsasında 2003-cü ildə AMK-nın “MMAT” elmi-tədqiqat laboratoriyasının əməkdaşı Babaxan Əmirov neyin əsa formasını hazırlamışdır:



Ümumilikdə, əsa formalı çalğı alətlərini son dərəcə incə zövqlə hazırlayıblar. Bu alətlərin hər birini kənardan seyr edərkən, ilk baxışda bunların çalğı aləti olduğunu adam xəyalına belə gətirə bilmir. Yəni, əsa formalı çalğı alətlərinin quruluşuna nəzər yetirdikdə, bu alətlərin hamısı məişətdə istifadə edilən əsanı xatırladır. Yalnız alətin üz tərəfində olan qapağını açdıqda, əsanın hansı çalğı aləti olduğu aydınlaşır.

Əsanın dəstəyi (əl tutacağı) burulduqda, yaxud gövdənin üzərində yerləşdirilmiş düyməcik basıldıqda üz tərəfindən qapağı açılır. İfaçı qapağı bir kənara qoyur və əsa çalğı aləti formasını alır. Alət istifadə edildikdən sonra qapağı yenidən gövdənin üzərinə qaytarırlar. Dəstəyi burmaqla qapağı yenidən gövdəyə bərkidirlər. Beləliklə, çalğı aləti əvvəlki məişət əşyası olan əsa formasını alır. Əsa formalı alətləri digərlərindən fərqləndirən əsas cəhət odur ki, onlardan həm də məişət əşyası olan əsa kimi də istifadə etmək mümkündür. Bildiyimiz kimi, sağlamlığını itirən (yaşından asılı olmayaraq), yerində qüsurlar olan, xüsusilə yaşlı nəslin nümayəndələri əsanın köməyi ilə rahat yeriyə bilir, hərəkətlərini tənzimləyirlər. Və yaxud səfərə, istirahətə, gəzintiye

gedən hər hansı musiqiçi əsa formalı çalğı alətini özü ilə götürməklə, asudə vaxtlarının daha xoş, mənalı keçməsinə təmin etmiş olur. Yəni, əsa formalı çalğı aləti səfər boyu musiqiçinin qulaq yoldaşı, həmdəmi olur, bir sözlə boş vaxtlarında sənətkarı da-rıxmağa qoymur [119, s. 48]. Belə alətlərdən biri də əsa laqqutidir.

Şübhəsiz, əsa formalı çalğı alətlərini (saz, tar, kamança, ney, qaval, laqquti) onların orijinal forması ilə müqayisə etmək düzgün deyil. Yəni, keyfiyyət baxımından əsa formalı çalğı alətləri orijinallarından çox fərqlənirlər. Bu səbəbdən əsa formalı çalğı alətlərindən peşəkar səhnələrdə mükəmməl çalğı aləti kimi istifadə etmək olmaz.

Əsa formalı çalğı alətlərini eyni ilə “əsa”ların orijinal formasında olduğu kimi səsləndirirlər. Belə ki, əsa saz və əsa tarı mizrabla, əsa kamançanı kamanla, əsa neyi nəfəslə, əsa qavalı barmaqları dəriyə döyücləməklə, əsa laqqutini isə adi laqqutidə olduğu kimi, qoşa çubuqlarla ifa edirlər.

Əsa formalı çalğı alətlərinin ölçüləri müvafiq orijinal alətlər ilə demək olar ki, eynidir. Lakin əsa formalı çalğı alətlərinin ümumi uzunluğu ifaçının boyuna görə dəyişə bilər. Bu iş ucubiz hissənin hesabına görülür. Yəni, ifaçının boy-buxunundan asılı olaraq, ucubiz hissəni istənilən qədər uzatmaq və ya kiçiltmək mümkündür. Məsələn, B.Əmirovun hazırladığı əsa neyin ümumi uzunluğu 960 mm-dir. Alətin borusunun yuxarı hissəsinə 100 mm uzunluğunda əl tutacağı, dəstək taxılır. Borunun aşağı hissəsinə isə 220 mm uzunluğunda ucubiz hissə taxılır ki, alətdən məişət əşyası, əsa kimi istifadə edildikdə rahat olsun. Ucuboylu ifaçılar ucubiz hissəni daha uzun hazırlada bilərlər. Xatırladaq ki, ucubiz hissənin böyük və yaxud kiçik olmasının çalğı aləti kimi neyin səslənməsinə, kökünün dəyişməsinə heç bir təsiri olmur. Əsa neyi ifa edərkən həm yuxarı (dəstək), həm də aşağı (ucubiz) hissələr çıxarılır. İfa tamamlandıqdan sonra bu hissələr yenidən alətə taxılır və məişətdə istifadə edilən əsa forması alınır.

Digər əsa formalı çalğı alətləri də demək olar ki, eyni üsulla hazırlanılır. S.Abdullayeva “Azərbaycan xalq çalğı alətləri” əsə-

rində əsa sazın uzunluğunun 840 mm olduğunu qeyd edir. Bu alətin metaldan olan pərdələri 20, telləri isə 6 saydadır. Əsa sazın aşxılarını da metaldan hazırlayıblar [4, s. 91].

Etimologiyası. Əsa ərəb sözüdür, dilimizdə əl ağacı, dəyənək mənalarında işlədilir [2, s. 193]. Əsa laqquti deyildikdə, laqqutin əsa forması nəzərdə tutulur. Daha doğrusu, əsa laqquti dilimizdə əsayabənzər laqquti fikrini ifadə edir.

İndi isə Azərbaycanda hazırlanmış əsa formalı çalğı alətlərinin (əsa saz, əsa tar, əsa kamança, əsa ney, əsa qaval və əsa laqquti) hər birinin ayrılıqda sözaçımına diqqət yetirək.

Saz sözü qədim türkcədə qarğı, qamış mənalarında işlədilib [118, s. 158]. Bu şəkildə saz sözünə “Kitabi Dədə Qorqud” və “Koroğlu” dastanlarında tez-tez rast gəlirik.

“Kitabi Dədə Qorqud” dastanında deyilir: “Yalançıq oğlu Yalancuq bunu eşitdi. Beyrəgin qorqusundan qaçdı, özünü Tana sazına saldı. Beyrək ardına düşdü. Qoa-qoa saza düşürdü. Beyrək aydır: “Mərə, od götürün”. Gətirdilər. Sazı oda urdılar” [84, s. 88].

“Koroğlu” dastanında da saz sözü bəzi hallarda çalğı aləti kimi deyil, fərqli mənada işlədilir [86, s. 504]:

Dəryanın qırağı sazdı,
Oxuyanlar quba qazdı,
Düşmən çoxdu, Eyvaz azdı,
Eyvaz əyləndi, gəlmədi.

Dastanlardan təqdim etdiyimiz nümunələrdə saz sözü qamış mənasında işlədilib.

Tar fars sözü olub, dilimizə tel mənasında tərcümə olunur [2, s. 582]. Sən.dr, prf. Məcnun Kərim tar sözünün qədim türkcədə “dartımlı” (tellərin dartılması) fikrini ifadə etdiyini bildirir.

Kamança sözünün “kaman” və “çal” kəlmələrindən yaranması ehtimalı həqiqətə daha yaxındır. Yəni, kamança sözü kamanla çalınan telli alət fikrini ifadə edir [117, s. 101].

Ə.Bədəlbəyli ney sözünün farsca qarğı-qamış mənasını bildirdiyini qeyd edir [39, s. 54]. Ney dilimizə gəlmə sözlərdəndir. Fikrimizcə, alətə ney adı hazırlanma materialına (qarğı, qamış)

görə qoyulub. Klassik şairlərimiz nəfəs aləti neyi əsərlərində dönə-dönə vəsf etmişlər.

Qaval iki türk sözünün birləşməsindən yaranmışdır: qav və al. “Qav” “qab” sözünün təhrif olunmuş formasıdır, məişətdə istifadə edilən qab deməkdir. “Al” isə arxaik sözlərimizdən olub, dilimizdə bir neçə mənalarda istifadə olunmuşdur: şənlik, yalançı və s. Nəticədə qaval sözü “şənlik qabı” və ya “yalançı qab” (yəni, orijinal deyil, aldadıcı alət) mənalarını ifadə edir [118, s. 116].

Laqquti deyildiyi kimi, “lax qutu”nun təhrif olunmuş variantıdır. Yəni, laqquti sözü Azər türkcəsində “içiboş qutu” deməkdir. Xatırladaq ki, laqquti aləti içiboş, qutu formasındadır [118, s. 127].

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Əsa laqquti üç hissəyə ayrılır: 1. Üst – əl tutacağı olan hissə; 2. Orta hissə – laqquti; 3. Aşağı hissə. Bu hissələr bir-birinə burulmaqla, boltlar vasitəsi ilə bərkidilir.

Habil Şahinoğlu əsa laqqutini 2 variantda hazırlayıb. O, əsanın I variantında adi kitabı xatırladan laqqutidən istifadə edib. Təkrarçılıq olmasın deyə, həmin alət haqqında məlumat verməyi lüzum bilmirik. Çünki bu fəslin III yarımfəslində adi laqqutin quruluşu haqqında geniş məlumat vermişik (bax: s. 203-204).

Əsa laqqutin ümumi uzunluğu 940 mm-dir. Alətin üst, yəni əl tutacağından (dəstəkdən) çalınan hissəyə qədər olan ölçüsü 230 mm uzunluğundadır. Laqqutin özünün uzunluğu isə 210 mm-dir və ikihissəlidir: böyük (140 mm), kiçik (70 mm). Əsa laqqutin gövdəsinin aşağı hissəsinin uzunluğu 500 mm-dir.

Bu növ alət adi laqqutidən iç hissəsinin daha enli olması ilə fərqlənir. Laqqutin iç hissəsinin eni 52 mm-dir. İfa zamanı həm də iç tərəfdən istifadə olunmasına görə, H.Şahinoğlu laqqutin bu hissəsini enli hazırlamışdır. Yəni, musiqiçi bu zaman çeşidli səslər əldə etməklə ifada rəngarənglik yarada bilər.

Əsa laqqutin səsləndirilməsi, çalğı üsulu və ifaçılıq xüsusiyyəti demək olar ki, eyni ilə adi laqqutin orijinal formasında olduğu kimidir. Yəni, ifaçı əsa laqqutini kiçik, qoşa çubuqlarla səsləndirir. Bu çubuqlar gövdənin üzərində hazırlanmış xüsusi

qutuda yerləşdirilir.

Əsa laqutini ifa edərkən həm yuxarı (dəstək), həm də aşağı hissələr gövdədən çıxarılır. Aləti elə əsa formasında, yəni hissələri bir-birindən ayırmadan da çalmaq mümkündür. İfa tamamlandıqdan sonra bu hissələr yenidən bir-birinə burulmaqla birləşdirilir və alət məişətdə istifadə edilən əsa formasını alır.

Əsa formalı çalğı alətlərinin ifaçıları. Əsa formalı çalğı alətini əsasən müvafiq orijinal alətin ifaçısı səsləndirir.

Əsa saz. Adından bəlli olduğu kimi, əsa saz ulu ozanlarımızın yadigarı olan sazın bir növüdür. Əsa sazın ilk ifaçısı olmuş Ə.Bakıxanov səfərə, istirahətə gedəndə aləti özü ilə götürər, asudə vaxtlarında ondan çalğı aləti kimi istifadə edərmiş.

Əsa saz alətini Az. TV-nin “Yallı” verilişində geniş tamaşaçı kütləsi ilə ilk dəfə İlham Göyçəli (Abdullayev) tanış etmişdir (2002-ci il). Xatırladaq ki, İ.Göyçəli hazırda Özbəkistanda, Daşkənd şəhərində yaşayır, orada musiqi mədəniyyətimizi layiqincə təbliğ edir.

Əsa tar. Əsa tarın da ilk ifaçısı Ə.Bakıxanov olmuşdur. Lakin əsa tarı geniş tamaşaçı auditoriyasına ilk dəfə Ə.Bakıxanovun tələbəsi, qocaman sənətkar, ə.a. Firudin Ələkbərov Az. TV-nin “Yallı” verilişində təqdim etmişdir (2002-ci il).

Əsa kamança. Bakı Musiqi Kollecinin müəllimi Arzu Səlimova əsa kamançanın ilk ifaçısıdır. O, bu aləti ilk dəfə Rusiyanın paytaxtı Moskvadan yayımlanan “İnter-Az” kanalının “Qavaldaş” adlı verilişində səsləndirib (2008-ci il).

Əsa ney. Bu sətirlərin müəllifi və eləcə də İlham Nəcəfov əsa neyi ölkəmizin müxtəlif tele-kanallarında ifa etmişlər.

Əsa qaval. Ölkəmizin virtuoz sənətkarı, AMK-nın və ADMİU-nun müəllimi Mahmud Salah ara-sıra etnoqrafik konsertlərdə əsa qavalı səsləndirir.

Əsa laqquti. “İrs” folklor ansamblının solisti, AMK-nın “MMAT” elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi Cavanşir Qasimov əsa laqqutinin ilk ifaçısıdır.

İDİOFONLULAR PEŞƏKAR MUSİQİ YARADICILIĞINDA

Çox az sayda idiofonlu çalğı alətlərindən peşəkar musiqi yaradıcılığında istifadə olunur. Bu fəsildə peşəkar bəstəkarların əsərlərində rast gəldiyimiz və onların istifadə etdikləri bir neçə aləti tədqiqat obyektinə seçmişik. Bunlar müsəlləs, sinc, ağız qopuz və səfəil çalğı alətləridir. Xatırladaq ki, adları sadalanan idiofonlu çalğı alətləri Azərbaycan musiqi alətsünaslığında ilk dəfə olaraq geniş şəkildə araşdırılır. Müsəlləs isə ümumiyyətlə, bizə qədər Azərbaycan idiofonlu çalğı alətlərinin siyahısına daxil edilməmişdi (cəəd. №1).

Maraqlıdır ki, “İdiofonlular peşəkar musiqi yaradıcılığında” adlanan bu fəsildə araşdırılan idiofonlu çalğı alətlərinin hamısı “metal səslidir”. Elmi adı metallofon olan bu qrupa aid edilən çalğı alətlərini metaldan düzəldirlər. O səbəbdən belə alətləri materialına və səs tembrinə görə metallofon adlandırırlar.

Tədqiq olunan hər bir çalğı alətinin öyrənilməsində ilk növbədə əsas diqqət onların yaranma tarixinə, etimologiyasına, morfologiyasına, istifadə qaydalarına yönəldilir. Bu alətlərin bəzi hallarda ədəbi və ya not nümunələri verilir, miniatür rəsm mənbələrindən illüstrasiyalar təqdim olunur, idiofonlu alətlərin tanınmış ifaçılarından söhbət açılır.

6.1. Müsəlləs (üçbucaq)

Ə.N.Fərabî X əsrdə, ərəb dilində yazdığı “Kitab-ül-musiqiyi-əl-kəbir” (“Böyük musiqi kitabı”) əsərində bir sıra çalğı alətlərindən, o cümlədən sənəcdən də bəhs edir [225, s. 10]. Fars sözü “sənc” dilimizdə bir neçə mənanı bildirir: 1. ölçü, miqdar; 2. müqayisə, tutuşdurma [2, s. 552]. Özbək alimi O.Matyakubov bu aləti, yəni “sənc”i “treuqolnik” (bizim dildə “üçbucaq” – A.N.) kimi təqdim edir.



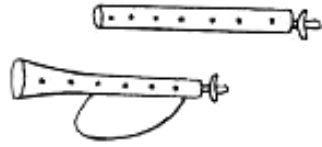
Özündə yaxın keçmişin musiqi mədəniyyətini əks etdirən bəzi mənbələrdə az da olsa, müsəlləs (və yaxud üçbucaq) alətinin adına rast gəlirik. Müsəlləs (bu söz ərəbcədən tərcümədə dilimizdə üçbucaq fikrini ifadə edir) alətinin adını

tanınmış musiqi tədqiqatçısı Ağalar Ələkbər oğlu Əliverdibəyov (1880-1953) “Rəsmli musiqi tarixi” əsərində çəkir [52, s. 136]. Xatırladaq ki, A.Əliverdibəyov dünya şöhrətli bəstəkar Ü.Hacıbəylinin dayısıdır.

Yaxud, P.Vostrikov 1912-ci ildə Tiflisdə çap olunan CMOMIK toplusunun 42-ci buraxılışında “Azərbaycan tatarlarının musiqisi və mahnıları” məqaləsində (“Musiqi alətləri” fəslində) bir sıra çalğı alətlərimiz (tar, kamança, saz, ney, zurna, dəf, nağara, qoşanağara, zəng, sinc, tulum və s.) haqqında məlumat vermiş, həmçinin üçbucaq adlı alətdən söhbət açmışdır [213, s. 1-8]. Maraqlıdır ki, müəllif məqaləsində bu alətlərin hətta, rəsmlərini də (sinc, tulum və üçbucaqdan başqa) təqdim edir (şək.: s. 171). X.a., prof. Süleyman Ələsgərov (1924-2000) S.Abdullayeva ilə birgə yazdığı “Azərbaycan xalq çalğı alətləri və orkestrləşdirmə” adlı əsərdə qoşanağara təqdim edilərkən üçbucaq aləti də xatırlanır: “Bəzən gövdələri (qoşanağaranın “qazança”larını – A.N.) birləşdirən üst qaytana cingiltili səs almaq üçün zınqırov (kiçik ölçülü zəng – A.N.) və ya üçbucaq şəkilli polad bağlanırdı” [47, s. 27]. Sən.nam. Əvəz Rəhmətovun (1938-2006) “Azərbaycan xalq çalğı alətləri” əsərində də poladdan hazırlanmış “üçkünc” alətinin adına rast gəlirik [161, s. 42]. Bu alətlər Azərbaycan mənbələrində müxtəlif cür adlandırılırsalar da (müsəlləs, üçbucaq, üçkünc), mahiyyətcə və quruluşca eyni formaya malikdirlər.

S.Abdullayeva P.Vostrikovun həmin məqaləsinin “Musiqi alətləri” fəslini şərh edərkən bəzi çalğı alətlərini onun (P.Vostrikovun) düzgün adlandırmadığını qeyd edir [4, s. 58, 60-61].

Məqalədə P.Vostrikov tar, kamança, saz, zurna, ney, qaval, nağara, qoşanağara, tulum, üçbucaq, zəng alətlərindən və hansısa metal lövhələrdən söhbət açır. Bu alətləri ayrıca şərh etmək fikrimiz yoxdur. Sadəcə şəkildəki iki nəfəs alətini müəllif ney, S.Abdullayeva isə bu alətləri sümsü-balaban adlandırır. Biz o fikirdəyik ki, həmin alətlər nə neydir, nə də sümsü-balaban. Üst tərəfdəki, silindrik şəkilli borusu olan alət adicə sümsü, digər alət isə bülbandır. Hər iki alətin orijinal forması çalğı alətlərindən ibarət şəxsi kolleksiyamızda [116] qorunur.



Sümsü-balabanlar.

Fraqment



Sümsü



Bülban

P.Vostrikovun çəkdiyi rəsmdə bu alətlərin səsoyadıcılarına, yəni, ağızlıqlarına diqqət yetirdikdə, hər şey aydınlaşır. Ney alətində ümumiyyətlə, ağızlıqdan istifadə olunmur. Biz namizədlik dissertasiyası işimizdə digər alətə münasibətimizi belə bildirmişik: “Fikrimizcə, sümsü-balabanlar (S.Abdullayevanın təqdimatında) adı ilə təqdim edilən alətlərdən yalnız yuxarıdakı – düz, boruşəkilli alət sümsü-balaban ola bilər (şək.: s. 171). Bir şərtlə ki, borusu balaban alətində olduğu kimi, ağacdən hazırlansın. Əgər boru qamışdan hazırlanarsa, bu alət artıq sümsü adlanmalıdır. Deməli, ağacdən hazırlanmış balabanı sümsü-dillə (səsoyadıcı ilə) səsləndirdikdə, alət sümsü-balaban adlandırılır. Bu zaman alətin borusunun diametri balabana nisbətən kiçik olmalıdır” [127, s. 72-73].

