

2

İradə Köçərli

Aşiq sənəti:

*musiqili poetik
janrlar*



№ 2010
1368

Elmi redaktor:
Tariyel Məmmədov
Azərbaycan Respublikasının
məşhurlar İnstitutunun direktoru, professor
Fəlsəfə elmləri doktoru, professor
Rəyçilər:
Fəlsəfə elmləri doktoru, professor
Səvil Fərhadova
Sənətşünaslıq doktoru, professor
Yamid Məmmədov
Azərbaycan Respublikasının
məşhurlar İnstitutunun direktoru, dosent

Aşıq sənəti:

musiqili-poetik janrlar

886 73

AMEA Məşhurlar İnstitutunun Elmi Şurasının
30.06.10 tarixli 3 sayılı protokolu ilə təsdiq edilmişdir.

ISBN 9789953447036



M.F.Axundov adına
Azərbaycan Milli
Kitabxanası
BAKI - 2010

ARXIV

886 73

U, 312 (2A) + U, 20 (2=A3) - 4 + U, 310 (2A) + U, 9 (2A)

Elmi redaktor: Tariyel Məmmədov
Azərbaycan Respublikasının
əməkdar incəsənət xadimi,
sənətsünaslıq doktoru, professor

Rəyçilər: Məhərrəm Qasımlı
Filologiya elmləri doktoru, professor

Sevil Fərhadova
Sənətsünaslıq doktoru, professor

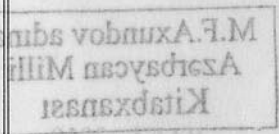
Vamiq Məmmədəliyev
Azərbaycan Respublikasının
əməkdar artisti, dosent

İradə Köçərli. Aşıq sənəti: musiqili-poetik janrlar – Avqust 2010
Bakı şəhəri, 218 səh. Tiraj: 1000

Kitab aşıq sənətinin musiqili-poetik janrlarının elmi-nəzəri təhlilinə həsr edilmişdir. Burada poeziya və musiqinin sintezi, melodiya və mətin qarşılıqlı münasibətləri ana xətt kimi götürülmüşdür. Bu baxımdan, Bayatı, Gəraylı, Təcnis, Divani, Muxəmməs və Şikəstələrə müraciət olunmuşdur. Həm poetik formanı, həm musiqi havasını bir ümumi ad altında qovuşduran, çoxsaylı aşıq havaları içərisində seçiyəviliyi ilə seçilən bu sintetik sənət nümunələrinin əsas melo-poetik qanunauyğunluqlarından bəhs olunmuşdur. Kitabda dastan haqqında yazıya da yer ayrılmışdır.

AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu Elmi Şurasının
30.06.10 tarixli 3 sayılı protokolu ilə təsdiq edilmişdir.

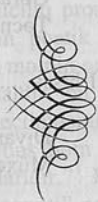
ISBN 9789952447026



© İradə Köçərli



Uca ozan-aşıq sənətini
Azərbaycan xalqına,
bütün türk dünyasına
nazil edən
Allahın adı ilə!



KİTABIN İÇİNDƏKİLƏR

Müəllifdən	5
Ön söz əvəzi – Azərbaycan aşıqlarının saz-söz sənəti	8
I hissə	21
Bayatı	22
Gəraylı	37
Təcnis	52
II hissə	66
Divani	67
Müxəmməs	84
III hissə	106
Şikəstə	107
IV hissə	144
Dastan	145
Əlavə	153