Əslində, hər şey alətin səsoyadıcısından asılıdır. Balabanın boru-

sunə zurna səsoyadıcısı qoyub çaldıqda alət balaban deyil, zurna səsi verəcək, sümsü səsoyadıcısı qoyduqda isə sümsü səsi alınacaq. Usta Əlicavad Cavadov zurna-balaban adlı belə bir alət hazırlayıb. Borunun baş tərəfinə zurna mili qoyub, alətdən zurna səsi alır. Borunun əks tərəfinə isə balaban qamışı taxdıqda (zurna milini çıxarmaq şərti ilə) aləti balaban kimi istifadə edir. Hətta, heç bir səsoyadıcı qoymadan balabanı ney kimi səsləndirmək mümkündür. Təbii, bu zaman balabanda neyəbənzər səslənmə alınacaqdır. Gördüyümüz kimi, ağacdan hazırlanmış balabanın borusunda həm zurna, həm sümsü, həm də ney səsi almaq mümkündür.

P.Vostrikov ney adlandırdığı bu alətlərin səsoyadıcılara təqdim etdiyi rəsmdə nədənsə tağalaq da çəkib. Əslində, sümsü ailəsinə aid edilən alətlərdə tağalaqdan istifadə olunmur.

Haşiyə: P.Vostrikov həmin adı çəkilən məqaləsində bəzən çalğı alətlərinin adlarını yanlış təqdim edir. Buna baxmayaraq bu məqalədə Azərbaycan çalğı alətləri ilə bağlı maraqlı məqamlar da az deyil. Tədqiqatçıların marağını nəzərə alaraq, məqalənin çalğı alətlərindən bəhs edən fəslinin həm surətini, həm də Azərbaycan dilinə tərcüməsini şərhilərlə “Konservatoriya” elmi jurnalının 2-ci sayında təqdim etmişik [181, s. 201-216].

P.Vostrikov məqaləsində (yanlış olaraq) “dəf” adı ilə təqdim etdiyi qoşanağaradan söhbət açarkən üç idiofonlu alətimizin adını çəkir (bax: s. 176): 1. Metal plastinka (bu, yəqin ki, sinc alətidir), 2. Zvonok (zəng) və 3. Treuqolnik (üçbucaq) [213, s. 8].

Bu alətlərin hər üçü idiofonlu və həmçinin, seçdiyimiz mövzunun tədqiqat obyektindən olduğundan, bizi daha çox maraqlandırır. Şəkildə qoşanağaranın böyük və kiçik “qazança”ları arasında sət dəmirdən hazırlanan və qarmaq şəkilli geriyyə qatlanan dayaqdan asılmış kiçik ölçülü zəng aydın görünür. Ölçüsünə görə, bu aləti çınqıraq da adlandırmaq olar. P.Vostrikov məqaləsində poladdan hazırlanmış treuqolnik (üçbucaq) alətindən söhbət açır. Deməli, bu mənbədən aydın olur ki, hələ 100 il əvvəl qoşanağaraçılar rusların treuqolnik adlandırdıqları üçbucaq alətindən istifadə ediblər.

Yaranma tarixi. “Bibliya” kitablarında üçbucaq formalı alətin adına təsadüf olunur. “Birinci Səltənət kitabı”nın XVIII fəslinin

VI şeirində buyurulur: “Filistimlilər üzərində qələbə çalıb qayıdarkən Davudun ardınca İsrailin bütün şəhərlərindən qadınlar gəlib şah Saulu mahnılar və rəqslərlə kimval və şalışda müşayiət etməklə təntənə ilə qarşıladılar” [208, s. 311].

Qadınların ifa etdikləri şalış – “Bibliya” təfsirçilərinin izahına görə, üçbucaq şəklində əyilmiş, zərbə dəyərkən uca səs çıxaran metal çubuqdur.

“Bibliya”da bu alətin başqa variantına da rast gəlirik: “İkinci Səltənət kitabı”nın VI fəslinin V şeirində buyurulur: “Davud və bütün İsrail oğulları İlahın qarşısında sərv ağacından hazırlanan musiqi alətlərində, sitrada, psaltirdə, timpanda, mena-nenimdə və kimvalda ifa etməyə başladılar” [209, s. 332].

Mena-neim – içərisinə dəmir halqalar geydirilmiş üçbucaq formalı musiqi alətidir ki, silkələyəndə zıncırovvari cingiltili səslər çıxarır.

Davud əleyhissalam miladdan öncə 1085-cı ildə təvəllüd etmiş, 1055-1015-ci illərdə İsrail və İudeyanın şahı olmuş və miladdan öncə 963-ci ildə vəfat etmişdir. Deməli, bu hadisənin təxminən üç minillik tarixi vardır. Əslində, üçbucaq formalı alətin yaranma tarixi daha qədim dövrlərə gedib çıxır.

F.A.Brokhauz və İ.A.Yefronun hazırladıqları “Ensiklopedik lüğət”də bu alətin ilk dəfə Şərq ölkələrində yarandığı təsdiqini tapır [263]. Xatırladaq ki, F.A.Brokhauz və İ.A.Yefronun “Ensiklopedik lüğət”i 1890-1907-ci illərdə (82 əsas, 4 əlavə) Peterburqda nəşr olunmuşdur [27, s. 329].

Ə.N.Fərabinin (865-950) yaşadığı dövrü nəzərə alsaq, sanc adlanan üçbucaq formalı alətdən isə Şərqdə hələ IX əsrin sonu, X əsrin I yarısında geniş istifadə edildiyi bəlli olur [225, s. 10].

Üçbucaq formalı alətin təxminən XV əsrdə Şərq ölkələrindən Avropaya gətirilməsi və istifadə edilməsi də mənbələrdə qeyd olunur [264; 266; 267]. Azərbaycanın da Şərq ölkəsi olduğunu və coğrafi baxımdan Avropa ilə Şərq ölkələrinin kəsişdiyi bir məkanda yerləşdiyini, bu mədəniyyətlər arasında “körpü” rolunu oynadığını nəzərə alsaq, ən azı XV əsrdən sənətkarlarımızın bu alətdən xəbərdar olduğu aydınlaşır. Hər halda P.Vostrikovun şərh

etdiyimiz məqaləsinə istinad etsək, XIX əsrin sonlarında musiqiçilərimizin müsəlləs alətindən istifadə etdikləri bəlli olur. Sonralar qeyri-müəyyən səbəbdən Azərbaycan ərazisində müsəlləs (“üçbucaq”) aləti unudulmuşdur.

Etimologiyası. Əsasən geometrik (həndəsi) termin olan “müsəlləs” sözü ərəbcədən dilimizə bir neçə mənada, o cümlədən “uçbucaq” şəklində tərcümə olunur [2, s. 428]: 1. Üçlü, üç qat, üç şeydən ibarət, üç qismdən düzəlmiş; 2. Riyaziyyatda: üçbucaq; 3. Ərəb əlifbasında: üç nöqtəsi olan (hərf).

“Rəsmli musiqi tarixi” əsərinin “Lügət” bölümündə bu söz “üçbucaq (musiqi aləti)” kimi izah edilir [52, s. 213]. Deməli, A.Əliverdibəyov adı çəkilən əsərində müsəlləs dedikdə, məhz üçbucaqlı (və ya üçkünc) quruluşa malik olan çalgı alətini nəzərdə tuturmuş.

Maraqlıdır ki, türkdilli etnoslardan biri olan çuvaşlar üçbucaq formalı aləti “viş kudes”, həm də “tın-geldi” adlandırırlar. Yəni, sonuncu söz “səs gəldi” fikrini ifadə edir.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Müsəlləs metaldan, əsasən xüsusi tərkibli polad (gümüş qarışıqlı) və ya alüminiumdan bərabərtərəfli üçbucaq şəklində hazırlanır. Alət nə qədər sadə quruluşa malik olsa da, bir o qədər də ciddi qanunlar əsasında (yəni, ölçülər zərgər dəqiqliyi ilə) hazırlanır. Müsəlləsin sərt xüsusiyyətə malik bucaqlarından biri açıq vəziyyətdə qalır. Digər bucaqların ucları isə bir-birinə dairəvi şəkildə birləşdirilir. Müsəlləs qeyri-müəyyən səs yüksəkliyinə, cingiltili, incə, təmiz və aydın tembrə malikdir. Aləti qüvvətli, zərblə vurduqda zəng səsinə bənzər səslənmə alınır.

Üçbucaqdan, yəni müsəlləsdən P.Vostrikovun məqaləsində göstərildiyi kimi, Azərbaycanda qoşanağara çalanlar istifadə etmişlər. Adətən müsəlləs nazik tellə xüsusi asılıqandan asılır və ifaçı ağacdən hazırlanmış çubuqlarla bucaqları döyəcləyərək onu səsləndirir. Çubuqları bucağın ortasına vurduqda isə alətin kənarlarını döyəcləməklə müqayisədə, nisbətən daha gur səs alınır.

Qeyd etməliyik ki, klassik musiqi əsərlərinin ifası zamanı üç-

“Afina xarabalığı”nda əsərində “Türk marşı” səsləndirilərkən “Yeniçəri musiqisi”nin təqlidi zamanı üçbucaqdan geniş istifadə etmişlər. Xatırladaq ki, yeniçəri – tarixi termindir. Sultan Türkiyəsində adətən polis, cəza qoşunları kimi istifadə edilən imtiyazlı piyada qoşun yeniçəri adlanırdı.

Macar bəstəkarı Ferens List (1811-1886) f-no ilə orkestr üçün bəstələdiyi “1 nömrəli konsert” əsərində kifayət qədər sərbəst və mühüm partiyaları üçbucaq alətinə həvalə edir. Elə bu səbəbdən musiqiçilər tərəfindən Listin həmin əsəri çox zaman zarafatyana olaraq – “Üçbucaq üçün konsert” adlandırılır.

Orkestrdə istifadə edilən alətlərin ən sadəsi olan üçbucağın xarakterik səslənməsini bir sıra digər dünya şöhrətli bəstəkarların da əsərlərində eşidirik: İtaliya bəstəkarı Coakkino Antonio Rossininin (1792-1868) “Vilhelm Tell” (1829) xalq qəhrəmanlığı mövzusunda bəstələdiyi operasının “Uvertüra”sı; Norveç bəstəkarı Edvard Qriqin (1843-1907) həmyerlisi, dramaturq Henrix İbsenin (1828-1906) “Per Kunt” dramına yazdığı musiqisində – “Anitranın rəqsi” (1888) və “Ərəblərin rəqsi” (1891) süitaları; rus bəstəkarı Mixail İvanoviç Qlinkanın (1804-1857) rus simfonik valsının ilk nümunəsi olan “Vals-fantaziya”sı (f-no və orkestr üçün); digər rus bəstəkarı Nikolay Andreyeviç Rimski-Korsakovun (1844-1908) “Şəhrzad” (1888) süitəsi və “İspan kapriçiosu” (1887) və s.

Ümumiyyətlə, Avropa bəstəkarları bu alət vasitəsi ilə qoca Şərqi müdrik obrazını musiqi dili ilə canlandırmağa çalışmışlar.

1741-ci ildən Rusiya imperatriçəsi Yelizaveta Petrovnanın (1709-1762) dövründə üçbucaq formalı alətlərdən hərbi orkestrlərdə istifadə edildiyi mənbələrdə bildirilir [265]. Mənbədə bu alət hərbi orkestrdə “trenzel”, simfonik orkestrlərdə isə “treuqolnik” kimi adlandırıldığı qeyd olunur.

Yaxşı olardı ki, qoşanağara çalan ifaçılar müsəlləs alətini yenidən musiqi mədəniyyətimizə kütləvi şəkildə qaytaraydılar. Belə olduqda qoşanağaranın səs palitrası daha da zənginləşər.

Tanınmış ifaçıları. Sevindirici haldır ki, Azərbaycan ifaçılığı

sənətində özünəməxsus dəst-xətti, çalğı üsulu olan qaboyçalan, x.a. Kamil Cəlilov rəhbərlik etdiyi instrumental ansamblın tərkibinə müsəlləsi də daxil etmiş, ötən əsrin sonlarında bir sıra lent yazılarında bu alətdən (üçbucaqdan) istifadə etmişdir. Həminin, son illərdə zərb alətlərinin mahir ifaçısı, ə.a. Natiq Şirinovun rəhbərlik etdiyi “Natiq” ritm qrupunda da müsəlləs idiofonlu alət kimi görünməkdədir.

6.2. Sinc (zinc, əl zili)

Sinc qədim idiofonlu (özən səsi), ifa zamanı köklənməyən, vurulmaqla səsləndirilən alətlərimizdəndir (cə.d. №1).

Yaranma tarixi.

1972-ci ilin noyabr ayında

Azərbaycanın Quruçay və Köndələnçay vadisində arxeoloji axtarışlar aparılırdı. Füzuli şəhərindən azacıq aralı, Mirzə Camallı kəndi yaxınlığında, Yedditəpə adlanan ərəzidə qədim qəbirlər açıldıqda musiqi alətsünaslığı baxımından çox maraqlı bir sıra maddi-mədəniyyət nümunələri aşkar edildi. Tanınmış arxeoloq alim, tar.el.dr., prf. Qüdrət İsmayılov “Abidələr, xatirələr, düşüncələr” əsərində bununla bağlı qeyd edir: “İki qəbirdən qədim musiqi alətlərinin tapılması da çox maraqlı idi. Dairəvi qoşa mis sinclərdən ibarət olan bu alətlər xalqımızın qədim musiqi tarixinə dair yeni və əhəmiyyətli elmi dəlillərdir” [78, s. 43].

Bu barədə sən.nam., prf. Məmmədağa Kərimov “Azərbaycan xalqının musiqi irsi” əsərində maraqlı məqamlara toxunur və tapıntının “musiqi alətsünaslığı haqqında uzaq keçmişin bir şəhadətnaməsi” olduğunu bildirir. M.Kərimov daha sonra Q.S.İsmayılova istinad edərək yazır: “Dərin tədqiqatlar və müqayisəli elmi təhlillər Q.S.İsmayılovun göstərdiyi kimi, alimlərə bu abidənin eramızın IV-VI əsrlərinə aid olduğunu və həmin musiqi alətindən



Qafqaz Albaniyası tayfalarının istifadə etdiyini söyləmək imkanı verir” [83, s. 5].

Eyni mənbə haqqında S.Abdullayeva da məlumat verir və bu sinclərin I minilliyin ortaları – V əsrə aid edildiyini bildirir [4, s. 11].

Deməli, ən azı IV-V əsrlərdə sincdən Azərbaycan ərazisində istifadə edilmişdir.

Bu tapıntının şahidi olmuş T.Bünyadovun romantik düşüncələri daha maraqlıdır: “Skeletlərin ayaq hissəsində tuncdan qayırılan dörd ədəd sinc görəndə lap mat-məəttəl qaldıq. Gözlərimizə inanmadıq. Bu alətlərin 2 minə yaxın yaşı olmasına baxmayaraq, elə bil dünən hazırlanmışdı.

Qulağında qılinc-qalxan səsi eşidilir, onlardan qopan qığılımlar gözlərini qamaşdırır, qarşında qanlı-qadalı döyüş səhnələri canlanır. Ölüm-dirim nidaları yüksəlir... Sanki həmin sinclər çalğıcıların əlində dəhşət qopararaq, döyüşənlərin qoluna qüvvət, ürəklərinə qeyrət və coşğunluq alovları səpir.

İlk dəfə bizim ərazidə tapılan bu nadir inci Azərbaycanda sinc zərb musiqi alətinin tarixini müəyyənləşdirməkdə, elə bil, bizə gözüyaşlılığı verirdi. İlk Orta əsrlərə aid olan bu alətlər onların ilk sinifli cəmiyyət dövründə də istifadə edilməsi ehtimalını həqiqətə yaxınlaşdırır” [41, s. 252].

Ə.İsazadə və N.Məmmədov “Xalq mahnıları və oyun havaları (Astara-Lənkəran zonası üzrə)” əsərində Masallı rayonunun Hişkədərə kənd məktəbinin biologiya müəllimi Rəhim Tağıyevin (1917-2001) təşəbbüsü ilə 1963-cü ildə yaradılmış Ölkəşünaslıq Muzeyi (indiki Tarix Diyarşünaslıq Muzeyi) haqqında maraqlı məlumat verirlər [77, s. 8-12]. Burada saxlanılan zinc (sinc – A.N.), dəf və təbil alətlərindən söhbət açılır.

Hişkədərə kənd Tarix Diyarşünaslıq Muzeyinin direktoru Əntiqə Tağıyevanın verdiyi məlumata görə, muzeydə qorunan sinc misdən hazırlanmışdır və XIX əsrə aid edilir.

Ə.İsazadə və N.Məmmədov sincin yaranma tarixi ilə bağlı bildirirlər: “...Onu da qeyd etmək lazımdır ki, zincin meydana

gəlməsi, hər şeydən əvvəl, metalın emalı dövrünə təsadüf edir” [77, s. 9].

Metalın ilk emal olunan növü misdir. Mis dövrü bəzən Xalkolit (yunanca *chalkos* – mis və *lithos* – daş) və ya Eneolit (latınca *aeneus* – mis və yunanca *lithos* – daş) də adlanır. Bu, Neolitdən Tunc dövrünə keçid dövrüdür. Mis dövründə daş alətlər üstünlük təşkil etsə də, ilk dəfə misdən düzəldilmiş metal əşyalar meydana gəlməyə başlayır. Mis, sonralar isə tunc əşyalardan e.ə. IV minillikdə Yaxın Şərqdə, e.ə. III-II minilliklərdə isə Avropada istifadə edilmişdir [31, s. 595].

ASE-də Tunc dövrü haqqında qeyd edilir: “Zaqafqaziya, o cümlədən Azərbaycan ərazisində Tunc dövrü e.ə. IV minilliyin sonu – III minilliyin əvvəllərində başlanmışdı. Həmin dövrdə bu ərazidə oturaq əkinçi maldar tayfalara məxsus ilk Tunc dövrünə aid Kür-Araz mədəniyyəti təşəkkül tapmışdı. Azərbaycan ərazisində Kür-Araz mədəniyyətinin əsas abidələri Göytəpə, Yanıqtəpə (Cənubi Azərbaycanda), Kültəpə I, Kültəpə II (Naxçıvan), Mingəçevir (Kür çayı sahilində), Babadərviş (Qazax rayonu), Günəştəpə, Qaraköpəktəpə, Uzuntəpə, Kültəpə (Füzuli rayonu), Firuz, Dairə, Böyükdaş və s. (Qobustan), Qəflə təpələri (Qusar rayonu) və s. qədim yaşayış yerlərindən ibarətdir. Arxeoloji qazıntılar zamanı bu abidələrdən dairəvi və düzbucaqlı formalı bina qalıqları, təsərrüfat quyuları, tuncun istehsalı ilə bağlı əmək alətləri, tunc əşyalar, müxtəlif ölçülü və formalı gil qablar, ocaq yerləri, daşdan oraq dişləri, dən daşları, ox ucluqları, toppuz başlıqları və s. tapılmışdır. Tunc əşyalar mis ilə mərgmuşun və azacıq miqdarda başqa elementlərin (qurğuşun, qızıl, gümüş, dəmir, nikel) süni qarışığından ibarətdir. Tuncun belə tərkibi Zaqafqaziyanın Kür-Araz mədəniyyətinə aid olan bütün abidələri üçün xasdır” [34, s. 377].

Biz o fikirdəyik ki, Azərbaycan ərazisində yaradılan ilk sinclər də Kür-Araz mədəniyyətinə aid edilməlidir. Azərbaycanın Füzuli rayonunun Yedditəpə ərazisində arxeoloji qazıntılar zamanı daş sərdabə içərisindən tapılmış, 1500 illik tarixi olan sincin

materialının tərkibi də (tunc – mis ilə mərğmuşun süni qarışığından) eyni ilə Kür-Araz mədəniyyətinə aid olan mis əşyalarda olduğu kimidir. Bu da bizə əsas verir ki, Azərbaycan ərazisində hazırlanan ilk sinclərin daha qədim dövrlərdə – yəni, e.ə. IV minillikdə yaradıldığı qənaətinə gələk. Deməli, Azərbaycan sinclərinin 6 minillik tarixə malik olması fikri özünü bir fakt kimi təsbit edir.

Etimologiyası. Sənətkarlarımız çalğı alətlərini icad edərkən onlara heç də təsadüfi adlar qoymurdular. Hər bir çalğı alətinin sözaçımını araşdırdıqda olduqca maraqlı fikirlər meydana çıxır.

Biz o fikirdəyik ki, sinc öz adını məişətdə işlədilən sinidən götürüb. Bildiyimiz kimi, sini sözü dilimizdə misdən, bürüncdən və s. hazırlanmış müxtəlif ölçülü, dairəvi formalı dayaz qablara deyilir [24, s. 78; 33, s. 445]. Yəni, sinini döyəcəyəndə və yaxud, iki sinini bir-birinə vurarkən cingiltili səs alındığı üçün sənətkarlar onu sinc adlandırmışlar. Yəni, sincin öz adını çıxardığı səs təqlidindən alması ehtimalı daha inandırıcıdır.

Bəzən sincə “zinc”, “əl zili” (burada “barmaq zili” ilə qarışdırmamalı) və yaxud sadəcə “zil” də deyirlər. Türkiyə mənbələrində isə bu alət “çəng”, “cəng”, “sanc”, “zənc” və “zənc” də adlandırılır. Türkiyəli araşdırıcı Haydar Sanal “Mehtər musiqisi: Bəstəkar mehtərlər, mehtər havaları” əsərində yazır: “Çəng və ya cəng sözləri səs təqlidi nəticəsində meydana gəlmiş (onomatope) bir kəlmədir. Hər dildə olduğu kimi, türkcədə də səsləri təqlid etmə yoluyla yaranmış kəlmələr dilin zəngin bir hissəsini təşkil edirlər. Bu aləti eyni qayda ilə yazılan Anadolu və İranda qədimdə istifadə olunmuş telli harpadan (arfa), yəni, çəngdən ayırmaq lazımdır. Zilin barmaqlara taxılacaq qədər kiçildilmiş şəklinə çəng deyildiyi kimi, bunları barmaqlarına taxıb rəqs edən qadınlara da qədimdə çəngi, bir müddət keçəndən sonra cəngi adının verilməsi bizə gəlib çıxmışdır. Sənc isə çəng sözünün ərəb dilinə keçərkən əmələ gəlmiş yeni ifadədir. Ərəbcədə “ç” hərfinin olmaması səbəbindən “ç-s” saitləri dəyişmiş, həmçinin, “g-c” dəyişməsi nəticəsində “çəng” sözü təhrif edilərək dönüb “zənc”

olmuşdur” [198, s. 87].

A.Əliverdibəyov “Rəsmli musiqi tarixi” əsərində sincin rəsmi verərkən şəklin altında “zəc” yazaraq, aləti elə bu ad ilə də təqdim edir [52, s. 136].

F.Əzimlinin sincin sözaçımı ilə bağlı fikirləri olduqca maraqlıdır: “Azərbaycan dilçiliyində “sinc” sözü fars dilinə aid edilərək misdən, bürüncdən hazırlanmış “metal disk” kimi qəbul edilib. Fars dilinə aid lüğətlərdə isə bu söz “sənc”, “senc” kimi verilərək, məlum musiqi alətinin adını bildirir” [57, s. 97].

O, daha sonra “sanc” sözünün kökündə Türk-Azərbaycan sözlərinin durduğunu qeyd edərək yazır: ”Farsların “sənc”, “senc” sözünün əslini isə bizim “sanc” sözü təşkil edir. Belə ki, “sanc” (“sanc+maq”, “sanc+aq”) – “vur”, “çal” kimi fel köklərinə çox yaxındır. “Sanemaq” ani vaxtda icra olunan hərəkətdir. Məhz, sincin səsləndirilməsi ani vaxtda metal qabların bir-birinə vurulması, toxundurulması, sancılması ilə icra edilir. Çox güman ki, alət öz adını icra prosesindən almışdır” [57, s. 99].

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Sinc aləti eyni ölçülü, boşqab formalı iki nimçədən, yəni sinidən ibarətdir. Azacıq əyilmiş sininin materialı incə döyülmüş xüsusi xəlitədən, yəni misin – qurğuşun, gümüş, nikel, xrom və digər metallarla birləşməsindən ibarətdir. Həmin xəlitəni qızdırıb, daha sonra çəkilə döyəcləyib sini (nimçə, boşqab) formasına salıblar. Sincin ortası iç tərəfdən çökək (oval şəklində), üz tərəfdən isə günbəzəbənzər, qabarıq şəklində olur və onun üzərində bir dəlik açılır. Bu, səsin daha güclü çıxmasını təmin edir. Qabarıqlıq sinci əldə daha yaxşı tutmaq və daha zərblə vurmaq üçün şərait yaradır. Sincin ortasına bərkidilən qayış barmaqlara keçirilir və alətin dəstəyi adlanır.

Türkiyəli tədqiqatçı Temel Hakkı Kara Hasan sinci qədimdə tuncdan, sonrakı mərhələlərdə isə bürüncdən hazırlandığını qeyd edir [197, s. 170].

Sinilər bir-birinə vurulmaqla səsləndirilir. Bəzən isə fərqli tembr almaqdan ötrü ifaçı siniləri bir-birinə sürtüdülməklə səsləndirir. İfaçı musiqi melodiyası tamamlandıqda sincə sonuncu

Ordinario (qısaldılmış şəkildə: ord. yazılır) – boşqabın boşqaba sürtünərək vurulması;

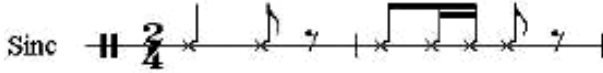
Secco – quru zərbə (zərbədən sonra səs sinədə boğulur);

Qlissando – boşqabın boşqab üzərinə sürüşdürülməsi;

Colla bacchetta die piatti – çubuqla boşqaba vurmaq;

Sincin notları bir xətt üzərində, ritmik fiqurasiyalar, yəni adi not şəklində yazılır.

F.Əzimli isə sinc aləti notlaşdırılarkən xaçşəkili ✱ işarədən istifadə etməyi məqsəduyğun sayır [57, s. 128]. Məsələn, belə:

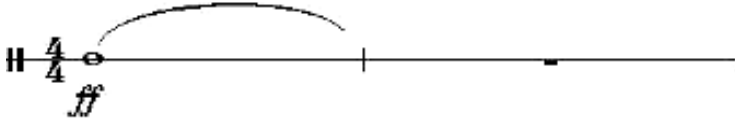


Fikrimizcə, sincin notlarını xaçşəkili yazılmasına heç bir lüzum yoxdur. Bir halda ki, not sətrinin əvvəlində “sinc” sözü yazılırsa, o zaman ifaçı bu notları yalnız sincdə çalınmasını asanlıqla özü üçün müəyyənləşdirəcək. Xaçşəkili işarələr ifaçılıqda bir sıra əlavə problemlər ortaya çıxara bilər. Məsələn, belə olduqda yarım notları bu işarə ilə yazmaq mümkün deyil. Yəni, F.Əzimlinin təqdim etdiyi nümunədə çərək, səkkizlik, onaltılıq notlar aydın anlaşılma da, bütöv və yarım notlar xaçşəkili yazılırsa, fikrimizcə, not yazısı səliqəsiz görünmüş olar. Təsəvvür edin, bütöv not və yaxud, yarım not yazılır, içində isə xaçşəkili fiqur göstərilir. Bu işarəyə heç bir ehtiyac görmürük.

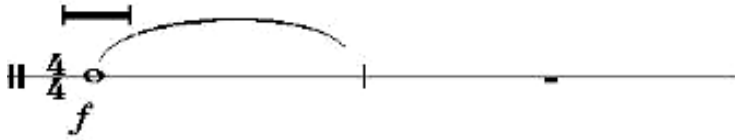
Sincin not partiyası adi not işarələri ilə bir xətt üzərində yazılır. Sinclərdə səslənmə ya onları bir-birinə toxundurmaqla, ya da xüsusi kəmərdən asılmış bir sincin kənarına yüngül toxmaqla zərbə vurulmaqla alınır. İfaçının istəyindən asılı olaraq, sinclərdə səslənmə ya boğulmuş, ya da sərbəst halda ola bilər. I hal (boğulma) notlaşdırıldıqda belə göstərilir:



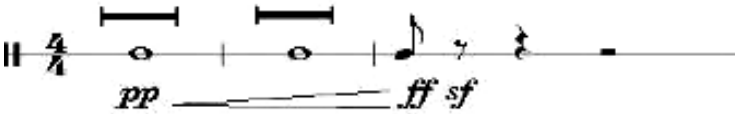
II halda dəqiq səslənmə müddətini səslərin uzadılma ölçüsünə görə müəyyənləşdirmək lazımdır.



Əgər sincləri bir-birinə toxundurmaq tələb olunduqda yalnız adi not işarələri ilə göstərilirsə, yumşaq toxmaqla vurulan zərbə üçün isə not xəttinin üstündə əlavə işarədən istifadə olunur. Məsələn, bu şəkildə:



Sincdə həmçinin, ayrıca əlavə zərbələri və tremolaları da ifa etmək mümkündür. Tremola ya sincləri bir-birinə tez-tez toxundurmaqla, ya da sinclərin birinin kənarına yumşaq toxmağı ardıcıl vurmaqla alınır. II halda səslərin pianissimodan fortissimoya qədər yüksəldildikdə daha effektiv alınır.



Sincdən bəzən tək halda da istifadə edilir. Bu zaman ifaçı bir əlində tək sinini (metal diski) tutur, digər əlindəki çubuqla sinini döyəcəklə aləti səsləndirir.



Fraqment

Sinc ayrılıqda deyil, müşayiətedici alət kimi, əsasən marşlar səslənərkən çalınır. Güclü səsləli çalğı alətlərinin (nəfəs alətləri – zurna, gavdum, gərənay, nəfir, şeypur; zərb alətləri – davul, kos, təbil, nağara, qoşanağara və s.) daha əzəmətli səslənməsində sincin böyük rolu olub.

Azərbaycanda sincdən IV-XIX əsrlərdə hərbi yürüşlər zamanı və döyüşlərdə geniş istifadə edilib. Belə səhnələr Orta əsr miniatür rəsmlərində [109, s. 192]

gözəl təsvir edilmişdir.

Ədəbi mənbələr. N.Gəncəvi əsərlərində döyüş səhnələrini belə vəsf edir [151, s. 141]:

Zinclərin sədası elə müdhişdi,
Bəzəkli günbədi dəlib keçmişdi.

N.Gəncəvi “Yeddi gözəl” poemasında da sincdən söhbət açır [152, s. 75-76]:

Zərblər yağdırdı **sinc-təbil** çalan,
Gurultu ucaldı – nağaralardan.
Düşdü **sinc-təbilin** səsi dağ-daşa,
Göyləri, yerləri gətirdi coşa.

Yaşı bilinməyən xalq bayatılarında da sinc vəsf olunub [18, s. 65]:

Təbilin sinci məndən,
Dürr məndən, inci məndən.
Dedim vəfalı dost ol,
Demədim inci məndən.

Bayatıdan aydın olur ki, təbillə sinc birgə səsləndikdə daha əzəmətli, möhtəşəm ifa alınır. Bu iki alət dürlə, inci ilə müqayisə edilir. Fikrimizcə, bayatının I misrasındakı “təbilin sinci məndən” sözləri “təbili, sinci məndən” kimi deyilməlidir. Əks halda I deyimdən belə fikir yaranır ki, guya hər təbilin ayrıca öz sinci olur. Əslində bu alətlər ayrılıqda da ifa edilir.

Seyidağa Onullahi “Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən” adlı məqaləsində Orta əsrlərdə dini mərasimlərdə təbil, şeypur və sincdən də istifadə edildiyini qeyd edir [156, s. 54].

Həmin məqalədə S.Onullahi Təbrizdə Uzun Həsənin (1423/24-1478) sarayında dəf, təbil, zurna, nağara, luli, zəng, cəng, çəng, bərbət, ud, kamança, ney və sinc alətlərindən istifadə olduğunu yazır [156, s. 56]. S.Onullahi bu məlumatı verərkən 1974-1478-ci illərdə Venetsiya elçisi İosafat Barbaronun (1413-1494) xatirələrinə istinad edir [250, s. 69] və onun qeydlərini yada salır: “Təbriz meydanında “Qurd oyunu” olarkən adətən bu vaxtlar musiqi çalınırdı. Bəzi adamların əlində ucubiz zənglər var idi ki, hər birinin uzunluğu bir kəzdən artıq idi. Bəzisi ud, bərbət, ney, sinc çalırdı. Bu müxtəlif musiqi alətlərindən birgə çıxan nəğmə səsləri hətta, Venetsiyadan gəlmiş elçilərin xoşuna gəlir və ürəklərinə yatırdı”.

S.Onullahi bu məlumatı Əbülqasim Tahirinin “Tarix-i ictimai və siyasi-ye İran” əsərindən götürmüşdür [247, s. 88].

Deməli, Orta əsrlərdə sincdən meydana tamaşası “Qurd oyunu”nda da istifadə edilirdi.

Alman alimi və səyyahı Adam Oleari (1603-1671) 1636-cı ilin sonunda Şlezviq-Holşteyn səfirliyinin katibi və sonralar müşaviri kimi Azərbaycanda olmuşdur. O, xatirələrində Şamaxıda gördüyü və dinlədiyi bir sıra çalğı alətləri, həmçinin, sinc haqqında olduqca maraqlı məlumat verib [234, s. 525, 657].

XVII əsrin sonlarında Azərbaycanda səyahətdə olmuş digər alman Engelbert Kempfer yol qeydlərinin “XVII əsr Şərqi musiqi mədəniyyəti” adlı fəslində ölkəmizdə rastlaşdığı 23 çalğı alətinin həm rəsmini çəkmiş, həm də bu alətlərin hər biri haqqında ayrıca məlumat vermişdir. Bu alətlərdən biri də haqqında söhbət açdığımız sincdir [258, s. 740-745]. E.Kempfer rəsmdə sinci 3 rəqəmi ilə göstərmişdir (şək.: s. 233).



Sincdən dini məqsədlər üçün istifadə edildiyini ə.a., görkəmli teatr xadimi, rejissor, dramaturq, teatr təşkilatçısı, aktyor Cəlil Bağdadbəyov (1887-1951) də “Xatirələr və etnoqrafik qeydlər”ində bildirir: “Şiəməzhəb müsəlmanlar arasında Məhərrəm ayına 3 gün qalmış böyük hazırlıqlar başlanırdı. Məscid və məhəllə təkyələri – kiçik məscidlər təmizlənib döşənilirdi. Gənclər

isə “Heydər-Səfdər” dəstəsini keçirmək üçün üç bir, üç bir olub, hər üçlüyə məscidlərdən verilmiş bir nağara, bir zinc ilə evləri gəzib “əsgidən-piydən, piydən-əsgidən” cümləsini səs ilə oxuyub, əsgü və piy yığdırlar ki, axşamlar yanacaq məşəl üçün lazımı tədarük olsun. Deməli, Məhərrəm ayı hələ daxil olmamış nağara və zinc ilə hər kəsin qapısını gəzib, çalınırdı. Məhərrəm ayı daxil olduqda axşamlar Heydər-Səfdər dəstəsi düzəlib, bu dəstədə 16 yaşından 35 yaşına kimi adamlar gərmiş edib, əllərində yekə çomaqlar olduğu halda, atılıb-düşüb, “Heydər-Səfdər” cümləsini qışqıraraq – pafos ilə deyirdilər. Bu dəstələr hər məhəllədə iki, bəlkə, üç olub, bir dəstənin “Heydər” səsinə digər dəstə “Səfdər” sözü ilə cavab verirdilər. Bəzi vaxt bir məhəllənin dəstəsi digər məhəlləyə özünü göstərmək üçün getdikcə maraqlı bir hal meydana gəlirdi. Belə ki, iki dəstə bir-birinə yavuqlaşanda, iki düşmən dəstəsi bir-birinə təsadüf edən kimi, nağara və zincin səsi qüvvətli surətdə çalınıb, dəstə tutanların çomaqları havada oynayıb, özləri də bir arşın hündürlüyündə havaya sıçrayıb, biri digərinin məşəlini dağıdıb, vuruşmaq ilə iş qurtarırdı. Bəzi vaxtlar başı və əli yaralananlar da olurdu. Buna görə də dəstələr hərəkət edən vaxt ağsaqqallar ortada durub, mümkün qədər davakara yol vermirdilər. Dəstələr qayıtdıqdan sonra çomaqları, nağara, zinci məscid otaqlarının birisinə qoyub, hamı məscidə girib, növhə oxuyanlara qulaq asırdılar” [38, s. 79].

Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulmamışdan (1920) əvvəlki illərdə Məhərrəm ayında “Şəbih” tamaşası göstərilirdi. Bir pərdəli bu tamaşada çalğıçılar, Hüseynin qoşunu, Yezidin qoşunu, əsirlər, ifaçılar, rövzəxanlar, sinə vuranlar, mərsiyəxanlar iştirak edirdi.

S.Abdullayeva “Şəbih” tamaşası ilə bağlı qeyd edir: “İslam dünyəvi musiqini məişətdə qadağan etməsə də, onun məscidlərdə, dini oxumalarda səslənməsini mümkün saymır. Ona görə də ilk illər bu tamaşa musiqisiz, vokal şəkildə göstərilirdi. Lakin sonralar “Şəbih” tamaşasının daha izdihamlı keçməsi üçün musiqiyə yer verildi” [3, s. 126].

Meydanlarda, geniş küçələrdə Kərbala hadisələrinin ayrı-ayrı

faciəvi səhnələri göstərilirdi. Tamaşada təbil, nağara, qaval, balaban, zurna, ney və kamança kimi alətlərlə bərabər sinc də ifa olunurdu. Sinc döyüş səhnələrində zurna, təbil, nağara kimi gur səsli alətlərlə birgə səsləndirilirdi.

Tanınmış ifaçıları. Rusların tarelka adlandırdıqları aləti mükəmməl çala bilən hər bir musiqiçi sinci simfonik və hərbi orkestrlərdə asanlıqla ifa edə bilər. Azərbaycanda tarelkanın kifayət qədər ifaçıları var: Seyidağa Mirbabayev, İsgəndər Ələsgərov, Avtandil Hüseynov və başqaları. Deməli, bu sənətkarların təcrübəsindən istifadə etməklə sinci gur səsli milli hərbi orkestrlərimizdə səsləndirmək mümkündür.

6.3. Ağız qopuzu

Ağız qopuzu dartılmaqla səsləndirilən, köklənməyən, daha doğrusu, ifadan əvvəl köklənməsinə xüsusi ehtiyac olmayan alətdir (cəd. №1). Ağız qopuzu idiofonlu alətlər qrupuna aid edilir. Qeyd etdiyimiz kimi, idiofonlu alətlər səsləndirmə üsuluna görə dörd qismə ayrılır: vurulanlar, silkələnenlər, dartılanlar və qarışıq (həm vurmaq, həm də silkələməklə).



Azərbaycan idiofonlu çalğı alətlərindən yalnız biri – ağız qopuzu dartılmaqla səsləndirilir.