Atam Tofiq Kəçərlinin
əziz xatirəsinə həsr edirəm

MÜƏLLİFDƏN

Tədqim olunan tədqiqat işi aşıq sənətinə həsr olunmuşdur. Burada aşıq havaları içərisində müəyyən bir qrup təşkil edən musiqili-poetik janrlardan bəhs edilir. Bunlar Bayatı, Gəraylı, Təcnis, Divani, Müxəmməs və Şikəstələrdir. "Mətnin və musiqinin ayrılmaz vəhdəti aşıq sənətində yaradıcılıq prosesinin əsas tərkib hissəsini təşkil edir. Hava adlarının poetik forma adlarından götürülməsi faktının özü hava ilə bədii mətnin qırılmaz əlaqəsinə və qarşılıqlı asılılığına ən yaxşı misaldır, bu poetik formaların inkişaf yolu ilə musiqi formalarına keçilməsini sübut edir. Gəraylı, Dübeyt, Təcnis, Divani, Müxəmməs həm poetik formaların, həm də eyniadlı aşıq havalarının adlarıdır."¹ Kitabın əsas məzmunu Ə.Eldarovanın "Azərbaycan aşıq sənəti" əsərində yer almış bu fikirlərdən qaynaqlanmışdır. Bura daxil olan mövzuların əksəriyyəti "Folklor və etnoqrafiya" Beynəlxalq Elmi Jurnalında çap olunmuşdur ("Folklor və etnoqrafiya", 2006/3-4, 2007/3, 2009/3, 2010/1, 2010/2). Kitaba, eyni zamanda, əsas mövzu ilə bağlı olan "şikəstə" haqda bölmənin salınması da məqsədəuyğun hesab edilmişdir. Fikrimizcə, bununla musiqili-poetik janrların siyahısı bir qədər də dolğunlaşmışdır. Bu mövzu müəllifin "Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında "Şikəstə" kitabından (Bakı-2003, əsər eyniadlı namizədlik dissertasiyası əsasında tərtib edilmişdir (1994).) götürülmüşdür. Bundan başqa kitabda "Dastan" mövzusu da yer almışdır ki, bu da dastanın sintetik səciyyəsi ilə bağlıdır. Bu mövzu AMEA Memarlıq və

¹ Ə.Eldarova. Azərbaycan aşıq sənəti. Bakı-1996. s.135.

İncəsənət İnstitutu “Azərbaycan xalq musiqisi tarixi və nəzəriyyəsi” şöbəsi tərəfindən həyata keçirilən, mərhum müsiqişünas Ə.İsazadənin on cildlik “Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası” layihəsinə uyğun olaraq yazılmışdır. Hal-hazırda şöbənin müdiri S.Fərhadovanın rəhbərliyi ilə antologiyanın VIII cildi hazırlanır və bu mövzu məhz həmin cildə “Ön söz” kimi nəzərdə tutulmuşdur.

Qeyd edək ki, T.Məmmədov “Azərbaycan aşıqlarının ənənəvi havaları” əsərində saz alətinin quruluşunu və bədii imkanlarını, eləcə də aşıq havalarının melodik-intonasiya, lad xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq yeni bir yanaşma metodu təklif etmişdir. Müəllif aşıq havalarını təhlil edərkən həm melodiyanın səs düzümünü özündə əks etdirən monodik lada, həm də sazın kök quruluşu ilə bağlı olaraq üzə çıxan harmonik lada istinad etməyin vacib olduğunu göstərmişdir. Bu, doğrudan da, aşıq havalarının lad əsasının müəyyən edilməsində yeganə və düzgün yanaşmadır, aşıq sənətinin öyrənilməsi yolunda böyük elmi uğurdur. Oxuculara təqdim olunan əsərdə aşıq havalarının təhlili zamanı əsas hədəf musiqi və sözün vəhdəti, melodiyanın mətnlə bağlı inkişaf qanunauyğunluqları problemləri olduğundan yalnız monodik lada istinad edilmişdir.

Aşıq havalarının təhlili zamanı əsasən T.Məmmədovun “Azərbaycan klassik aşıq havaları” toplusunun not yazılarından istifadə olunmuşdur. Bununla yanaşı, müxəmməslərin təhlili zamanı N.Bağirovun “Aşıq mahnıları”ndan (Bakı-1987), şikəstələrin təhlilində isə R.Zöhrabovun “Azərbaycan zərbimüqamları” (Bakı-1986) əsərindən, Ç.Almaszadənin əlyazma şəklində olan not yazılarından istifadə olunmuşdur.

Bu nəşrin ərəsəyə gəlməsində yaxından iştirak edən şəxslərə öz minnətdarlığımı bildirmək istəyirəm.

İlk növbədə, kitabın redaktoru – Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq doktoru, professor, “Musiqi dünyası” jurnalının nəşiri və baş redaktoru T.Məmmədova dəyərli fikir və məsləhətlərə, kitabın “Əlavə”

bölməsində verilən havaların not yazılarını təqdim etdiyinə görə öz dərin təşəkkürümü bildirirəm.