S.Abdullayeva “Azərbaycan xalq çalğı alətləri” əsərində ağız qopuzu haqqında məlumat verir [4, s. 64-65, 125, 394]. Mənbədə bu alətdən müxtəlif xalqların istifadə etdiyi bildirilir. S.Abdullayevanın araşdırmalarına görə, təkcə keçmiş SSRİ məkanında 60-dan artıq müxtəlif cür adlandırılan ağız qopuzundan istifadə edilmişdir. Özbəkistanda ağız qopuzu alətini çanq-kobuz və ya temir-çanq adlandırırlar. Alətin adındakı kobuz dilimizdəki qopuz sözünü ifadə edir. Çanq sözü isə iki variantda izah oluna bilər: 1. Alətin çıxardığı səsin təqlidi, yəni, aləti səsləndirdikdə “çanq,

çañq” səsləri ətrafa yayılır; 2. “Cəng” sözünün təhrif olunması.

Cəng hazırda Özbəkistanda zərblə (ağac çubuqla) səsləndirilən telli alətin adıdır. Bir zamanlar Azərbaycanda da belə cəng alətindən istifadə edilib. E.Kempferin təqdim etdiyi alətlərin sırasında 22 rəqəmi ilə göstərilmiş cəngə də rast gəlirik [258, s. 740-745] (bax: s. 233). Görünür, Özbəkistanda bir zamanlar cəng, həm də ümumi alətlərin adına (bizim qopuzda olduğu kimi) deyilib.

Temir-çañq deyildikdə, sözün I hissəsi “temir”, yəni “dəmir” – alətin hazırlanma materialını bildirir. Çañq sözünün isə yuxarıda izahı verilmişdir. Nəticə olaraq temir-çañq dilimizdə “dəmir çalğı aləti” fikrini ifadə edir.

Bəzən cəng və cəng alətləri yanlış olaraq eyniləşdirilir. Bu alətlər hər ikisi telli qrupa aid edilsə də, həm quruluşca, həm də səslənmə tərzinə görə bir-birindən kəskin fərqlənirlər. Bir sıra alətlərin adlarındakı baş hərfləri və yaxud hər hansı hərfin yeri kiçik ehtiyatsızlıqdan dəyişik düşərsə, fərqli məna doğurar, nəticədə böyük xəyata yol vermiş olarıq. Belə bənzər çalğı alətləri çoxdur. Məsələn: cəng-çəng, harmon-qarmon, qaval-kaval, balaban-baraban, rud-ud, setar-sitar, şeştar-şeştay, tütək-tülək, yektar-yektay və s.

Ədəbi mənbə. Azərbaycanın tanınmış şairi M.Müşfiqin şeirlərində ağız qopuzu alətinə işarələr vardır. Onun “Tarın cavabı” şeirini nümunə göstərə bilərik [102, s. 208-210]:

Tarın tellərində “Kəsmə şikəstə”,

Tutmuşdum dişimdə bir tatlı bəstə.

O, həvəslə çalır, mən oxuyurdum,

Üz tutub dostuma böylə diyordum:

Çal, mizrab toxunsun sarı tellərə.

Çal, səsin bənzəsin coşqun sellərə.

Şair “Tutmuşdum dişimdə bir tatlı bəstə” dedikdə, məhz ağız qopuzunda musiqi sədalarını səsləndirdiyini bildirir. Axı, ağız qopuzunu ifaçı dişində tutub səsləndirir.

Xatırladaq ki, məhz bu misralar bizi ilhamlandırdı və “Çal ta-

rı” adlı yeni nəğmənin ərsəyə gəlməsinə səbəb oldu [132, s. 12-15]. Həmin mahnının not yazısından kiçik bir fraqmenti təqdim edirik.

Çal tarı

Moderato Abbasqulu Nəcəfzadə

Oxamaq 1

F-no

2
Dostu - mun a - lin - da

bir sız - la - yan tar sə - pir - di ət - ra - fa şaf - fəf dəl - ға - lar

1. 3

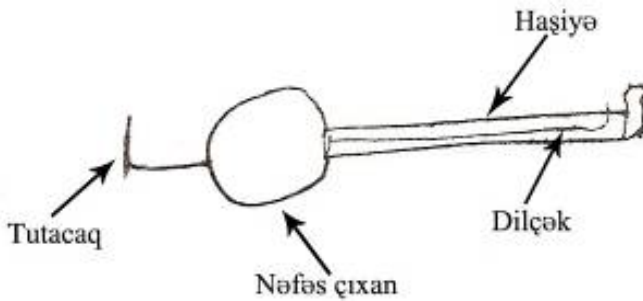
Müşfiqin başqa – “Rücu” adlı şeirində də buna bənzər ifadəyə rast gəlirik [102, s. 230]:

Deyirlər o zaman burda köylülər
Tutub dişlərində qalib türkülər.
Bir daşqın fərəhlə gəlmişlər vəcdə,
Araz da eyləmiş onlara səcdə.

Fikrimizcə, ölməz şairimiz M.Müşfiq II misrada “Tutub dişlərində qalib türkülər” dedikdə, məhz ağız qopuzunu nəzərdə tutmuş. Deməli, bir sıra türkdilli xalqlar kimi, bir zaman azərbaycanlılar da ağız qopuzu adlanan alətdən istifadə etmişlər. Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” adlı əsərində “Kobuz” başlıqlı məqaləsində ağız qopuzundan söhbət açır: “Qırğız ellərində qədim dövrlərdə dəmir əmək alətləri meydana gəldiyi zamanda bir musiqi aləti kimi kobuz da yarandı. Balta, qazan, bıçaq, xəncər, birləzik kimi təsərrüfat, hərbi və məişət alətləri ilə bircə bu musiqi aləti də meydana gəldi. Kobuz tamamilə dəmirdən düzəldilən musiqi alətidir” [48, s. 68].

Ə.Dağlının verdiyi məlumata görə, Bakıda və Abşeron kəndlərində 1905-1907-ci illərəcən sənətkar bıçaqçılar ağız qopuzunu dəryazdan döyərək düzəldirdilər. Bu alətdən əsasən yeniyetmə və uşaqlar istifadə edirdilər.

Ə.Dağlı o dövrdə gördüyü ağız qopuzunun rəsmi belə təsvir edir:



Daha sonra Ə.Dağlı ağız qopuzunun quruluşu və istifadə qaydaları haqqında məlumat verir: “Kobuzun uzunluğu bir çərəkədən də azdır. Çalanda iki dodaq arasına alınır, dişlərə sıxılır, nəfəs

verərkən dilcik dəbərdilir. Beləcə musiqi tərənəsi kobuzdan cə-rəyan edir. Bəzi taifələrdə kobuzu bir neçə adam birgə, ansambl şəklində çalır. Kobuzu çalanda müşayiət üçün iki çay daşını, qənbəri bir-birinə toqquşdururlar. Kobuz və daşdan çıxan iki səs həqiqətən ürəyə yapışan, əhvalı şadlandırıran harmoniya yaradır” [48, s. 69].

Yaranma tarixi. Ə.Dağlının yazdığına görə, ağız qopuzu V-VI əsrlərdə qırğız türkləri tərəfindən icad edilmişdir [48, s. 69-70]. Bu fakt başqa türk mənbələrində də təsdiqini tapır.

1990-cı ildə Yaponiyada, Tokiyonun yaxınlığında yerləşən Omiya şəhərində arxeoloji qazıntılar zamanı 2 ədəd mukkuri (ağız qopuzunabənzər) adlanan çalğı aləti aşkar edilmişdir. Mütə-xəssislər bu alətlərin təxminən minillik tarixi olduğunu müəyyən-ləşdirmişlər [245, s. 15]. Xomus (ağız qopuzu) alətinin tanınmış tədqiqatçısı İvan Yeqoroviç Alekseyev bu tapıntıyı Sibirin şimal-şərq xalqlarından biri olan nivxilərin xozon (kanqa, vıçranqa) alətinə bənzədir [245, s. 19].

Türkiyəli alim Temel Hakkı Kara Hasan “Çalğuların dili – mu-siqi sözlüyü” əsərində qeyd edir: “Ağız tamburası (Türkiyə mənb-ələrinə ağız qopuzu bəzən bu cür adlandırılır – A.N.) Okya-nusya (okean ətrafındakı ölkələr – A.N.) ilə Asiyanın qəbilə kül-türlərində və Avropada çox yayılmışdır. Bu musiqi aləti Avro-paya XIV əsrdə Asiyadan gətirilmişdir” [197, s. 9].

Azərbaycanda (Bakıda və Abşeronda) XX əsrin əvvəllərindən ağız qopuzundan istifadə edilsə də, sonralar alət tədricən unu-dulub [48, s. 69].

Etimologiyası. Qədimdə “qopuz” sözü bütün növlərdən olan çalğı alətlərimizin ümumi adına deyilib: “telli (simli) qopuz”, “yaylı (kamanlı) qopuz”, “vurmalı (zərblə səsləndirilən) qopuz”, “qolça qopuz” və “ağız qopuzu” deyimlərinə ədəbi və tarixi mənbələrdə tez-tez rast gəlirik. Adından bəlli olduğu kimi, alət ağızda səsləndiyindən “ağız qopuzu” adlanıb.

Ə.Dağlı “Kəpəz” başlıqlı məqaləsində (“Ozan Qaravəli”, III hissə) Kəpəz dağının adının da “kopuz”, yəni “qopuz” sözündən

yarandığını bildirir və bu sözün bir mənasının da “ucalıq” olduğunu qeyd edir [50].

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Ə.Dağlının qeydlərinə görə, Azərbaycanda hazırlanan ağız qopuzunun uzunluğu bir çərəkdən az olurmuş. Çərək isə metrin dördüdə biri və ya bir qarış, təxminən 220 mm-dir. Alətin iki ədəd ucları çəngəl kimi irəli çıxmış dəmir çubuqları varmış. Ə.Dağlı bu hissələri “haşiyə” adlandırır. Haşiyələrin arasında polad dilcik yerləşdirilirdi. Haşiyələrin və dilciyin bir ucu “nəfəs çıxan” (“nəfəsgah”) adlanan hissəyə qaynaq edilirdi. Dilciyin digər ucu qarmaq şəklində qatlanırdı.

İfa zamanı haşiyələrin uc hissəsi dişlərə (üst-alt dişlər bir-birinə toxunmamaq şərti ilə) sıxılırdı. Dişlərin aralı tutulması ona görə lazımdır ki, dilciyin sərbəst titrəyişi üçün boşluq yaransın. İfaçı şəhadət barmağı ilə “nəfəsgah”ı ehmalca sıxır. O, baş və orta barmaqlarla isə “nəfəsgah”ları (üst və aşağı hissələrdən) tutur. Dilciyin qırağa çıxan qarmaq şəkilli hissəsini ifaçı digər əlinin şəhadət barmağı ilə dartaraq elə tərzdə silkələyir ki, dilcik rəqsi hərəkət edir və müxtəlif çalarlı, effektiv səsələr alınır. Bu üsulla ağız qopuzundan alınan vibrasiyalı, titrəyişli səslənmə ətrafa yayılırdı. Ümumiyyətlə, alət səsləndirilərkən ifaçının bütün səs və nəfəs aparatı (orqanları) hərəkətə gəlir və bu orqanlar alətlə üzvi surətdə vəhdət təşkil edir.

Qeyd edək ki, ifaçı solaxay olduqda əllərin funksiyaları dəyişdirilməlidir.

S.Abdullayeva yazır: “Ağızın artikulyasiyasını dəyişməklə bir neçə səs – obertonlar hasil olunurdu, əsas ton isə fasiləsiz səslənirdi. Beləliklə, iki və üçsəsli havaların ifası həmişə burdonla müşayiət olunurdu” [4, s. 65].

Ə.Dağlı isə ağız qopuzundan alınan səsləri belə təsvir edir: “Bu kiçicik dəmirdən ibarət çalğı alətində musiqi qanununa mütabiq (uyğun), yəni, “zəbər” – uca, “zir” – bəm, “püş” – iki əvvəlkiləri (“zəbər” və “zir”) bir-birinə calayan, uyğunlaşdıran “gülizən” sədaları mövcuddur”.

Qədimdə ağız qopuzunu elə idiofonlu alətlərlə də müşayiət

ediblər. Yəni, iki çay daşını və ya qənbəri bir-birinə vurmaqla ona ritm saxlayıblar. Ağız qopuzu həm də müşayiətedici alətdir. Səslənən hər hansı melodiyanı ağız qopuzu ilə ustalıqla müşayiət etdikdə valehedici ifa alınır. Ağız qopuzu aləti musiqiçidən improvizasiyalı ifa tələb edir. Bu səbəbdən ifaçı böyük məharət və ustalıq nümayiş etdirməlidir.

Ağız qopuzu alətinin qeyri-adi xüsusiyyətləri var. Bu alətdə təbiətin yetirdiyi müxtəlif (külək, quş) səsləri təqlid etmək mümkündür. Ağız qopuzunun sehrlı səsi dinləyiciyə sevincli anlar bəxş edir, bir sözlə müvəqqəti də olsa, aləti eşidən qəm-qüssədən azad olur.

Ümumiyyətlə, ağız qopuzunu səsləndirərkən ilk növbədə alətin düzgün tutulmasını mənimsəmək lazımdır. Bu, olduqca mürəkkəb bir işdir. Bundan sonra alətin təmiz səsini çıxartmaq, həmçinin əsas və oberton səsləri rəvan ifa etmək mümkündür. Dilciyin fasiləsiz hərəkəti üçün şəhadət barmaqla ona davamlı zərbələr vurmaq lazımdır. Nəticədə ağız qopuzunun əsas səslənməsi yaranır. Əsas səslənmənin alınması üçün dil geri qatlanır ki, dilciyin hərəkətinə mane olmasın. Dilciyə zərbə şəhadət barmağı ilə, sağ əli çiyinin əzalar istiqamətində fırlatmaqla vurulur. Əgər nəfəs ehtiyatla və sakit tərzdə içəri çəkilərsə, ağız qopuzunun səsi uzunmüddətli alınar.

Azərbaycan Respublikasının Qırğızıstandakı səfirliyinin əməkdaşı Əliisa İmanovun bizə hədiyyə etdiyi temir-kopuz alətinin uzunluğu 60 mm, eni (yəni, “nəfəs çıxan” hissə) 30 mm, dilciyə pərçim edilmiş qarmağın uzunluğu isə 20 mm-dir. Temir-qopuz ağac qutuda saxlanılır ki, dilcik zədələnməsin.

Nəticə olaraq, ağız qopuzunun Azərbaycan variantını sənətkarlarımızın bərpa etməsini arzulayırıq. Belə olduqda çalğı alətlərimizin sırasına unudulmuş daha maraqlı bir idiofonlu alət daxil ola bilər. Ağız qopuzunu folklor musiqisində, etnoqrafik tədbir və konsertlərdə səsləndirmək mümkündür.

Tanınmış ifaçıları. Müasir dövrdə az da olsa, Azərbaycanda ağız qopuzu alətinin ifaçılarına rast gəlmək mümkündür. Mə-

sələn, Emin Seyidrzayevi qeyd etmək olar. E.Seyidrzayevin olduqca maraqlı kolleksiyasında bir sıra unikal çalğı alətləri qorunur. Bu alətlərin arasında ağız qopuzunun xüsusi yeri vardır. Emin ağız qopuzunu peşəkarlıqla səsləndirir.

Yakutiyalı S.S.Şişiqin “İqrayte na xomuse” (“Xomusda çalmağı öyrənin”) adlı əsərində xomus (ağız qopuzuna bənzər) aləti haqqında geniş məlumat verir [245, s. 3-4]. O, həmçinin xomusun ifaçılıq sirlərindən söhbət açır, eləcə də bu alətin ən tanınmış ifaçı və tədqiqatçılarının adlarını sadalayır.

S.S.Şişiqinin tanıdığı virtuoz ifaçılar: Eto Mayk Siqer, Qordon Freyzer (hər ikisi Amerikadan); Con Rayt və Tran Xuanq Xay (Fransa); Fris Mayer (Almaniya); Robert Zaqretdinov (Başqırdistan); Qennadi Çaş (Tuva); Suydum Telekova (Qırğızıstan).

S.S.Şişiqin əsərində Leo Tadaqava (Yaponiya), Frederik Kreyn (Amerika), Valeri Brunsev (Sankt-Peterburq), Valentina Suzukey (Tuva), Frans Kumpl (Avstriya) və Jenevyeye Durnon (Fransa) kimi xomusabənzər alətlərin tədqiqatçılarının adlarını çəkməyi də unutmur.

6.4. Səfail



Səfail qarışıq, yəni vurulmaqla və silkələnməklə səsləndirilən ən qədim və ibtidai idiofonlu çalğı alətidir (cə.d. №1). Bu alət Azərbaycanda unudulsa da, ibtida formasını Özbəkistanda bu günə qədər qoruyub saxlamışdır. Özbəklər bu alətə bəzən sapai də deyirlər [211, s. 165].

Ə.Bədəlbəyli “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti” əsərində səfaildən kiçik söhbət açır [39, s. 66].

E.Aslanov da “El-oba oyunu xalq tamaşası” əsərində səfail haqqında yığcam məlumat verərək bildirir: “Vaxtilə sehrbaz dərvişlərin istifadə etdikləri ən qədim bir zərb aləti. 50 sm. uzunluğunda iki çubuqdan ibarət olub, üzərinə xeyli həlqə, zıncırov keçirilmiş iki dəmir çənbər ilə

bağlanan bu ibtidai alət silkələndikdə səslənirdi” [12, s. 186].

Mənbədən görüldüyü kimi, E.Aslanov kiçik olsa da, səfailin quruluşu, ölçüləri, istifadə qaydaları haqqında olduqca dəyərli məlumat verir.

Etimologiyası. Səfail sözünün kökü “səfa” olub, ərəbcədən dilimizə bir neçə mənada – saflıq, xalislik, duruluq, rahatlıq, tamaşa, seyr və s. tərcümə olunur. Həmçinin, bu söz dilimizdə “şənlik”, “əyləncə” fikirlərini də ifadə edir [2, s. 539]. Deməli, səfail sözü “əyləncə aləti” kimi başa düşülə bilər.

F.Əzimlinin “səfail” sözünün II hissəsi “il” ilə bağlı maraqlı fikirləri vardır. O, tanınmış jurnalist, tele-nəzəriyyəçi Osman Mirzəyevin (1937-1991) “Adlarımız” kitabına [107, s. 185] istinad edərək yazır: “Sözün ikinci tərəfi olan “İl” yəhudi dilində “Allah”, “İlahi” mənasındadır.

Sözün bu komponenti dilimizdə Cəbrail, Mikayıl (Mikail), İsmayıl, Rəfail və s. adlarda vardır. Bu ad bütövlükdə ərəb və yəhudi sözləri kimi, məlum olsa da, bizə məlum olan heç bir ərəb dili lüğətlərinə daxil edilməmişdir. Görünür, səfail sözü başqa millətlərdən türkdilli müsəlmanlar arasında daha geniş yayılıbmış. Dərvişlərin, sehrbazların dini ayinlərin nümayişi vaxtı istifadə etdikləri zərb alətinə sadəcə olaraq verdikləri ad çox ola bilsin ki, onun yeri ilə əlaqədar yaranıb. Səfail, yəni dini tamaşa, Allah şərəfinə göstərilən şəbeh, sehr oyun aləti kimi başa düşülə bilər” [57, s. 101].

Maraqlıdır ki, fil.el.nam. Hacı Firudin Qurbansoyun verdiyi məlumata görə, Səfail həm də mələklərdən birinin adıdır.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Səfail uzunluğu 400-450 mm və diametri 15 mm olan 2 girdə taxtadan (ağac və ya sümük mildən) ibarət idi. Bu taxtaları (millər) qulaqcığından keçirilmiş 2 dəmir (əsasən mis) halqa (çənbərə) ilə bir-birinə birləşdirirlər. Dəmir halqa boyu burma məftillə sarınır, onun üzərində isə çoxlu (təxminən 16) sayda xırda halqacıqlar taxılırdı.

Səfaildən xalq oyun və əyləncələrində sehrbazlar (gözbağlayıcılar), oyunbazlar (ayı, meymun oynadanlar), dərvişlər (bir sıra

dini ayinlərin icrası zamanı, eləcə də ovsunlu tamaşalarda və dini şəbəhlərdə, göstərilərdə) daha çox istifadə edərtilər.

“İlanların ovsun edilməsi” adlı meydan tamaşasında dərvişlərin çıxışı tütək və ya neylə müşayiət olunur. Dərvişlər belə tamaşalarda səfəili özləri müxtəlif üsullarla silkələyərək səsləndirirdilər.

İfaçı səfəilin çubuğunu çiyinlərinə növbə ilə vuraraq, sonra halqaları havada oynadır (silkələyir), aləti irəli-geri hərəkət etdirərək səslənmə əldə edirdi.

Qeyd etmək lazımdır ki, Orta əsrlərdə şah-nəfir, tütək, ney və məzhərlə (dərviş dəfi) yanaşı səfəil də dərvişlərin əsas alətlərindən sayılırdı.

Səfəil aləti bəzi hallarda vurulmaqla, həmçinin silkələnməklə ehtizaza gətiriləndən, o, “Qarışıq alətlər” bölümünə aid edilir.

Özbək və tacik mənbələrində səfəilin (sapai) not yazıları bir xətt üzərində, ritmik fiqurasiyalar şəklində yazılır. Məsələn, bu şəkildə:



F.Əzimli yazır: “Səfəili səsləndirmək üçün əsasən üç üsuldan istifadə edilir. 1. Adi qaydada silkələməklə; 2. Baş barmağı alətin gövdəsinə vurmaqla; 3. Çubuqları ifaçı çiyinə vuraraq, eyni zamanda irəliyə aparıb silkələməklə” [57, s. 100].

F.Əzimlinin qeydlərindən də bəlli olur ki, səfəil qarışıq üsulla – həm silkələnməklə, həm də vurulmaqla səsləndirilir.

Tədqiqat işi Azərbaycan idiofonlu çalğı alətlərinin təsnifatı, təkamülü, bu alətlərin tarixi köklərinin öyrənilməsi, bərpası və təkmilləşdirilməsi istiqamətində aparılmışdır.

Öncə “idiofon” və “özüsəslənən” istilahları tədqiq olunur. Araşdırmanın nəticəsi olaraq bu istilahlər haqqında yeni mülahizələr, yeni fikirlər ortaya çıxır. “Özüsəslənən” sözünün musiqişünaslıq baxımından dilimizdə istənilən fikri ifadə etməməsi argument və faktlarla əsaslandırılır. Həmin sözün “özən səslı” ifadəsi ilə əvəz olunması təklif olunur.

Monoqrafiyada musiqi alətsünaslığında indiyədək məlum olan sistemlərdən fərqli təsnifat cədvəli tərtib olunaraq təqdim edilir. Bu da Azərbaycan ərazisində istifadə edilən idiofonluların zənginliyi və spesifik xüsusiyyətlərindən irəli gəlməsi ilə əsaslandırılır. Yəni, tədqiqat nəticəsində ilk dəfə idiofonlu alətlərimizi tam əhatə edən təsnifat cədvəli ortaya qoyulur. Belə ki, Azərbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdən günümüzə qədər 35 idiofonlu alətin yayılması və istifadə edilməsi müəyyən edilmiş və öyrənilmişdir. Bu alətlər 4 qrupa bölünür: 1. Vurulanlar – barmaq zili, çaharpara, çinqırağ dəsti, əlvah, hövsər, kasa dəsti, kiçik qaşığək, kuzə dəsti, qavaldaş, laqquti, laqquti dəsti, məcməyi, musiqili ritm daşları, müsəlləs, naqus, nəlbəki dəsti, sinc, sini, teşt; 2. Silkələnənlər – cəlacil, cərəs, cıncırov, çan, çinqırağ, dəray, xalxal, qumrov, zəng, zəngi-şütür, zıncırov; 3. Dartılanlar – ağız qopuzu; 4. Qarışıq alətlər – böyük qaşığək, kaman, səfail, şaxşax. Qarışıq qrupa elə alətlər daxil edilmişdir ki, onlar həm vurulmaq və həm də silkələnəklə səsləndirilir.

Cərəs, çan, şaxşax, zəng və zıncırov kimi alətlərin silkələnəklə səsləndirildiyini nəzərə alaraq onları “silkələnən alətlər qrupu”na aid etmişik. Xatırladaq ki, bu alətlər bizdən öncəki araşdırmalarda “vurulan alətlər” bölümünə aid edilirdi.

Cədvəldə daha bir yenilik öz əksini tapır. İdiofonlu çalğı alətlərimizin istifadə qaydalarına və ifa tərzinə görə, bir neçə qismə

(vurulmaqla, silkələnməklə, dartılmaqla və qarışıq) bölündüyü kimi, səslənmə baxımından da müxtəlif növlərə ayrıldığı müəyyənləşdirilmişdir: daş səslə (lito+fon); ağac səslə (ksilo+fon); gil-saxsı səslə (portselano+fon), metal səslə (metallo+fon) və qarışıq səslə (lito və metallo+fon). Yəni, təqdim etdiyimiz bu idiofonlu çalğı alətləri hazırlanma materialına görə, müxtəlif temblərə ayrılırlar.

Bir sıra idiofonlu alətlər – cəlacil, cıncırov, çaharpara, çinqıraç dəsti, əlvah, əsa laqquti, laqquti dəsti, hövsər, kuzə dəsti, qavaldaş, musiqili ritm daşları, məcməyi, müsəlləs, nəlbəki dəsti, zəngi-şütür və sini Azərbaycan musiqişünaslığında ilk dəfə olaraq tədqiqat obyektinə kimi seçilmiş və idiofonlu alətlərimizin siyahısına daxil edilmişdir.

Tədqiqat nəticəsində idiofonlu alətlər səs yüksəkliyinə görə də 2 qrupa ayrıldığı aşkarlandı: müəyyən səs yüksəkliyinə malik və qeyri-müəyyən səs yüksəkliyinə malik alətlər.

Müəyyən səs yüksəkliyinə malik alətlərdə hər hansı musiqi melodiyasını ifa etmək mümkündür. Yəni, bu qrupa aid edilən idiofonlu alətlərdə diatonik və yaxud ardıcıl, xromatik səsdüzümü vardır. Məsələn: çinqıraç dəsti, əlvah, kasa dəsti, kuzə dəsti, laqquti dəsti, nəlbəki dəsti belə alətlərdəndir. Bu alətlərdən nəinki müşayiətedici, həm də solo çalğı aləti kimi istifadə etmək mümkündür.

Qeyri-müəyyən səs yüksəkliyinə malik alətlər isə ritmik baxımdan “bəzəyici” rol oynayırlar. Bunlar aşağıdakılardır: barmaq zili, cəlacil, cərəs, cıncırov, çaharpara, çan, çinqıraç, dəray, hövsər, xalxal, kaman, qaşığək (kiçik və böyük), qavaldaş, qumrov, laqquti (adi), məcməyi, naqus, səfail, sinc, sini, şaxşax, teşt, zəng, zəngi-şütür və zıncırov. Onlardan yalnız müşayiətedici alət kimi istifadə olunur. Yəni, bu alətlərin bir qismi ilə – çaharpara, qaşığək, laqquti, sinc, şaxşax zərb alətləri qrupunda orkestr və ansambllarımızda ritmin dəqiqliyini təmin etmək və ümumi səslənməyə “bəzək” vermək mümkündür.

Əsərdə zıncırovun müxtəlif adları və növləri müəyyənləşmiş

dir: cəlacil, cərəs, cıncırov, xalxal, qumrov və zıncırov.

Tədqiqat nəticəsində zəng alətinin də müəyyən növləri araşdırılmışdır: çan, çinqıraç, çinqıraç dəsti, cıncırov, naqus, zəngi-şütür, zəng, dəray.

Monoqrafiyada zəng aləti ilə zıncırovun fərqli cəhətlərinə aydınlıq gətirilir. Bəzən eyniləşdirilən bu iki alətin elmi şəkildə izahı verilir. Zıncırov və zəng müxtəlif tipli alət olduğundan musiqi folklorumuzda hərəsinin öz yeri və mövqeyi vardır.

İdiophonlu alətlərimizin bir qismi – xalxal, qaşığək, zəng, zıncırov və başqaları onlarca xalq oyun, meydan tamaşalarının əsas çalğı aləti kimi araşdırılır. Onların iştirakı olmasa, həmin rəqslər və oyunlar xeyli zəif görünə bilər. Yəni, belə tamaşa və oyunların keyfiyyətindən söhbət etməyə də dəyməz.

Muğam ifaçılığında idiofonlu alətlərin mövqeyinə aydınlıq gətirilir, onların muğam musiqisindəki əhəmiyyəti açıqlanır.

Zərb alətləri qrupundakı problemlərin həllində təkmilləşdirilmiş idiofonlu alətlərin yeri və rolu göstərilir. Bu yöndə mövcud problemlər ortaya qoyulur və onların həlli yolları nəzəri, praktiki və elmi şəkildə izah olunur. Sırr deyildir ki, uzun illərdir zərb alətləri ifaçıları müşayiət zamanı alətin dərilərini (membranosunu) istədikləri şəkildə tənzimləyirlər. Bəzi ifaçılar zövqlərindən asılı olaraq dəriləri bəm, bəziləri isə zilləşdirib çalırlar. Onlar müşayiət etdikləri solistlərin (xanəndə, müğənni, aşığı və yaxud hər hansı instrumentalçı) tonallığına fikir verirlər. Belə olduqda dissonans səslənmə alınır. Bu kimi problemləri aradan qaldırmaq üçün monoqrafiyada təkmilləşdirilmiş idiofonlu çalğı alətlərindən istifadə olunması tövsiyə edilir.

Monoqrafiyanın elmi yeniliyi idiofonlu alətlərimizin yeni təsnifatının tərtib olunması, indiyədək heç öyrənilməmiş və ya az tədqiq olunmuş alətlərin geniş şəkildə araşdırılması, bu günə qədər primitiv alət kimi tanınan bir sıra idiofonlu çalğı alətlərinin təkmilləşdirilməsi, onların elmi və praktiki şəkildə öyrənilməsi, həmçinin mükəmməl alət olduqları əyani şəkildə sübuta yetirilməsi, peşəkar notlu “Azərbaycan Milli Nəfəs və Zərb

Alətləri Orkestri”nin yaradılması, bu orkestrin tərkibində idiofonlu çalğı alətlərindən geniş istifadə olunması, belə orkestrdə bəşəri musiqilərin səslənməsi, öncə bir sıra problemlərin ortaya qoyulması, daha sonra bu problemlərin ardıcıl olaraq, mərhələlərlə həllini tapması və istiqamətlərinin müəyyənləşdirilməsi öz əksini tapır. Sadalanan məsələlərin hər birinin Azərbaycan ərazisində bünövrəsi, özülü və əsası olduğu göstərilir. Yəni, hərbi orkestr ənənələrinin hələ Orta əsrlərdə Azərbaycanda mövcudluğunu təsdiqləyən faktlar, miniatür illüstrasiyalarda təsvir edilən hərbi səhnələrdən nümunələr təqdim edilir. Həmçinin, klassik şairlərimizin əsərlərində, xalq dastanlarında adları çəkilən, meydan oyunu və tamaşalarında istifadə edilən çalğı alətləri tədqiq olunur.

Monoqrafiyada ədəbi-poetik mənbələrə istinad etməklə adları çəkilən idiofonlu çalğı alətlərimizdən nümunələr (rübai, rəcəz, qəzəl, qəsidə, bayatı və s.) təqdim edilir və şərh olunur.

Çalğı alətlərinin etimologiyasına monoqrafiyada xüsusi diqqət yetirilir. Alətlərin sözaçımını araşdırdıqda bir sıra maraqlı, yeni fikirlər ortaya çıxır. Klassiklərimizin əsərləri gələcəkdə tərcümə olunarkən bu işə musiqi alətsünəşliyi ilə məşğul olan alimlərin də cəlb olunması təklif edilir. Belə olduqda bir sıra unudulmuş, tarixin keşməkeşli yollarında itib-batmış çalğı alətləri üzə çıxarıla bilər. Müşahidələr göstərir ki, bəzən Orta əsr klassik Azərbaycan şairlərinin şeirləri farscadan dilimizə tərcümə edilərkən yanlış olaraq çalğı alətlərinin adı da çevrilir. Məsələn, “gavdum” – “öküz quyruğu şeypur”, “setar” – “üç telli” və s. Əslində gavdumla şeypur quruluşca tamamilə fərqli alətlərdir və yaxud “setar” “üçtelli” kimi təqdim edildikdə, müəmmalı fikir yaranır. Yəni, üçtelli dedikdə söhbətin yayla çalınan və yaxud mizrabla səsləndirilən alətdən getdiyi bəlli olmur, deyilən fikir sual altında qalır. Axı, Orta əsrlərdə üç telli olan bir çox çalğı alətlərindən istifadə edilib: qopuz, kamança, çaqanaq və s. Setar deyildikdə isə söhbətin konkret olaraq mizrabla çalınan tənburun üç telli növündən getdiyi bəlli olur. Əks təqdirdə qeyri-iradi olaraq çalğı

alətlərimizin sayını azaltmış oluruq.

Tədqiqatda bir sıra idiofonlu çalğı alətlərinin də rəqs sənətinin inkişafında böyük rolu olduğu izlənilir. “Rəqslər diyarı” kimi tanınan Azərbaycanda (rəqs sənətində) istifadə edilən idiofonlu alətlər şərti olaraq iki istiqamətdə araşdırılır: 1. Rəqqasə və ya rəqqasın özü tərəfindən səsləndirilən; 2. Rəqqasə və ya rəqqası müşayiət edən musiqiçilər tərəfindən səsləndirilən.

Araşdırmalar nəticəsində adı Azərbaycanın klassik şairi Qətran Təbrizinin “Divan”ında çəkilən, yallıyabənzər, “Çöppü” adlanan və kütləvi ifa edilən arxaik bir rəqs də ortaya çıxır.

Fikrimizcə, elmi araşdırmanın ən mühüm işlərindən biri də Ə.Marağalının icad etdiyi əlvah alətinin öyrənilməsi və bunun məntiqi nəticəsi olaraq alətin bərpa olunmasıdır. Həmçinin, laq-quti dəsti və çınqıraq dəsti kimi alətlərin təkmilləşdirilməsini də tədqiqatın uğuru hesab etmək olar.

Deyilən arqumentlərdən çıxan nəticələri vahid mülahizə şəklində ümumiləşdirdikdə belə bir qənaətə gəlmək mümkündür ki, Azərbaycan idiofonlu alətlərinin musiqi mədəniyyətinin bir çox sahələrinin inkişafında böyük rolu olmuşdur. Yəni, istər aşığı sənəti, istər meyxana janrı, istər muğam, istər rəqs, istərsə də xalq mahnı və təsniflərimizin ifasında bu alətlərdən ara-sıra istifadə edilmişdir. Monoqrafiyada digər alətlərlə yanaşı idiofonluların da xalqımızın dünyagörüşünün, musiqi duyumunun, həmçinin estetik zövqünün formalaşmasında və inkişafındakı böyük xidmətləri vurğulanır.

Yekunda deyə bilərik ki, tədqiqatın gedişində idiofonlu alətlərimizin mühüm problemlərinə böyük diqqət yetirildiyi və bu problemlərin mərhələlərlə həllini tapması, bir sıra sual doğuran məqamlara aydınlıq gətirilməsi elmi işin böyük nəzəri və təcrübi əhəmiyyətindən xəbər verir.

Azərbaycan idiofonlu (özən səsli) çalğı alətləri		
Alətlərin adları	Hazırlanma materialları	Səsləndirmə üsulları
Qavaldaş	Litofon	Vurulanlar
Musiqili ritm daşları		
Çaharpara	Ksilofon	
Əlvah (sazı əlvah)		
Əsa laqquti		
Laqquti dəsti		
Kiçik qaşığək		
Kasa dəsti (çini kasa sazı)	Portselanofon	
Kuzə dəsti		
Nəlbəki dəsti	Metallofon	
Barmaq zili (zilpara, zil, çalpara)		
Çınqıraq dəsti		
Hövsər		
Məcnəyi		
Müsəlləs (üçbucaq)		
Naqus		
Sinc (əl zili)		
Sini		
Teşt		
Cələcil		
Cərəs (çərəs)		
Çınqırov		
Çan		
Çınqıraq (adi)		
Dəray		
Xalxal		
Zəng		
Zəngi-şütür		
Zınqırov		
Qumrov	Qarışıq	
Ağız qopuzu	Metallofon	Dartılanlar
Şaxşax	Ksilofon	Qarışıq
Böyük qaşığək	Qarışıq	
Kaman		
Səfail		

Cədvəl №2

Məişətdən gəlmə çalğı alətləri		
Adları	Hazırlanma materialı	Səsləndirilməsi
Hövsər	Metal – mis	Əllə vurmaqla
Kaman	Ağac və metal	Silkələmək və vurmaqla
Kasa dəsti	Çini	Çubuqları vurmaqla
Kuzə dəsti	Çini	Çubuqları vurmaqla
Qasığək (qasıq)	Ağac	Silkələmək və vurmaqla
Nəlbəki dəsti	Çini	Çubuqları vurmaqla
Məcməyi	Metal	Əllə vurmaqla
Sini	Metal	Əllə vurmaqla
Teşt	Metal	Əllə vurmaqla

Cədvəl №3

Zəng ailəsinə aid edilən çalğı alətləri		
Adları	Hazırlanma materialı	Səsləndirilməsi
Naqus	Metal	Vurmaqla
Çınqıraq dəsti	Metal	Çubuqları vurmaqla
Çan	Metal	Silkələməklə
Dəray	Metal	Silkələməklə
Zəng	Metal	Silkələməklə
Zəngi-şütür	Metal	Silkələməklə
Çınqıraq (adi)	Metal	Silkələməklə

Cədvəl №4

Zınqırov ailəsinə aid edilən çalğı alətləri		
Adları	Hazırlanma materialı	Səsləndirilməsi
Cələcil	Metal	Silkələməklə
Cərəs	Metal	Silkələməklə
Xalxal	Metal	Silkələməklə
Qumrov	Gil	Silkələməklə
Zınqırov	Metal	Silkələməklə
Çınqırov	Metal	Silkələməklə

Əsa formalı çalğı alətləri		
Adları	Qrupu	Səsləndirilməsi
Əsa tar	Xordofonlu	Mizrabla
Əsa kamança	Xordofonlu	Kamanla
Əsa ney	Aerofonlu	Nəfəslə
Əsa saz	Xordofonlu	Mizrabla
Əsa laqquti	İdiofonlu	Vurmaqla
Əsa qaval	Membranofonlu	Vurmaqla

İZAHAT VƏ ŞƏRHLƏR

1. Əbdülqadir Marağalının soyadı mənbələrdə 3 cür təqdim edilir: Ə.Məraği, Ə.Marağai və Ə.Marağalı. Fikrimizcə, bunlardan müasir dilimizin leksik qanunlarına daha uyğunu – Marağalıdır. Yəni, Ə.Marağalı doğulduğu şəhərin adını özünə təxəllüs götürdü-yündən, soyadı da Marağalı adlanmalıdır. Türkiyə mənbələrində dahi musiqişünas alim əsasən Marağalı kimi təqdim olunur. Digər millətlər – farslar, ərəblər isə onun soyadını Məraği və ya Marağai kimi yazırlar. Biz də Türkiyə mənbələrinə (B.Ögel, M.Bardağcının əsərləri) və bəzi Azərbaycan tədqiqatçılarının (F.Əzimli, M.Müsəddiq) əsərlərinə istinad edərək, monoqrafiyada dahi musiqişünasın soyadını Marağalı deyə, qeyd edirik.