Kitabın rəyçiləri - filologiya elmləri doktoru, professor, AMEA Ədəbiyyat İnstitutunun direktor müavini, “Folklor və etnoqrafiya” jurnalının təsisçisi və baş redaktoru M.Qasımlıya;

Sənətsünaslıq doktoru, professor, AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu “Azərbaycan xalq musiqisi tarixi və nəzəriyyəsi” şöbəsinin müdiri S.Fərhadovaya böyük köməyə və sərf etdiyi əməyə görə dərin minnətdarlığımı bildirirəm.

Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti, dosent, ADMİU Musiqi sənəti fakültəsinin dekanı Vamiq Məmmədliyə və aşıq havalarının lad əsasının müəyyən edilməsində göstərdiyi köməyə görə;

K.Dadaşzadəyə “Kərəm şikəstələri”nin not yazılarını təqdim etdiyinə görə;

A.Məmmədova, L.İsayevaya hər bir yardım və dəstəyə görə;

Eləcə də, bütün nəşriyyat işçilərinə çəkdikləri zəhmətə görə öz dərin təşəkkürümü bildirirəm.

Vaxtilə bir neçə not yazılarını müəllifə təqdim edən Ç.Almaszadəni də böyük ehtiram hissi ilə anıram.

ÖN SÖZ ƏVƏZİ

AZƏRBAYCAN AŞIQLARININ
“SAZ – SÖZ SƏNƏTİ”

Aşıqşünas alimlər çox vaxt aşıq sənətini “saz – söz sənəti” adlandırırlar. Gördüyümüz kimi, bu ifadə iki böyük bədii sənət növünün adını və bu ad altında iki nəhəng mədəni hadisəni özündə daşıyır. Lakin aşıqlıq fenomeni bunlarla da tamamlanmır. Digər sənət növlərini də bütöv bir tam halında nizamlayan qovuşuq, müxtəliflikdən doğan mükəmməl birlik kimi üzə çıxır. Artıq bu adın özü aşıq yaradıcılığını sintetik sənət olaraq dəyərləndirir.

Daha dəqiq desək, aşıq sənəti forma və ümumi məzmun etibarilə **sinkretikdir** və sinkretik təfəkkür tərzindən doğan ifadə və quruluş normalarını qoruyub saxlamışdır. Aşıq sənətini təşkil edən tərkib hissələri və onların əsas əksəriyyəti indiki mövcud durumda müstəqildir və bir-birilə **sintetik** münasibətdədirlər. Hal-hazırda Azərbaycan mədəniyyətində aşıq sənətinin doğurduğu, eyni zamanda, onun tərkib hissələri olan “aşiq ədəbiyyatı”, “aşiq musiqisi”, “aşiq dastanları”, “instrumental saz musiqisi”, “Qaravəlli teatri” və s. kimi sənət istiqamətləri mövcuddur. Bunların hər biri incəsənətin ayrı-ayrı nəhəng qollarıdır və **sintez** halında aşıq yaradıcılığında bir-birinə qovuşaraq təzahür edir. Bu, bir daha aşıq sənətinin unikallığını – “incəsənət”, “incəsənət növü” anlamından daha yüksəkde durduğunu, daha ali bir ictimai-tarixi, mifik-fəlsəfi, milli-mənəvi mədəniyyət hadisəsi olduğunu ifadə edir.

Azərbaycan aşıq sənəti bütöv sənətdir, lakin onun daxilində müxtəlif sənət növləri, müxtəlif mədəni hadisələrin özünəməxsus xüsusiyyətləri yaşayır. Aşıq sənətində xalqımızın dünyagörüşünün əsas əlamətləri, etnos, milli-mental xüsusiyyətlər ən

qədim laylar, qalılar olaraq qorunub saxlanılmışdır. Aşıq yaradıcılığının musiqi dilində keçmiş zamanlardan dövrümüzədək gəlib çatmış, indinin özündə də üzə çıxan xüsusiyyətlər mövcuddur. Azərbaycan aşıq sənətinin doğulması və yaranmasında ibtidai mədəniyyət sinkretizmi xüsusi rol oynamışdır. Bir tərəfdən, aşığın çoxcəhətli istedadı, o biri tərəfdən, sənət növlərinin bədii vasitələrinin müxtəlifliyi aşıq yaradıcılığının sinkretizminin nəticəsidir.