2. Dəmir Hacıyev (1929-1999) – Azərbaycan Respublikası EA-nın müxbir üzvü, professor, paleontoloq.

3. “Kitabi Dədə Qorqud” dastanında adı çəkilən çalğı alətləri haqqında sənətsünaslıq namizədi, professor Fəttah Xalızadə aşağıdakı mənbədə geniş və dolğun məlumat verir: “Kitabi Dədə Qorqud” (məqalələr toplusu). // “Kitabi Dədə Qorqud”un musiqi sözlüyü. B.: Elm, 1999, s. 160-168.

4. Xoca Raziyyəddin Rizvanşah XIV yüzillikdə yaşamış Azərbaycanın tanınmış musiqi alimidir. Cəlairilər sülaləsindən olan Sultan Hüseyn (hakimiyyət illəri 1374-1382) və Sultan Əhmədin (hakimiyyət illəri 1382-1410) sarayında mahir musiqiçi kimi fəaliyyət göstərmiş. O, dünya şöhrətli musiqişünas alim Əbdülqadir Marağalının qayınatası olmuşdur.

5. Bu söz, yəni ksilofon monoqrafiyada iki mənada işlədilir: 1. ağac səslisi; 2. Avropada geniş istifadə edilən və materialı ağacdan olan idiofonlu çalğı aləti.

6. Əsərdə burada, o cümlədən bəzi etimoloji məqamlarda türk (və ya türkcə) dedikdə Azər türkləri (yaxud Azər türkcəsi) nəzərdə tutulur.

7. Dahi Cəfər Cabbarlı (1899-1934) tar əleyhinə düzəldilmiş kampaniyaya, təbliğata etiraz əlaməti olaraq “Almas” (1930) və “1905-ci ildə” (1931) əsərlərində tarı səhnəyə çıxarmışdır.

Xatırladaq ki, bu əsərlər M.Quliyevin məlum çıxışından sonrakı illərdə yazılmışdır.

8. M.Müşfiq “Tarın cavabı” (1929), “Tar” (1933), “Nə deməkdir?” (1936) və başqa şeirlərində tarı vəsf etmişdir.

9. Qulam Məmmədlinin qeydlərinə görə Ü.Hacıbəyli “İqbal” (1915), “Yeni iqbal”, “Azərbaycan” (1919) və “Övrəqi nəfisə” (1919) qəzetlərində “Mizrab” imzası ilə də məqalələr çap etdirmişdir (Məmmədli Q.M. İmzalar. B.: Azərneşr, 1977, s. 68).

10. S.Ağayeva çahartardan söhbət açarkən bu mənbəyə istinad edir: E.Çələbi, 637, 624/ Özergin: III 6032.

11. “İdiofon” sözü monoqrafiyada “özən səslı” kimi təqdim olunur. Xatırladaq ki, bu sözü leksikonumuza filologiya elmləri doktoru, professor Firudin Ağasıoğlu (Cəlilov) daxil etmişdir. Bu barədə I fəslin III yarım-fəslində geniş məlumat verilir.

12. “Atlas muzıkalnıx instrumentov narodov SSSR” (ruscadan tərcüməsi: “SSRİ xalqlarının musiqi alətlərinin atlası”) adlanan əsərə monoqrafiyada tez-tez istinad edilir. Əsərin adının tərcüməsini hər dəfə qeyd etməyi lazım bilmirik.

13. XX əsrin ilk illərindəki inzibati ərazi bölgüsünə görə, Azərbaycanın tərkibində olan Gorus şəhər məktəbində nəzarətçi vəzifəsində çalışmış P.Vostrikovun 1912-ci ildə Tiflisdə çap olunan СМОМПК (“Сборник материалов для описания местностей и племени Кавказа”, ruscadan tərcüməsi: “Qafqaz əraziləri və xalqlarının təsvirinə dair materiallar”) toplusunun 42-ci buraxılışında (“Musiqi alətləri” fəslı) “Azərbaycan tatarlarının musiqisi və mahnıları” adlanan məqaləsinə monoqrafiyada tez-tez istinad edilir. Mənbənin adının tərcüməsini hər dəfə qeyd etməyi lazım bilmirik.

14. Həsən bəy Rumlu – Azərbaycan tarixçisi, Rumlu dedikdə avropalı nəzərdə tutulur. Onun məşhur “Əhsənüt-təvarix” (“Tarixlərin ən yaxşısı”) əsəri XV-XVI əsrlərin mədəni həyatından bəhs edir.

15. Məşədi Cəmil Əmirov (1875-1928) – dünya şöhrətli bəstəkar Fikrət Əmirovun (1922-1984) atası.

16. Əslində bu miniatür rəsm əsəri akademik Rasim Əfəndiyə görə “Bahar bayramının qarşılınması” kimi adlandırılmalıdır. Bununla bağlı II fəslin III yarımfəslində geniş məlumat verilir.

17. Mahmudağa Əhmədağa oğlu (1826-1896) – Şamaxılı mesenat (bu söz latınca elmə, incəsənətə himayədarlıq etmək deməkdir) olub. O, görkəmli musiqişünas kimi tanınıb, şirin tar çalırmiş, dərin muğam bilicisi idi, həm də pəsdən oxuyarmış. Şamaxıda Mahmudağa tez-tez muğam gecələri, yarışları keçirərmış. Məşhur fransız yazıçısı Aleksandr Düma, rus etnoqrafı və səyyahı İ.Yevlaxov, Peterburq Rəssamlıq Akademiyasının prezidenti, məşhur rus rəssamı, knyaz Qriqori Qaqarin də belə gecələrin qonaq qismində iştirakçısı olmuş, öz xoş təəssüratlarını xatirələrində və əsərlərində qələmə almışlar.

18. Ahəng – səslər və rənglər arasında olan harmonik uyğunluq.

19. Aşıq Qurbanxan (1905-1977) – tam adı: Qurbanxan Qaraş oğlu Sadiqov. Əslən Cənubi Azərbaycanın Ərdəbil şəhərindəndir. 2 yaşı olarkən ailələri Salyana köçmüş və Aşıq Qurban burada yaşayıb-yaratmışdır.

20. Bu sətir bəzən «Mən sənə göz dikmişəm» kimi də oxunur.

21. Mesenat (Maecenas) Qay Silni (e.ə. 74/64 – e.ə. 8) – Roma dövlət xadimi, Romanın ədəbi həyatına təsir göstərmiş, Horatsi, Vergili və başqa görkəmli şairlərlə dostluq etmiş, onların himayədarı və müdafiəçisi olmuşdur. Bu səbəbdən mesenat sözü elm və incəsənət xadimlərinin hamisi mənasında işlədilir (ASE VI c., B.: 1982, s. 445).

22. Rudəki Əbu Əbdullah (bəzi mənbələrdə Əbu-l-Həsən) Cəfər bin Məhəmməd (860-941) – farsdilli poeziyanın banisi sayılır. Şirin avazlı səsi, həmçinin bərbət, çəng və rud alətlərinin mahir ifaçısı olub.

23. Nəsir bin Əhməd – Samani şahlarından olmuşdur. Samanilər Orta Asiyada dövlət qurmuş, paytaxtı Buxara şəhəri olub. X əsrin I yarısı Samani dövlətinin çiçəklənmə dövrü kimi tarixə düşmüşdür.

24. Səndərus və ya səndəlus ərəbcə – bəzi iynəyarpaqlı ağacların şirəsindən hazırlanaraq kamança kirişinə sürtülmək üçün işlədilən sarı rəngli maddə.

25. Mənası: Payız çör-çöpü yuvadan dəf edə bilməz.

26. Mirzə Zülfəli – meyxana ustası, Xızının Ağdərə kəndində XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində yaşamış el sənətkarı.

27. Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” əsərinin “Kəpəz” başlıqlı məqaləsində (III hissə) bu sözün qopuz adlı çalğı alətindən törəndiyini bildirir.

28. AMEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutunun fondunda (№101) eyni ərazidə tapılmış digər çalğı alətləri – qumro və burbuğ da burada saxlanılır.

29. H.Sarablı soyadı ilə bağlı bir sıra maraqlı məqamlarla rastlaşırıq. Görkəmli müğənninin əsl soyadı Rzayevdir. O, sonralar Sarabski təxəllüsünü götürmüşdür. Bəzi mənbələrdə isə müğənninin soyadı Sarablı kimi təqdim olunur. Onun nəvəsi, AMEA-nın müxbir üzvü, sənətsünaslıq doktoru, professor Rəna Məmmədovanın “Azərbaycan Demokratik Respublikası dövründə Bakının teatr həyatı (1919-cu il)” başlıqlı məqaləsində də bunun şahidi oluruq (“Konservatoriya” elmi jurnalı, №2, s. 109).

30. Əli ibn Əbu Talib (598-661) – IV xəlifə, Peyğəmbərimiz Məhəmməd əleyhissəlamın (Məhəmməd ibn Abdullah, təqribən 570/571-632) əmisi oğlu və kürəkəni (qızı Fatimənin əri). Həzrət Əlinin hikmətli sözlərindən ibarət “Nəch əl-bəlağə” əsəri və lirik şeirlər divanı var.

31. Əruz vəzninin rəcəz bəhri, döyüşdən qabaq rəqibini qorxutmaq üçün deyilən şeir bu ölçüdə olurdu.

32. Cavanşir (616-681) – dövlət xadimi, sərkərdə, Qafqaz Albaniyasının hökmdarı. Mehranilər sülaləsindən Varaz Qriqorun oğlu, əsl adı Həsən olmuşdur.

33. Babək əl-Xürrəmi (795-838) – Azərbaycan sərkərdəsi və siyasi xadim.

34. Koroğlu (XVI əsrin II yarısı-XVII əsrin I yarısı) – Azərbaycanın xalq qəhrəmanı, əsl adı Rövşən olmuşdur.

35. AMEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutunun fondunda (№98) eyni ərazidə tapılmış digər çalğı alətləri – zəng və burbuğ da burada saxlanılır.

BİBLİOQRAFIYA

1. Abbasov İ.Ə. “Bayatı” sözünün mənşəyi, qədim janrın adı haqqında yeni mülahizə. // “Ortaq Türk keçmişindən ortaq Türk gələcəyinə” V Uluslararası Folklor Konfransının materialları. AMEA Folklor İnstitutu. B.: Səda, 2007, s. 284-287.
2. Abdullayev B.T., Orucov Ə.Ə., Şirvani Y.Z. Ərəb və fars sözləri lüğəti (Azərbaycan klassik ədəbiyyatını oxumaq üçün). B.: Yazıçı, 1985, 1040 s.
3. Abdullayeva S.A. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2007, 216 s.
4. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
5. Abdullayeva S.A. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. B.: Oğuz Eli, 2010, 416 s.
6. Abdullazadə G.A. Qədim və Orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti: tarixi-fəlsəfi təhlil. B.: Qartal, 1996, 288 s.
7. Ağasıoğlu F. Azər xalqı. B.: Çıraq, 2005, 432 s.
8. Ağayev H.İ. Barmaqların möcüzəsi. B.: Azərbaycan, 1993, 20 s.
9. Ağayeva S.X. Orta əsr mənbələri XVI-XVII əsr Azərbaycan musiqiçiləri haqqında. // “Musiqi dünyası” 1-2/39, B.: 2009, s. 92-96.
10. Allahverdiyev M.Q. Azərbaycan xalq teatrı tarixi. B.: Maarif, 1978, 236 s.
11. A.Nəriman. Zəngqala. “İncəsənət” qəz., B.: 1991 24 sentyabr.
12. Aslanov E. El-oba oyunu xalq tamaşası. (Xalq oyun-tamaşa mədəniyyətimizdə deyim və adların izahlı söz kitabı). B.: İşıq, 1984, 276 s.
13. Aşıq Bilal. İlk baharım, gəl görüm (tərtibçi Mürsəl Mürsəlov). B.: Yazıçı, 1982, 56 s.
14. Aşıq Pənah. Sözlərimi saxla yadda. B.: Yazıçı, 1991, 144 s.
15. Atalar sözü (toplayanı Əbülqasım Hüseynzadə). B.: Yazıçı, 1985, 690 s.
16. Azərbaycan arxeologiyası (Daş dövrü). AMEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutu (baş redaktor: Maisə Rəhimova). Altı cildə, I c. B.: Şərq-Qərb, 2008, 448 s.
17. Azərbaycan aşiq şeirindən seçmələr. 2 cildə, I c. B.: Şərq-Qərb, 2005, 376 s.
18. Azərbaycan bayatıları. B.: XXI Yeni nəşrlər evi, 2004, 304 s.

19. Azərbaycan dastanları: 5 cilddə, III c. B.: Lider, 2005, 328 s.
20. Azərbaycan dastanları: 5 cilddə, IV c. B.: Lider, 2005, 464 s.
21. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti: 3 cilddə, I c. B.: Çıraq, 1997, 451 s.
22. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti: 4 cilddə, II c. B.: Elm, 1980, 576 s.
23. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti: 4 cilddə, III c. B.: Elm, 1983, 556 s.
24. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti: 4 cilddə, IV c. B.: Elm, 1987, 544 s.
25. Azərbaycan xalq mahnı və təsnifləri (toplayıb tərtib edən: Qafar Namazəliyev). II nəşr. B.: Işıq, 1985, 196 s.
26. Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası. 20 cilddə. II c. (Azərbaycan şeiri, VII-XII əsr). B.: Elm, 1989, 415 s.
27. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası: 10 cilddə, II c., B.: 1978, 592 s.
28. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası: 10 cilddə, III c., B.: 1979, 599 s.
29. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası: 10 cilddə, IV c., B.: 1980, 592 s.
30. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası: 10 cilddə, V c., B.: 1981, 592 s.
31. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası: 10 cilddə, VI c., B.: 1982, 608 s.
32. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası: 10 cilddə, VII c., B.: 1983, 624 s.
33. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası: 10 cilddə, VIII c., B.: 1984, 608 s.
34. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası: 10 cilddə, IX c., B.: 1986, 624 s.
35. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası: 10 cilddə, X c., B.: 1987, 608 s.
36. Babayev E.Ə. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri. B.: Elm, 1998, 146 s.
37. Babayev R.X. Min bir mahnı. V nəşr, B.: MBM, 2010, 352 s.
38. Bağdadbəyov C.Ə. Xatirələr və etnoqrafik qeydlər. B.: Qapp-Poliqraf, 2002, 128 s.
39. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm,

1969, 248 s.

40. Bədəlbəyli Ə.B. Tar üzərinə mühakimə münasibətilə. “Komunist” qəz., B.: 1929, 11 yanvar, №9 (2515).

41. Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərnəşr, 1993, 264 s.

42. Cəfərov Ə.Q. “İnsanlığın səhəri”. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1994, 80 s.

43. Çernyayevski A.O., Vəlibəyov S.H. Vətən dili (tərtibçi: Vüqar Qaradağlı). I-II hissə. B.: Faksimil, 2007, 740 s.

44. Dastani Əhməd Hərami. B.: Şərq-Qərb, 2004, 120 s.

45. Düma A. Qafqaz əsəri (təəssürat). B.: Yazıçı, 1985, 144 s. (fransız dilində, tərcüməçilər: Qəzənfər Paşayev və Həmid Abbasov).

46. Əbdülqasimov V.Ə. Azərbaycan tarı. B.: İşıq, 1989, 96 s.

47. Ələsgərov S.Ə., Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və orkestrləşdirmə. B.: Maarif, 1996, 172 s.

48. Əlihüseyn Dağlı. Ozan Qaravəli (I kitab). B.: MBM, 2006, 192 s. (kitab müəllifin AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunda C-1021/9974 şifrəsilə qorunan əlyazması əsasında Abbasqulu Nəcəfzadə tərəfindən tərtib edilib).

49. Əlihüseyn Dağlı. Ozan Qaravəli. II hissə. AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondu. C-1021/9974 şifrəli əlyazma.

50. Əlihüseyn Dağlı. Ozan Qaravəli. III hissə. AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondu. C-1175/38009 şifrəli əlyazma.

51. Əlihüseyn Dağlı. Ozan Qaravəli. V hissə. AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondu. C-1175/38009 şifrəli əlyazma.

52. Əliverdibəyov A.Ə. Rəsmli musiqi tarixi. B.: Şuşa, 2001, 232 s.

53. Əliyev V.H. Tarixin izləri ilə. B.: Gənclik, 1975, 80 s.

54. Əliyev V.H. Azərbaycanda Tunc dövrünün boyalı qablar mədəniyyəti. B.: Elm, 1977, 168 s.

55. Əssar Təbrizi. Mehr və müştəri (farscadan tərcümə, müqəddimə və şərhlər: Məmmədağa Sultanov). B.: Yazıçı, 1988, 272 s.

56. Əzimli F.N. Azərbaycan xalq musiqisinin qısa lüğəti. B.: Hərbi nəşriyyat, 2000, 132 s.

57. Əzimli F.N. Zərb alətləri Azərbaycanda. B.: R.N.Novruz-94, 2008, 176 s.

58. Fədai Təbrizi. Bəxtiyarnamə (tərtib və təkmil edən: Q.Məmmədli). B.: Azərbaycan Universiteti nəşriyyatı, 1957, 156 s.
59. Fərzəliyev Ş.F. Həsənbəy Rumlunun “Əhsənüt-təvarix” əsərində bəzi hərbi istilahlər (XV-XVI əsrlərə dair). // Azərbaycan EA məruzələri. 1976, №3, s. 73-74.
60. Firdovsi. Şahnamə (farscadan tərcümə: Mübariz Əlizadə). B.: Yazıçı, 1987, 336 s.
61. Hacıbəyli Ü.Ə. Bədii publisistik əsərlər. B.: Şərq-Qərb, 2008, 544 s.
62. Hacıbəyli Ü.Ə. “Koroğlu”. Klavir. B.: Şərq-Qərb, 2008, 472 s.
63. Hacıbəyli Ü.Ə. Ömür salnaməsi. 1885-1948. Bibliografiya. B.: Şərq-Qərb, 2008, 392 s.
64. Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. 2 cildə, I c., B.: Şərq-Qərb, 2005, 408 s.
65. Hacıbəyli Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. 2 cildə, II c., B.: Şərq-Qərb, 2005, 456 s.
66. Həbibli. Şeirlər. B.: Yazıçı, 1980, 60 s.
67. Həsənova C.İ. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları. B.: Mars-Print, 2009, 321 s.
68. Həsənova R.T. Meyxanasayağı (Ala meyxana) piano üçün fantaziya. Əlyazma, 1996, 16 s.
69. Hüseyni Ə. Orkestrin ulu babası. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz. B.: 1976, 7 avqust, s. 4.
70. Hüseynov M.M. Uzaq daş dövrü. B.: Gənclik, 1973, 71 s.
71. Xaqani Şirvani. Seçilmiş əsərləri. B.: Lider, 2004, 670 s.
72. Xalızadə F.X. Musiqi alətlərinin hazırlanmasında təbii materiallar // Sosial, ekoloji, fəlsəfi problemlər. B.: 1994, 3-cü buraxılış, s. 70-73.
73. Xalızadə F.X. “Kitabi Dədə Qorqud” və musiqi poetikasının bəzi məsələləri // “Musiqi dünyası”, 2000, №2, s. 34-40.
74. Xalızadə F.X. “Kitabi Dədə Qorqud” (məqalələr toplusu). // “Kitabi Dədə Qorqud”un musiqi sözlüyü. B.: Elm, 1999, s. 160-168.
75. İmadəddin Nəsimi. Fars divanı (müqəddimə və şərhlərin müəllifi: Əkrəm Cəfər). B.: Azərənşr, 1977, 192 s.
76. İmadəddin Nəsimi. Seçilmiş əsərləri. B.: Azərənşr, 1973, 673 s.
77. İsadadə Ə.İ., Məmmədov N.H. Xalq mahnıları və oyun havaları (Astara-Lənkəran zonası üzrə). B.: Elm, 1975, 100 s.

78. İsmayılov Q.S. Abidələr, xatirələr, düşüncələr. B.: Gənclik, 1981, 108 s.
79. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Yenidən işlənmiş və tamamlanmış nəşr. B.: Işıq, 1984, 100 s.
80. İsmayıl Şıxlı. Dəli Kür. B.: Yazıçı, 1983, 436 s.
81. Kərimov K.D. Azərbaycan miniatürləri. B.: Işıq, 1980, 222 s.
82. Kərimov M.T. Azərbaycan musiqi alətləri. B.: Yeni nəsil, 2002, 175 s.
83. Kərimov M.Ə. Azərbaycan xalqının musiqi irsi. B.: Oka Ofset, 2007, 144 s.
84. Kitabı Dədə Qorqud (tərtibçi, çapa hazırlayanı, ön sözün və lüğətin müəllifi Samət Əlizadə). B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, 704 s.
85. Kişvəri. Əsərləri (tərtib edən, ön söz, şərh və lüğətin müəllifi: Cahangir Qəhrəmanov). B.: Yazıçı, 1984, 164 s.
86. Koroğlu (tərtibçilər: İsrail Abbaslı, Bəhlul Abdulla). B.: Lider, 2005, 552 s.
87. Qazi Bürhanəddin. Divan (ön söz, tərtibat və lüğətin müəllifi: Əlyar Səfərli). B.: Azərnəşr, 1988, 656 s.
88. Qətran Təbrizi. Divan (farsçadan tərcümə: Qulamhüseyn Beqdeli), B.: Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1967, 440 s.
89. Quliyev O.S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri. B.: Işıq, 1980, 84 s.
90. Quliyev M.B. Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin təşəkkülü, formalaşması və ansambllarda rolu. B.: Maarif, 1997, 222 s.
91. “Qurani Kərim” (ərəb dilindən tərcümə edənlər: Z.M.Bünyadov, V.M.Məmmədəliyev), B.: Qismət, 2004, 457 s.
92. Qurbansoy F.Ə. Göylərin lacivərd ətəklərində. B.: Qərənfil MMC, 2008, 240 s.
93. Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri (farsçadan tərcümə: M.Müsəddiq). // B.: “Qobustan” jurnalı, 1977, №1, s. 74-79.
94. Marağalı Əhvədi. Cami-cəm (tərcüməçilər: Qulamhüseyn Beqdeli və Xəlil Həmidoğlu). B.: ADN, 1970, 248 s.
95. Məhəmməd Füzuli. Əsərləri. I c. B.: Şərq-Qərb, 2005, 400 s.
96. Məhəmməd Füzuli. Seçilmiş əsərləri. B.: Maarif, 1983, 244 s.
97. Məmmədov A.K. Simli musiqi alətlərimiz. B.: Nafta-Press, 2001, 72 s.
98. Məmmədov T.A. Azərbaycan xalq-professional musiqisi: aşıq sənəti. Dərs vəsaiti. B.: Şur, 2002, 96 s.

99. Məmmədli Q.M. İmzalar. B.: Azərnəşr, 1977, 120 s.
100. Məmmədova R.A. Azərbaycan muğamı. B.: Elm, 2002, 280 s.
101. Məmmədova R.A. Azərbaycan Demokratik Respublikası dövründə Bakının teatr həyatı (1919-cu il). // "Konservatoriya" jurnalı. B.: 2009, № 2, s. 105-117.
102. Mikayıl Müşfiq. Əsərləri (tərtibçi: Gülhüseyn Hüseynoğlu). 3 cildə, I c., B.: Səda, 2004, 466 s.
103. Mikayıl Müşfiq. Əsərləri (tərtibçi: Gülhüseyn Hüseynoğlu). 3 cildə, II c., B.: Səda, 2004, 388 s.
104. Mikayıl Müşfiq. Seçilmiş əsərləri (tərtibçi: Gülhüseyn Hüseynoğlu). I c. B.: Avrasiya press, 2008, 241 s.
105. Mir Möhsün Nəvvab. Vüzuhül-ərqam (risaləni çapa hazırlayan: Zəfira Səfərova). B.: Elm, 1989, 84 s.
106. Mirzə bəy. Musiqi risaləsi. B.: Azərbaycan, 1995, 260 s.
107. Mirzəyev O.H. Adlarımız. B.: ADN, 1986, 296 s.
108. Mirzəyev Z.Q. Azərbaycan qarmonu. B.: Adiloğlu, 2007, 162 s.
109. Muğam ensiklopediyası. Heydər Əliyev Fondu. B.: 2008, 216 s.
110. Musazadə R.M. Aşıq sənəti və zərbi muğamlar. // "Qobustan" jurnalı. B.: 2008, № 4 (143), s. 89-91.
111. Musazadə R.M. Dügah. B.: Adiloğlu, 2009, 240 s.
112. Musiqiçi. Tar haqqında. "Yeni yol" qəz., B.: 1929-cu il 18 yanvar, №15, s. 4.
113. Müsəddiq M. Klassik musiqimizin günəşi. // "Qobustan" jurnalı. B.: 1977, №1, s. 72-74.
114. Nəbiyev A.M. El nəğmələri, xalq oyunları. B.: Azərnəşr, 1988, 168 s.
115. Nəcəfov İ.İ. Ney və onun Azərbaycan milli musiqisində təzahürü. Sən. nam. ... dis. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının kitabxanası. B.: 2008, 166 s.
116. Nəcəfzadə A.İ. Şəxsi videoarxiv və çalğı alətlərindən ibarət kolleksiya. // "Konservatoriya" jurnalı. B.: 2010, №1 (7), s. 34-41.
117. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. B.: Min bir mahnı MMC, 2003, 224 s.
118. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. II nəşr. B.: Min bir mahnı MMC, 2004, 224 s.
119. Nəcəfzadə A.İ. Çalğı alətlərimiz. B.: Min bir mahnı MMC, 2004, 128 s.

120. Nəcəfzadə A.İ. Balabançı Həsən dayının gülməcələri. B.: Min bir mahnı MMC, 2004, 80 s.

121. Nəcəfzadə A.İ. Əsa ney. // “28 may Respublika günü”nə həsr olunmuş elmi-nəzəri konfransın materialları. B.: ADMİU, 2004, s. 36-38.

122. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan ərazisində istifadə edilən körüklü alətlər – ərğan. // “Filologiya məsələləri” №5 – elmi məqalələr toplusu. B.: Nurlan, 2004, s. 217-224.

123. Nəcəfzadə A.İ. Əsa ney. // “Mədəni-maarif” jurnalı. B.: 2005, №12, s. 28.

124. Nəcəfzadə A.İ. Nəfəs alətimiz boru (burğu). // “Qobustan” jurnalı. B.: 2006, 1/133, s. 29-33.

125. Nəcəfzadə A.İ. Hacıbəyov, yaxud Hacıbəyli? // “Qobustan” jurnalı. B.: 2006, 2/134, s. 82-84.

126. Nəcəfzadə A.İ. Musiqar (çincıq, şamama, miskaal). // “Musiqi dünyası” jurnalı. B.: 2006, 1-2/27, s. 127-131.

127. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan nəfəs alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat). Sən. nam. ... dis. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının kitabxanası. B.: 2006, 186 s.

128. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan nəfəs alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat). Sən. nam. dis. avtoref. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının kitabxanası, B.: 2006, 26 s.

129. Nəcəfzadə A.İ. Dədə Qorqudun məzar yeri haqqında Əlihüseyn Dağlının “Ozan Qaravəli” əsərində mülahizələr. // “Ortaq türk keçmişindən ortaq türk gələcəyinə” V uluslararası folklor konfransının materialları. B.: Səda, 2007, s. 14-16.

130. Nəcəfzadə A.İ. Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası (dərs vəsaiti). B.: MBM, 2007, 64 s.

131. Nəcəfzadə A.İ. İdiophonlu çalğı alətlərimiz – Əbdülqadir Marağalının icad etdiyi alətlər. // “Mədəniyyət dünyası”, elmi-nəzəri məcmuə. B.: ADMİU, 2008, XV buraxılış, s. 180-188.

132. Nəcəfzadə A.İ. İki mahnı (notoqrafiya). B.: MBM, 2008, 16 s.

133. Nəcəfzadə A.İ. Unudulmuş idiofonlu alətimiz – cələcil. // “Qobustan” jurnalı. B.: 2008, 4/143, s. 67-69.

134. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan folklor mərasimlərində idiofonlu alətlər. // “Musiqi dünyası” jurnalı, B.: 2008, 3-4/37, s. 97-101.

135. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycanın əsa formalı çalğı alətləri. //

“Mədəniyyət dünyası”, elmi-nəzəri məcmuə. B.: ADMİU, 2008, XVI buraxılış, s. 233-238.

136. Nəcəfzadə A.İ. Ağız qorpuzu. // “İncəsənət və mədəniyyət problemləri” (AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu). B.: 2008, №3-4 (25-26), s. 96-99.

137. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan dastanlarında idiofonlu alətlər. // “Konservatoriya” jurnalı B.: 2009, №1, s. 137-150.

138. Nəcəfzadə A.İ. Muğam ifaçılığında idiofonlu alətlərimizin rolu. // “Muğam aləmi” Beynəlxalq elmi-simpoziumunun materialları. B.: Şərq-Qərb, 2009, 18-20 mart, s. 333-346.

139. Nəcəfzadə A.İ. Mikayıl Müşfiq yaradıcılığında idiofonlu, aërofonlu, membranofonlu və xordofonlu alətlər. // “Konservatoriya” jurnalı. B.: 2009, №2, s. 69-87.

140. Nəcəfzadə A.İ. Musiqi mədəniyyətimizə məişətdən daxil olan idiofonlu alətlər. // “Konservatoriya” jurnalı. B.: 2009, №3-4, s. 86-99.

141. Nəcəfzadə A.İ. Müşfiqin duyğu yarpaqları. B.: Təhsil, 2009, 128 s.

142. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycanın ecazkar səsli xalxal aləti. // “Mədəniyyət dünyası”, elmi-nəzəri məcmuə. B.: ADMİU, 2009, XVII buraxılış, s. 178-181.

143. Nəcəfzadə A.İ. Müsəlləs çalğı aləti. // “Qobustan” jurnalı. B.: 2009, №3/146, s. 78-81.

144. Nəcəfzadə A.İ. Nəğmələr (notoqrafiya). B.: MBM, 2009, 16 s.

145. Nəcəfzadə A.İ. Orta əsr Azərbaycan miniatür rəngkarlıq sənətində idiofonlu alətlər // “Konservatoriya” jurnalı. B.: 2009, №5-6, s. 161-169.

146. Nəcəfzadə A.İ. Dədə Qorqudun məzarı Azərbaycandadır. // “Ulu çinar” jurnalı. B.: 2010, №1, s. 99-100.

147. Nəcəfzadə A.İ. İdiofonlu alətlər və “idiofon-özüsəslənən” istilahları haqqında yeni mülahizələr. // “İncəsənət və mədəniyyət problemləri” (AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu). B.: 2010, №5(31), s. 129-133.

148. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan idiofonlu alətlərinin yaranma tarixi və yeni təsnifatı. // AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu. “Fəlsəfə və sənətsünaslıq: fənlərarası qarşılıqlı təsirinin metodologiyası”. Beynəlxalq Elmi Konfransının Tezisləri. B.: Təknur, 2010, s. 159-161.

149. Nəcəfzadə A.İ. Meyxana janrı və idiofonlu çalğı alətləri. // “Qobustan” jurnalı. B.: 2010, №2/148, s. 93-95.

150. Nizami “Xəmsə” miniatürləri. “Leyli və Məcnun”, “Leyli rəfiqələri ilə bağda gəzərkən”, illüstrasiya №69, 1543-1544-cü illər, Şiraz, ŞİLS (Şərqişünaslıq İnstitutunun Leninqrad Şöbəsi), D-212. B.: Yazıçı, 1983.

151. Nizami Gəncəvi. İskəndərnamə (Şərəfnamə, tərcümə: Abdulla Şaiq). B.: Lider, 2004, 432 s.

152. Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl (tərcümə: Məmməd Rahim). B.: Lider, 2004, 336 s.

153. Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl (tərcümə: Xəlil Rza Ulutürk). B.: Azərbaycan ensiklopediyası nəşriyyat-poliqrafiya birliyi, 2000, 416 s.

154. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin (tərcümə: Rəsul Rza, izahlar: Məmmədəğa Sultanov), B.: Lider, 2004. 392 s.

155. Nizami Rəmzi. Mahnılar və qəzəllər (tərtib edib çapa hazırlayanı Nəcəfzadə Abbasqulu). B.: Min bir mahnı MMC, 2004, 110 s.

156. Onullahi S.M. Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə). // “Qobustan” jurnalı. B.: 1974, №3, s. 54-57.

157. Ramiz Fəseh (Paşayev R.M.). Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi. B.: Çıraq, 2004, 144 s.

158. Rasim Əfəndi. Azərbaycan incəsənəti. B.: Şərq-Qərb, 2007, 160 səh. + 112 səh. (illüst.)

159. Rəcəbov O.M. Ümumtəhsil məktəblərində musiqi tədrisi metodikası. B.: Şirvanəşr, 2005, 160 s.

160. Rəhimova A.E. Azərbaycan musiqisində meyxana janrı. B.: Nurlan, 2002, 122 s.

161. Rəhmətov Ə.M. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: İşıq, 1975, 64 s.

162. Rəhmətov Ə.M. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri. B.: İşıq, 1980, 108 s.

163. Rüstəmov C.N. Qobustan – Azərbaycanın qədim mədəniyyət ocağı. B.: Nurlar, 2006, 96 s.

164. Rüstəmov C.N. Qobustan (buklet). B.: İşıq, 1991, 24 s.

165. Rüstəmov C.N. Qobustan dünyası. B.: Azərnəşr, 1994, 176 s.

166. Rzayev N.İ. Əsrlərin səsi. B.: ADN, 1974, 80 s.

167. Saib Təbrizi. Seçilmiş əsərləri (tərcümə: Azəroğlu). B.: Yazıçı, 1980, 324 s.

168. Sarabski H.M. Köhnə Bakı (tərtibçi Azər Sarabski). B.: Şərq-

Qərb, 2006, 144 s.

169. Seyid Əzim Şirvani. Əsərləri. 3 cildə, III c. B.: Elm, 1974, 499 s.

170. Seyidova S.M. Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi. B.: Mars-Print, 2005, 116 s.

171. Səfərov C.M. Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblı. B.: Azərnəşr, 1971, 28 s.

172. Səfərova Z.Y. Qədim Azərbaycan musiqi terminləri lüğəti. B.: Təbriz, 1997, 56 s.

173. Səfərova Z.Y. Əbdülqadir Marağai. B.: Təbriz, 1997, 62 s.

174. Səfərova Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). B.: Azərnəşr, 2006, 544 s.

175. Şah İsmayıl Xətai. Əsərləri. I c. B.: Azərnəşr, 1975, 412 s.

176. Şuşinski F.M. Musiqişünasın düşüncələri. B.: Gənclik, 1995, 352 s.

177. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.

178. Tar konservatoriyadan çıxarıldı. // “İnqilab və mədəniyyət” jurnalı. B.: 1929, №2, s. 39.

179. Tapmacalar (toplayanı və tərtib edəni Nürəddin Seyidov). B.: Şərq-Qərb, 2004, 208 s.

180. Varlıq – ensiklopedik topla (tərtibçi: Əmirhüseyn Elşən). B.: Zaman, 1998, 288 s.

181. Vostrikov P. Azərbaycan tatarlarının musiqisi və mahnıları (tərcümə və izahlar: C.Qasımov və A.Nəcəfzadə). // “Konservatoriya” B.: MBM, 2009, №2, s. 212-216.

182. Zərinəzadə H.H. Fars dilində Azərbaycan sözləri. B.: Azərbaycan EA-nın nəşri, 1962, 436 s.

183. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 219 s.

184. Zöhrabov R.F. Zərbi muğamlar. B.: Mars – Print, 2004, 406 s.

185. Zöhrabov R.F. Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi. Dərs vəsaiti. B.: Azərbaycan ensiklopediyası, 1996, 72 s.

186. Zöhrabov R.F. “Çahargah” muğam dəsgahının nəzəri əsasları. B.: Şur, 2000, 130 s.

187. Zöhrabov R.F. “Rast” muğam dəsgahının nəzəri əsasları. B.: Mars-Print, 2006, 250 s.

188. Zöhrabov R.F. Azərbaycan rəngləri. B.: Mars-Print, 2006, 248 s.

Türkiyə türkcəsində

189. Bahaeddin Ögel. Türk kültür tarihine giriş. IX cilt. Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1987, 393 s.

190. Bahaeddin Ögel. Türk kültür tarihine giriş, VIII cilt, Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1987, 485 s.

191. Evliya Çelebi. Seyahatname. I c., İstanbul, 1938, 643 s.

192. Mahmud Kaşgari (ərəbcədən türk dilinə tərcümə: Besim Atalay). Divanü lügat-it-türk. III c., Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1986, 452 s.

193. Murat Bardakçı. Maragalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, 200 s.

194. Necefzade A.İ. Avcıların icad etdiyi kaman hem de çalgı aletidir. // “Kültür evreni” dergisi (Uluslararası sosyal bilimler dergisi). Ankara: 2009, №3, s. 307-313.

195. Necefzade A.İ. Azərbaycanın idiofonik müzik aletleri. “Türksoy” (Uluslararası Türk kültürü Teşkilatı) dergisi. Ankara: Ocaq 2010, s. 80-84.

196. Necefzade A.İ. Ağız kopuzu ve aynı tipli sazlar. // “Kültür evreni” dergisi (Uluslararası sosyal bilimler dergisi). Ankara, 2010, №6 s. 213-220.

197. Temel Hakkı Kara Hasan. Çalgıların dili – musiki sözlüğü. İstanbul: Bestem Yayıncılık, Köksu Metbeeçilik senaye ve ticaret, 1999, 174 s.

198. Haydar Sanal. Mehter musikisi: Besteker mehterler, mehter havaları. Ankara: MEB, 1964.

199. Yılmaz Öztuna. Büyük Türk musikisi ansiklopedisi. I c. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990, 592 s.

Rus dilində

200. Абдуллаева С.А. Народные музыкальные инструменты Азербайджана. Б.: Азернешр, 1972, 36 с.

201. Абдуллаева С.А. (составитель) Азербайджанская инструментальная музыка. М.: Музыка, 1990, 96 с.

202. Абдуллаева С.А. Историография Азербайджанских народ-

ных музыкальных инструментов. Б.: изд. Аз.ПУ, 1991, 130 с.

203. Абдуллаева С.А. Народный музыкальный инструментальный Азербайджана. Б.: Элм, 2000, 486 с.

204. Абдуллаева С.А. Современные Азербайджанские народные музыкальные инструменты. Б.: Ишыг, 1984, 76 с.

205. Агаева С.Х. Из истории музыкальной культуры Азербайджана (Абдулгадир Мараги). // “Музыка народов Азии и Африки”. М.: Сов. Композитор, 1980, Вып. 3, с. 243-260.

206. Агаева С.Х. Абдулгадир Марагаи. Б.: Язычы, 1983, 98 с.

207. Беляев В.М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М.: Советский композитор, 1971, 234 с.

208. Библия (книги священного писания канонические). Первая книга Царств. Глава 18 стих 6. М.: 1991, 311 с. (в русском переводе).

209. Библия (книги священного писания канонические). Вторая книга Царств. Глава 6 стих 5. М.: 1991, 332 с. (в русском переводе).

210. Вертков К.А. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: 1963.

211. Вертков К.А, Благодатов Г.И., Язовицкая Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Музыка, 1975, 400 с.

212. Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. – М.: Музгиз, 1980, 190 с.

213. Востриков П. Музыка и песня у азербайджанских татар. // Сборник материалов для описания местностей и племени Кавказа. Тифлис: Вып. 42, 1912, с. 1-8.

214. Гаджибеков У.А. Опера “Короглу”. Клавир. М.: Советский композитор, 1970, 432 с.