Aşıq sənətinin mənşəyi sinkretizmlə bağlıdır. Bu, hələ qədim dövrlərdə bədiiilik və tətbiqiliyin qovuşuqluğu, sənət hadisələrinin ayrı-ayrı tərkib hissələrinə parçalanmaması və yaranışının ilkin mərhələlərində aşıq musiqisinin erkən-folklor intonasiya edilməsi normaları ilə bağlı olması deməkdir. Sonrakı inkişaf mərhələlərində musiqi və sözün, instrumental və vokal ifadəliliyin, rəqs, teatr sənəti və s. qovuşuğunun mükəmməlləşməsi isə sənətlərin sintezi və qarşılıqlı təsiri nəticəsində formalaşmışdır. Bütöv aşıq sənəti daxilindəki sənət növlərinin qarşılıqlı münasibətləri, onların bir-birinə meyl etməsi, yaxınlaşması, təsiri, son nəticədə, çox dəqiq üslub cizgiləri əldə etmişdir. Bu üslub xüsusiyyətləri aşıq ifadəliliğinin müəyyən kanonları çərçivəsində nizamlanmışdır.

Sinkretizm və sintez problemlərinin öyrənilməsi çağdaş dövrümüzdə olduqca vacib və aktualdır. Burada, qeyd etmək istərdik ki, «xalq mədəniyyəti» anlayışı müasir baxışlar kontekstində çox sıx surətdə sinkretizmlə bağlı olaraq qəbul edilir. 2000-ci ildə Moskva şəhərində «Mədəniyyətlərin tipologiyası və tipləri: baxışların müxtəlifliyi» adı altında konfrans keçirilmişdir. Burada aşağıdakı fikir önə çəkilmişdir: «xalq mədəniyyətini tarixi laylarla məhdudlaşdırmayaraq mümkün qədər geniş şəkildə başa düşmək lazımdır. Bu həmişə, bu və ya digər dərəcədə ənənəvi sinkretik mədəniyyətdir, hansı ki, bilavasitə, kommunikasiya aktı ilə bir-birinə ötürülür»².

² Типология и типы культур: разнообразие подходов / Материалы между-

«Xalq mədəniyyəti dəqiq müəyyən olunmuş sərhədlərə malik olmayan yığma anlayışdır və ən qədim zamanlardan indiki dövrümüzədək müxtəlif mərhələlərin mədəni qatlarını özündə birləşdirmişdir. Xalq mədəniyyəti fenomeninin etnik birlik və ya müxtəlif tipli ictimai qrup və birliklərdə formalaşması və yaşaması onların xalqa məxsusluğunun dərk olunması ilə bağlıdır»³.

Sinkretizm bədii mədəniyyət tarixinin daha çox arxaik dövrünə aiddir. Sinkretizm ilk ibtidai insanın mərasim-ovsunçuluq (fövqəl) fəaliyyəti ilə sıx bağlı olmuşdur, incəsənətin hələ cilalanmamış növlərinin birliyi kimi üzə çıxmışdır.

Sinkretizmlə müqayisədə «sənətlər sintezi» keyfiyyətə yeni bir vəhdətdir. Burada bədii yaradıcılığın səciyyəvi, fərqli ünsürlərə malik olan ayrı-ayrı müstəqil qolları bir-birilə qovuşur. Bu halda sintezin bütövlüyü dialektik hadisə olaraq təzahür edir. «Sadəcə müxtəlif və bərabər hüquqlu deyil, ilk növbədə, bir-birinə əks və hətta zidd başlanğıcların qarşılıqlı əlaqəsini təmin edir, hansılar ki, bir-birilə əsl konfliktə girir və eyni zamanda, dəf edərək (əlbəttə, buna nail olurlarsa) yeni bədii-sintetik realıqda uyğunlaşırlar»⁴.

Beləliklə, burada sənətlər sintezinin üç qanunauyğun aspekti üzə çıxır – konflikt, konfliktlə bağlı üzə çıxan ziddiyyətlər və ziddiyyətin dəf olunması. Bununla əlaqədar olaraq M.V. Alpatovun, fikrimizcə, çox mühüm məna daşıyan fikirlərini önə çəkmək istərdik: «Bizdə çox vaxt sintez probleminə bəsit şəkildə yanaşırlar, onu bir sənətin o birinə sadəcə birləşməsi kimi qiymətləndirirlər. Sintezə bu cür yanaşma iki və ya üç sənətin qarşılıqlı əlaqəsi və onların mürəkkəb münasibəti problemini sadə

народной конференции. М.:2001. Культурология 20-го века. Энциклопедия. Т.2-СПб. Университет книга. 1998, с. 447.