215. Гусейнли Б.Х. Группа ударных и усовершенствование ее в ансамблях и оркестрах азербайджанских народных инструментов. (Методическая разработка по курсу “Инструментоведение”). Б.: 1986, с. 21.

216. Дадашзаде К.Г. Знаковая система дастана. Б.: Нурлан, 2004, 291 с.

217. Джафарзаде И.М. Наскальные изображения Кобыстана. // ТИИАН Азерб. ССР, том XIII, с. 55.

218. Дневник И.И.Мещанинова. // Научный архив Института Истории НАН Азербайджанской Республики, дело. № 1141, с. 76.

219. Иессен А.А. К вопросу о древнейшей металлургии меди на Кавказе. // ИГАИМК, вып. 126. 1935, с. 7-216.

220. Исазаде А.И. Итоги экспедиции по сбору музыкального фольклора в Астара-Масаллинской зоне. // Доклады, АН Азерб. Б.: 1973, т. 29, №2, с. 71-77.

221. Кароматов Ф.М. Узбекская домбровая музыка. Ташкент: Гослитиздат Уз. ССР, 1962, 259 с.

222. Кароматов Ф.М. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент: изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1973, 358 с.

223. Кафарова З.Г. “Кероглу” Узеира Гаджибекова. Б.: Язычы, 1981, 167 с.

224. Керимов К.Г. Оркестр азербайджанских народных инструментов. Б.: Типография “Красный Восток” Минстерства Культуры Азерб. ССР, 1959, 50 с.

225. Матякубов О. Фараби об основах музыки Востока. Ташкент: ФАН, 1986, 88 с.

226. Мацневский И.В. Народная инструментальная музыка как предмет науки и инспирации композиторского творчества. // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М.: 1974.

227. Наджафзаде А.И. Инструмент гавалдаш в одном из самых древних очагов цивилизации на территории Азербайджана. // “Harmony”, Международный музыкальный культурологический журнал, №6/2007, <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archclouselist.asp?iss=18>.

228. Наджафзаде А.И. Сравнительный анализ гашыгека с однотипными музыкальными инструментами некоторых народов // “Harmony”, Международный музыкальный культурологический журнал, №7/2008, <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archclouselist.asp?iss=19>.

229. Наджафзаде А.И. Гавалдаш. // Международный Азербайджанский журнал, “Ирс-Наследие”. М.: 2008, №6 (36), с. 46-52.

230. Наджафзаде А.И. Древний музыкальный инструмент синдж (зиндж, ручной зил). // “Harmony”, Международный музыкальный культурологический журнал, № 8/2009, <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/DEFAULT.ASP>.

231. Наджафзаде А.И. Роль идиофонных музыкальных инс-

трументов в исполнении мугама. // Материалы международного научного симпозиума “Мир мугама”. Б.: Шерг-Герб, 18-20 март, 2009, с. 343-359.

232. Наджафзаде А.И. Азербайджанские идиофонические музыкальные инструменты. “Тюрксой” (журнал международной организации Тюркской культуры). Анкара: Январь 2010, с. 80-84.

233. Наджафзаде А.И. Изобретенный А.Марагалы музыкальный инструмент альвах был реставрирован. Актуальные проблемы и естественных наук (журнал научных публикаций). М.: 2010, №6, с. 248-250.

234. Олеарий А. Подробные описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. Пер. с нем. П.Барсова. М.: Моск. Ун-ская типография, 1870, 1033 с.

235. Омар Хайям. Рубайят. част 2 из серии “Памятники литературы народов Востока”. М.: Издательство “Восточной литературы”, 1959, с. 55 №174 (об. 186).

236. Сарыбаев Б.Ш. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата: Жалын, 1978, 174 с.

237. Сперанский С.Л. Музыкальные товары (Товароведение). М.: Экономика, 1987, 176 с.

238. Страбон. География (пер. и предисл. Г.А.Стратоновского). Л.: Наука, 1964, 940 с.

239. Тревер К.В. Очерки по истории и культуре Кавказской Албании. IV в. до н. э. – VII в. н. э. АН СССР. Ин-т истории материальной культуры. М. – Л.: Издательство АН СССР, Ленингр. отд-ние, 1959, 391 с.

240. Фархадова С.Т. Муга-монодия как тип мышления. Б.: Элм, 2001, 368 с.

241. Фоменко В. Грунтовое погребение №63 в Мингачауре. // Материальная культура Азербайджана. Т.3. Б.: Издательство АН Азерб. 1957, с. 70.

242. Херисчи Г. Звуки Джингидага. Газ. “Баку”, 1986, 12 сентябр.

243. Хождение купца Федота Котова в Персию (критич. текст и перевод публикация Н.А.Кузнецовой). М.: Издательство вост. лит., 1958, 116 с.

244. Хорнбостель Э.М. фон, Закс К. Систематика музыкаль-

ных инструментов (пер. И.З.Алендера) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч.1. М.: Сов. комп., 1987, с. 229-261.

245. Шишигин С.С. Играйте на хомусе. Республика Саха (Якутия), издательство Покровск, 2003, 21 с.

246. Эфендиева И.М. Азербайджанская советская песня. Б.: 1981, 150 с.

Fars dilində

247. Əbülqasim Tahiri. Tarix-i ictimai və siyasi-ye İran. Tehran: 1968 (1347).

248. Ə.N.Fərabî. Musiqiyə-əl kəbir. Tehran: 1996 (1375 hicri), 220 s. (ərəbcədən farscaya tərcümə: Əbülfəzl Bafəndeyi İslamdust).

249. Əfzələddin Xaqani. Divani-Xaqaniyi-Şirvani. Tehran: 1958 (1336, hicri şəms), 931 s.

250. Səfərnameha-ye Veneziyan dər İran. Mənuçöhr Əmirinin ingiliscədən fars dilinə tərcüməsi. Tehran: 2003 (1381 hicri), 507 s.

Avropa dillərində

251. Hornbostel E.M. von, Sachs S. Systematik der Musikinstrumente // Zeitschrift für Ethnologie 1914. Bb. 46 H. 4-5. p. 553-590.

252. Lloyd Miller. Musical instruments of the East. Eastern Arts, 1978, 260 p.

253. Mendes, Cohn. Cote ce Cote la: Trinidad & Tobago dictionary. Arima, Trinidad, 1986, p. 135.

254. Najafzadeh A.İ. The role of idiophonic instruments in mugham. Proceedings of international musicological symposium "Space of mugham", Baku: "Sharq-Qarb", 18-20 March, 2009, p. 332-347.

255. Najafzadeh A.İ. Gavaldash. International Azerbaijanian magazine, "İrs-heritage" №6 (36), M.: 2008, p. 47-53.

256. Redhouse. A lexicon Turkish and English. İstanbul: p. 1246 b.

257. Farmer H.G. İslam. Musikgeschichte in Bildern. Bg. 3, Lfg. 2. Leipzig, 1966.

258. Kaempfer E. Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediciarum. Fasciculus V. Lemgoviae, Typis & impensis H.W/ Meyeri, 1712. 912 p.

259. <http://ksilofon.ru/>
260. http://www.bakupages.com/blg-list.php?blg_id=3&id=57136&cmm_id=91&usp_id=0
261. <http://trofimovgregory.narod.ru/litofon.html>
262. http://www.sinkopa.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=104&Itemid=26
263. [http://ru.wikipedia.org/wiki/Treugolnik_\(muzikalnyy_instrument\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Treugolnik_(muzikalnyy_instrument))
264. <http://vredniy-faktor.ucoz.ru/publ/38-1-185>
265. <http://vredniy-faktor.ucoz.ru/publ/38-1-0-185>
266. http://www.gdmsh.ru/instr_udar_treugolniki.shtml
267. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/31089>
268. <http://www.7not.ru/guitar/>

**АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ ИДИОФОНИЧЕСКИЕ
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
(ОРГАНОЛОГИКО-ИСТОРИЧЕСКОЕ
ИССЛЕДОВАНИЕ)**

**Автор Аббаскули И.Наджафзаде
Баку, 2010**

РЕЗЮМЕ

Монография состоит из “Введения”, 6-и “Главы” (в составе каждой главы входит несколько разделов), “Заключение”, “Библиография” и отдела “Приложения”, а также различные таблицы музыкальных образцов фотографии, иллюстрации.

В введении отмечается актуальность темы, общие проблемы идиофонических музыкальных инструментов, определяется предмет и основной объект исследования, степень научной разработки темы, а также методологические основы исследования, цели и задачи. Даются сведения о научных новинках исследования, постановке проблем и их разрешения, рассматривается построение фактического материала, теоретическое и практическое значение исследования.

Исследовательская работа ведется в направлении изучения исторических корней, новой классификации, эволюции, восстановления и усовершенствовании идиофонических музыкальных инструментов Азербайджана.

В I-ой главе “Взгляд на идиофонические музыкальные инструменты Азербайджана” (состоит из 7-и разделов) ведется общий экскурс в историю создания музыкальных инструментов и указывается особое место идиофонических инструментов. Вообще, в музыкальном инструментоведении “азбука” первых идиофонических музыкальных инструментов присуща не только одним азербайджанцам, но имеет место и создание первых таковых древними жителями

многих стран мира.

В I-ой главе исследуются термины “идиофон” и “самозвучащие” и выявляются новые взгляды на эти слова. Указывается, что с точки зрения музыковедения термин “самозвучание” на азербайджанском языке не выражает желаемой мысли. Предлагается замена изложения этого слова как “озен сесли” – своеобразно звучащее.

В I-ой главе изучаются работы ученых и мастеров, изобретавших различные музыкальные инструменты. Среди этих изобретений напоминается ряд идиофонических музыкальных инструментов как, например, изобретенный Абдулгадир Марагалы, “альвах” и “набор каса” (каса это фарфоровая объемистая чаша).

Указывается, что альвах восстановлен в научно-исследовательской лаборатории “Усовершенствования национальных музыкальных инструментов” Азербайджанской Национальной Консерватории, а также идиофонические музыкальные инструменты как “лаггути дэсти” и “чынгыраг дэсти” усовершенствованы в этой же лаборатории.

В монографии представляется всеохватывающая классификационная таблица отличающаяся от известных ныне в музыкальном инструментоведении систем и идиофонических инструментов Азербайджана. Это обосновывается богатством и специфическими особенностями используемых на территории Азербайджана идиофонических музыкальных инструментов. То есть, в исследовании определены и изучены 35 идиофонических музыкальных инструментов распространённые на территории Азербайджана в различные времена и в настоящее время. Эти инструменты делятся на 4 группы: 1. Ударные (19); 2. Фрикционные (11); 3. Щипковые (1); 4. Смешанные инструменты (4). В смешанную группу вошли инструменты, озвучивающиеся как ударные так и фрикционные.

В таблице нашло отражение ещё одно новшество. Так как идиофонические музыкальные инструменты по правилам

использования так и по способу использования делятся на несколько видов (ударные, фрикционные, щипковые и смешанные), определяются различные виды и с точки зрения звучания: каменное звучание (lito+fon); деревянное звучание (ksilo+fon); глино-фаянсовое звучание (portselano+fon), металлическое звучание (metallo+fon) и смешанное звучание (lito и metallo+fon). То есть, по материалам изготовления исследуемых инструментов, определяется и обладание ими различных тембров.

В I-ой главе также исследуется роль и значение идиофонических инструментов в исполнении широко распространенных в Азербайджане таких жанров как ашугская музыка, танцев и мейхана.

Отдельно изучаются и исследуются идиофонические инструменты в II-VI главах “Идиофонические инструменты бытового происхождения”, “Основные музыкальные инструменты танцоров и танцовщиц”, “Различные виды и индивидуальные особенности “зенг”ов и “зынгыров”ов (колокольчиков и бубенчиков)”, “Пластиночные идиофонические музыкальные инструменты”, “Идиофонические инструменты в профессиональном музыкальном творчестве”. То есть, автор затрагивает соответствующие проблемы этих инструментов, наряду с этим, указывает и пути их решения.

В конце работы даётся самый важный отдел – “Заключение”. В заключении очень чётко указываются завершающие монографию задачи.

Указывается большая роль идиофонических инструментов в развитии ряда областей музыкальной культуры: ашугское искусство, жанр мейхана, мугам, танцы, народные песни, исполнение теснифов. Наряду с другими инструментами большую заслугу в формировании мировоззрения, музыкального восприятия, а так же эстетических вкусов азербайджанского народа имеют и идиофонические музыкальные инструменты.

**THE IDIOPHONES OF AZERBAIJAN (ORGANOLOGICAL-
HISTORICAL RESEARCH)**

**Author Abbasgulu I.Najafzade
Baku, 2010**

SUMMARY

The monography consists of "Introduction", 6 "Chapter" (as a part of each chapter a little subtitles), "Conclusion", "Bibliography" and section "Appendix", and also various tables musical samples of photos and illustrations.

In introduction the theme urgency, shared problems idiophones is marked, the subject and the basic object of research, degree of scientific working out of a theme and also methodological bases of research, the purpose and problems is defined. The information on scientific novelties of research, statement of problems and their permission are supplied, construction of an actual material, theoretical and practical value of research is considered.

Research work is conducted in a direction of studying of the historical roots, new classification, evolution, restoration and improvement idiophones of Azerbaijan.

In 1st chapter "The review of idiophones of Azerbaijan" (consists from 7 subtitles) is conducted general digression to history of creation of musical instruments. The special place idiophones are underlined. In general, in musical instrumentology "alphabet" of the first idiophones is inherent not only to azerbaijanian, but creation of the first of those ancient inhabitants of many countries of the world takes place also.

In 1st chapter terms "idiophone" and "self-sounding" are investigated and new views about these words come to light. It is underlined that from the point of view of musicology the term "self-sounding" in the Azerbaijan language does not express desirable thought. Replacement a statement of this word as "ozen sesli" – originally sounding is offered.

In 1st chapter works of scientists and the masters inventing various musical instruments are studied. Among these inventions a number idiophones as, for example, invented Abdulgadir Maragaly, "alvah" and "the set kasa" (kasa is porcelain voluminous bowl) is reminded.

It is underlined that alvah it is restored in research laboratory of the

Azerbaijan National Conservatory “Improvement of national musical instruments”, and idiophones as “laqquti desti” and “chingirag desti” improved in the same laboratory also.

In the monography the comprehensive classification table different from known on nowadays in musical instrumentology systems and idiophones of Azerbaijan is represented. It is proved by riches and specific features used on territory of Azerbaijan idiophones. That is, in research are defined and studied 35 idiophones extended to territories of Azerbaijan during various times and on the present. These instruments share on 4 groups: 1. Percussion (19); 2. Frictional (11); 3. Plucked (1); 4. The mixed instruments (4). The mixed group included instruments sounded both shock and and frictional.

In the table has found reflexion one more innovation. As idiophones by rules of use and on a way of use share on some kinds (percussion, frictional, plucked and mixed), various kinds and from the point of view of sounding are defined: stone sounding (lito+phone); wooden sounding (ksilo+phone); glino-faience sounding (portselano+phone), metal sounding (metallo+fon) and the mixed sounding (lito and metallo+fon). That is, on materials of manufacturing of investigated tools, the possession by them of various timbres is defined also.

In 1st chapter the role and value idiophones in use performed by widespread in Azerbaijan such genres as ashug music, dance and meikhana also is investigated.

“Idiophones of a mode of life origin” , “The basic musical instruments of dancers”, “Various kinds and specific features “zangs” and “zingirovs” (hand bells and jingles)”, “The plateable idiophones”, “The idiophones in professional musical creativity”, are studied and investigated idiophones in II-VI chapters. That is, the author mentions corresponding problems of these instruments, along with research of these problems, specifies also ways of their decision.

In the end of the work the most important part – "Conclusion" is given. In the conclusions problems finishing the monography are very accurately specified.

The author shows the great role of idiophones in development of some areas of musical culture: ashug’s art, a genre of meikhana, mugham, dance, national songs-tasnif’s execution. Along with other instruments the big merits in formation of outlook, musical perception and as aesthetic tastes of the Azerbaijan people have also idiophones.

MÜNDƏRİCAT

Müəllifdən.....	4
BİR NEÇƏ SÖZ	6
GİRİŞ	8
I FƏSİL. AZƏRBAYCAN İDİOFONLU ÇALĞI	
ALƏTLƏRİNƏ BİR NƏZƏR	14
1.1. Azərbaycan çalğı alətlərinin mənbələrdə izlənməsi	14
1.2. İdiofonlular – ən qədim çalğı alətləridir	23
1.3. İdiofon-özüsəslənən istilahları haqqında mülahizələr və idiofonlu çalğı alətlərinin yeni təsnifatı	26
1.4. Qədim mədəniyyət ocaqlarından biri Qobustan və qavaldəş çalğı aləti.....	34
1.5. Muğam ifaçılığında idiofonlu alətlərimizin rolu.....	46
1.6. Meyxana janrı və idiofonlu çalğı alətləri.....	59
1.7. İdiofonlu alətlər Azərbaycan rəqs sənətində.....	67
II FƏSİL. MƏİŞƏTDƏN GƏLMƏ İDİOFONLU ALƏTLƏR	78
2.1. Hövsər.....	79
2.2. Kasa dəsti (çini kasa sazı).....	82
2.3. Kiçik qaşığək	91
2.4. Böyük qaşığək.....	97
2.5. Kuzə dəsti (12 təcrübə kuzələri)	98
2.6. Məcməyi	105
2.7. Nəlbəki dəsti	107
2.8. Sini	109
2.9. Teşt.....	112
III FƏSİL. RƏQQAS VƏ RƏQQASƏLƏRİN ƏSAS ÇALĞI	
ALƏTLƏRİ	117
3.1. Barmaq zili (zil, zilpara, çalpara).....	117
3.2. Cərəs (çərəs)	124
3.3. Qaşığək	127
3.4. Musiqili ritm daşları.....	128
3.5. Cıncırov	132
3.6. Xalxal (xəlxal)	133

3.7. Zinqırov	138
3.8. Kaman	146
3.9. Şaxşax	152
IV FƏSİL. ZƏNG VƏ ZINQIROVUN MÜXTƏLİF NÖVLƏRİ, FƏRQLİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ	155
4.1. Zəng	155
4.2. Zəngi-şütür	159
4.3. Çan	165
4.4. Çınqıraq	169
4.5. Çınqıraq dəsti	173
4.6. Dəray (hindü-dəray)	176
4.7. Naqus	179
4.8. Cəlacil	181
4.9. Qumrov (qumro, qumroy)	186
V FƏSİL. LÖVHƏLİ İDİOFONLU ÇALĞI ALƏTLƏRİ	192
5.1. Çaharpara	192
5.2. Əlvah (sazı əlvah)	194
5.3. Laqquti (laqquti dəsti)	200
5.4. Əsa laqquti və əsa formalı çalğı alətləri	208
VI FƏSİL. İDİOFONLULAR PEŞƏKAR MUSİQİ YARADICILIĞINDA	215
6.1. Müsəlləs (üçbucaq)	215
6.2. Sinc (zinc, əl zili)	223
6.3. Ağız qopuzu	235
6.4. Səfail	242
NƏTİCƏ	245
İZAHAT VƏ ŞƏRHLƏR	253
BİBLİOQRAFİYA	257
PEŞİOME	273
SUMMARY	276

ABBASQULU İSMAYIL OĞLU NƏCƏFZADƏ

**AZƏRBAYCAN İDİOFONLU ÇALĞI ALƏTLƏRİ
(ORQANOLOJİ-TARİXİ TƏDQIQAT)**

Naşir: Rafiq Xan-Sayadoğlu

Korrektor: Cəfər Nəcəfzadə

Texniki redaktor: Ülvi Arif

Rəssamlar: Minayə Dəyanətqızı, Seyran Bədəloğlu

Dizaynerlər: İradə Əhmədova, Ceyhun Əliyev

Yığılmağa verilmişdir: 04.05.2010

Çapa imzalanmışdır: 05.06.2010

Tiraj 300; ş.ç.v. 17,5

«MBM» mətbəəsinlə

çap olunmuşdur