³ Михайлова Н.Г. Народная культура: современные подходы к исследованию. Orada, s.154.

⁴ Мазаев А.И. Проблемы синтеза искусств в эстетике русского символизма. – М.: Наука, 1992.

qonşuluq, hətta, çox vaxt arxitektör və heykəltəraşın bir-birilə münasibətləri probleminə çevirir. Bununla belə, sintezi ziddiyyətlərə əsaslanan mürəkkəb qarşılıqlı münasibət kimi qavramaq lazımdır, hansı ki, son nəticədə yeni birlik olaraq təşəkkül tapır. Unutmaq olmaz ki, sənət növlərinin hər birinin öz vəzifəsi..., öz dünyası, öz məkanı, cisimləri arasında öz münasibətləri vardır»⁵.

Ziddiyyətli və təzadı tərəflərin qarşılıqlı münasibəti nəticəsində əldə edilən yeni vəhdət çərçivəsində həyat və incəsənət ünsürlərinin birliyi təsdiq olunur. «Sintez həyatın bütün mahiyyətini, sonsuz mənasını açan hadisələrlə bağlıdır. Bu, insanların zamanı ötür keçmək, gələcəklə, əbədi varlıqla təmasa girmək üçün ən güclü kollektiv cəhdidir»⁶.

Aşıq mədəniyyəti mükəmməl mədəniyyət sistemidir. Çoxşaxəli aşıq yaradıcılığının ənənəvi qatlarını araşdırmağa başlayarkən sistemin bir çox özünəməxsus cəhətləri baş qaldırır. Burada, ilk növbədə, çox qabarıq şəkildə, forma və məzmunun daxilindəki güclü dinamika üzə çıxır. Bununla yanaşı, aşıq sənətinin mərhələ-mərhələ yaranması və formalaşması dinamikasını da görmək mümkündür. Aşıq sənətinin hər bir tərkib hissəsi, müəyyən dərəcədə, əsas vahid təamlığa bağlıdır və mütləq şəkildə onunla uyğunlaşır. Eyni zamanda, aşıq sənətinin bütün elementləri bir-birilə də sıx əlaqədədir və konkret münasibətlərə malikdir. Yaranan sintezin müxtəlif elementləri aşıq yaradıcılığı üçün üslubyaradıcı vahidə çevrilmişdir və beləliklə də, aşıq sənəti üslubunun formalaşmasında həlledici rol oynamışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, epik yaradıcılığın tarixi-folklor təhlilində genesis problemi uzun müddətdir ki, tədqiq olunur. Aşıq sənətində sintez kimi təhlil etdiyimiz çoxsaylı problemlər

⁵ Алпатов М.В. Проблема синтеза в художественном наследстве. В кн.: Вопросы синтеза искусств: Материалы Первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. М., 1936, с. 22

⁶ Мурина Е.В. Функции синтеза. Декоративное искусство СССР, 1970. № 8, с. 25.

– inkişafın xüsusiyyətləri, tərkib hissələrinin ayırd edilməsi və s. öyrənilmə obyektinə daxildir. Belə ki, tədqiqatçıların fikrinə görə, epik əsərləri dərk etmək yolu onu təşkil edən ayrı-ayrı komponentlərin bir-bir, ən kiçik detallarına kimi dəqiq araşdırılmasıdır. Aşıq sənətinin tarixən uzun sürən təkamül prosesində çoxtəbəqəli mədəni qatlar müxtəlif genetik köklərə malik olmuşlar. Son nəticədə isə, onlar harmonik mütənəsbibliyi, tamlığı ilə seçilən qovuşuq, bütöv və mükəmməl bir mədəniyyətə çevrilmişlər. Qeyd edək ki, ümumiyyətlə, janrın təbiətinin genetik izahı, son nəticədə, janr xüsusiyyətlərini, onun ilkin mərhələlərini – yaranması, tərkib hissələri, intonasiya və ritmik köklərini də açmağa kömək edir.

Onu da qeyd edək ki, aşıq musiqisinin müxtəlif məzmunlu komponentlərinin bir-birindən asılılığı, bir-birindən törəməsi, bir-birinə təsirinin araşdırılıb öyrənilməsi bu sənətin genezis sirlərini, üst-üstə toplanaraq yaranma sirlərini tam olaraq açmır. Bu ondan irəli gəlir ki, ayrı-ayrı komponentlərin hər biri olduqca müstəqildir. Onların hər birinin köklərinə varmaq, dərindən araşdırmaq qarşılıqlı təsir xüsusiyyətlərinin açılmasına yardım edir. Onu da nəzərə almaq lazımdır ki, unikal sənət hadisəsi olaraq aşıq musiqisinin formalaşması mexaniki quraşdırma vasitəsilə və ya müəyyən elementlərin quru yığını kimi baş tuta bilməzdi. Burada yalnız üzvi birlik, qarşılıqlı münasibətlər, sənətlərin inteqrasiyasından, ən əsası, bütün bunları yaradan milli düşüncə tərzindən və onun doğurduğu sənət hadisəsindən söhbət gedə bilər. Bunun nəticəsi isə çox mükəmməl təşkil olunmuş, dinamik və həmişəyaşar bir sənət nümunəsidir.

Məlum olduğu kimi, “Azərbaycan xalqının mənəvi qüdrətini təmsil edən unikal bir mədəniyyət hadisəsi kimi aşıq sənəti” YUNESKO-nun qeyri-maddi irs siyahısına daxil edilmişdir. Bu, Heydər Əliyev Fondunun prezidenti, YUNESKO-nun və İSESKO-nun Xoşməramlı Səfiri xanım Mehriban Əliyevanın təşəbbüsü ilə həyata keçirilən genişmiqyaslı bir layihədir. Beynəlxalq əhəmiyyət daşıyan bu ictimai-mədəni hadisə aşıq

sənətinin qorunmasına və inkişafına təkan verən və bu yolda irəliyə doğru atılan mühüm bir addımdır.

Bu layihə aşıq yaradıcılığı problemlərinə yenidən və yeni elmi baxışlarla yanaşmağa sövq edir. İndi bizim əsas məqsədimiz bu sənətin böyüklüyünü dünya xalqlarına olduğu kimi çatdırmaq, təbliğ etməkdir. İlk növbədə isə, bunu bizim özümüzün elliklə anlamağımız və bu sənəti sevməyimiz gərəkdir. Alimlər tərəfindən “möhtəşəm bir fəlsəfi sistem” (M.Qasımlı) kimi dəyərləndirilən aşıq yaradıcılığı, fikrimizcə, heç də yetərinə dərk edilməmiş və məhz sistem halında dürüst şəkildə öyrənilməmişdir. Aşıq sənətinin dərindən dərk olunması üçün bu sənətin bütün vacib parametrləri, eləcə də sinkretik və sintetik qatlarının öyrənilməsi çox vacibdir. Məlum olduğu kimi, sovet dönəmində aşıq sənəti birtərəfli araşdırılmış, sənətin bir çox mühüm aspektləri tədqiqat obyektindən kənar qalmışdır. Aşıq yaradıcılığı bütöv Azərbaycan kontekstində, eləcə də sənətin türkçülük və onunla bağlı müqayisəli təhlilləri, şamançılıq və digər qədim qaynaqları, dini, mifoloji, fəlsəfi, əxlaqi, ideoloji və bu kimi bir çox vacib tərəfləri öyrənilməmiş və açıq olaraq qalmışdır.

Aşıq sənəti haqqında bir çox müəlliflər - ədəbiyyatşünaslar, musiqişünaslar, teatrşünaslar və bir çox başqaları tərəfindən çox iş görülmüş, araşdırmalar aparılmış, bu sənətin əsas elmi müddəaları öyrənilmiş, qiymətli nəticələr əldə edilmişdir. Bu əsərlərdə aşıq sənətinin genezisi problemləri də tədqiq edilmiş, bu sənət hadisəsi çərçivəsində baş qaldıran sinkretiklik və sintez haqqında dəyərli fikirlər söylənilmişdir. Musiqi elmi sahəsində aşıq sənətinə həsr olunmuş fundamental elmi əsərlər yaranmışdır. Ə.Eldarovanın “Azərbaycan aşıq sənəti”, T.Məmmədovun “Azərbaycan aşıqlarının ənənəvi havaları”, “Koroğlu aşıq havaları”, N.Bağirovun “Aşıq Qərib dastanı”, K.Dadaşzadənin “Dastanın işarə sistemi”, eləcə də Azad Ozanın (Kərimli), F.Xalıqzadə və başqalarının müxtəlif səpgili yazıları aşıq sənətinin öyrənilməsi sahəsində böyük addımlardır.

Bütün bunlarla yanaşı, qeyd olunduğu kimi, aşıq qalmış problemlər də çoxdur. Bunlardan biri də aşıq havalarının təsnifatı məsələləridir. Fikrimizcə, son dövrlər yaranan yeni elmi baxışlar aşıq sənətinin daxili məzmununu əsas götürərək bu məsələyə də yenidən baxılması zərurəti yaratmışdır.

Azərbaycan musiqişünaslığında nəzəri təhlillərin nəticəsi olaraq, aşıq yaradıcılığının yaratdığı bədi məhsulun müəyyən bir hissəsini təşkil edən musiqili-poetik nümunələr "aşiq havaları" adı altında qəbul olunmuşdur. Çoxları tərəfindən yanlış olaraq səslənən "aşiq mahnıları" adından şüurlu şəkildə qaçılmış və elmi cəhətdən daha dəqiq düşünülmüş və əsaslandırılmış, milli terminalogiyaya uyğun gələn ifadə seçilmişdir. Bu ad öz rəngarəngliyi, çoxçeşidliliyi ilə seçilən musiqi nümunələrini daha dar və məhdud çərçivəyə salmaq kimi mənfəi halı aradan götürmüşdür. Doğrudan da, mövcud olan aşıq havaları mahnı deyildir və mahnı janrı hüduqlarından daha genişdir, daha böyük məna və əhəmiyyət kəsb edir. Bu sənət nümunələrinin əksər çoxluğu irihəcmli, üç geniş hissədən ibarət vokal-instrumental əsərlərdir və ideya-məzmun cəhətdən böyük mahiyyət daşıyan lirik, epik, dramatik musiqili-poetik kompozisiyalardır. (Azərbaycan musiqi mədəniyyətini bütövlüklə və bütün incəliklərinə qədər dərk edən dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyli əbəs yerə bu möhtəşəm kompozisiyaları "aşiq dəstəsinin dəstgahı" adlandırmamışdır.) Bu baxımdan, "aşiq havaları" anlayışı ümumi məzmunu uyğundur və əsas gerçəkliyi əks etdirir.

Lakin, fikrimizcə, məsələnin digər bir tərəfi də vardır. Bu adın özü də ümumiləşdirici ad olaraq məqbul sayılsa da, aşıq havalarının müxtəlifliyini üzə çıxarmır və bu havaların eyni tərkibli, yekcins olması fikrini yaradır. Halbuki, aşıq havaları, qeyd edildiyi kimi, həm məzmun və obraz, həm forma və quruluş baxımdan müxtəlifdir. Onlar içərisində, şübhəsiz, mahnılar da vardır (bu addan, demək olar ki, imtina edilsə də). Bunu onunla izah etmək olar ki, uzun əsrlər boyu incəsənət daşıyıcısı – peşəkar sənətkar olan aşıq bütün bayramların, toy-düynələrin, kütləvi

tamaşa və mərasimlərin mütləq iştirakçısı olmuşdur. Aşıq xalqa bir çox janr, növ və formaları əhatə edən müxtəlif səpgili sənət nümunələri təqdim etmişdir. Mahnılar oxumuş, rəqs havaları çalmış, oynamış, şeirlər demiş, dastan söyləmişdir və s. Aşıqın oxuduğu bir çox havalar xalq mahnılarına çevrilmiş, başqa sənət sahələrinə də nüfuz etmişdir. "Dərbəndi" – "Qaçaq Nəbi", "Mirzəcani" – "Yaxan düymələ", "Dübeyti" – "Sarı bülbül", "Yurd yeri" – "Sarı gül", "Gödək donu" – "Apardı sellər Saranı", "Atlandıрма" – "Vağzalı", aşıq "Çoban bayatısı" – "Çoban bayatı" muğamı, aşıq "Şikəstəsi" – "Qarabağ şikəstəsi" zərbi-muğamı, "Zülfüqar dübeytisi" – "Arazbarı" zərbi-muğamı və s. bu kimi transformasiyaları yada salaq, "Kitabi Dədə Qorqud" dastanında qopuzda çalınan "Yələtma" rəqsinin adı çəkilir və toy mərasimində gəlinin qopuzun müşayiəti ilə rəqs etdiyi bildirilir. Dastanda həmçinin qopuzda "Şadlıq" havasının çalındığı haqqında məlumat da vardır. Onu da qeyd edək ki, hal-hazırda toy mərasimlərinin milli səciyyə daşıyan ən vacib atributlarından biri olan "Vağzalı" rəqsi aşıq havasıdır – "Atlandıрма" havasının "müasirləşdirilmiş" instrumental formasıdır.

Bütün bunlar bir daha göstərir ki, "aşiq havaları" adı altında toplanmış musiqi nümunələri müxtəlifdir və janr, forma, tipi etibarilə bir-birindən əsaslı şəkildə fərqlənir. Onların içərisində başqaları ilə yanaşı, mahnıların, rəqslərin, instrumental havaların olması labüddür. Buna görə də, aşıq havalarının yenidən araşdırılaraq təsnifat verilməsi günün tələbidir.

Bu sahədə isə artıq təcrübə vardır. Aşıq musiqisinin ilk tədqiqatçısı Ə.Eldarova öz əsərlərində əhəmiyyətini heç vaxt itirməyəcək elmi müddəalar irəli sürmüş, aşıqşünaslığın inkişafına təkan verə biləcək əhəmiyyətli və zəngin irs qoyub getmişdir. Fikrimizcə, onun önə çəkdiyi əsas elmi-nəzəri fikirləri, tərtib etdiyi təsnifat və qruplaşmaları əldə əsas tutaraq lazımı nəticələrə gəlmək mümkündür. Aşağıda Ə.Eldarovanın "Azərbaycan aşıq

⁷ Bax: M.Qasımlı. Aşıq sənəti. Bakı - 1996, s. 49-50.

sənəti” kitabında irəli sürdüyü aşiq havalarının qruplar üzrə bölgüsünü nəzərə çatdırırıq. O, aşiq havalarını melodiyalarının şərhinə görə üç yerə ayırmışdır:

1. Reçitativ - deklamasiya tipli havalar;
2. Reçitativ - deklamasiya və mahnıvari havalar;
3. Mahnı xasiyyətli havalar.

Fikrimizcə, bu qruplaşma çox dəqiq və dürüstdür, onu əsas tutaraq, müxtəlif janr xüsusiyyətlərinə malik olan çoxsaylı aşiq havalarını ümumi ad altında bir-birindən ayırmaq və fərqli xüsusiyyətlərinə görə tərtib etmək mümkündür və məqsədəuyğundur. Aşağıda təqdim olunan təsnifatda ilk üç bənd məhz Eldarovanın yuxarıda sadalanan müddəalarına uyğunlaşdırılmışdır:

1. Bəhrsiz aşiq havaları (“Təcnis”, “Zarınca”, “Coban bayatı”, “Qaraçı” (“Dərvişi”) və s.);
2. Qovuşuq bəhrli aşiq havaları (“Azaflı gəraylısı”, “Şah Xətai divanisi” və s.);
3. Bəhrli aşiq havaları (bu bəndə aşiq mahnıları da daxildir: “Gilənar”, “Dərbəndi”, “Şahsevəni” və s.);
4. Instrumental saz havaları;
5. Aşiq rəqs havaları;

Qeyd edək ki, M.S.İsmayılov “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” əsərində “bəhrsiz”, “qarışuq bəhrli”, “bəhrli” terminifadələrdən istifadə etmiş və xalq musiqisini bu adlar altında janr qruplarına ayırmışdır. Bizim təklif etdiyimiz təsnifatda bu sistem müəyyən dəyişikliklər və əlavələrlə aşiq havalarına tətbiq olunmuşdur. Onu da vurğulayaq ki, bu təsnifatda verilən adlar işçi xarakter daşıyır və müzakirə üçün mütəxəssislərin nəzərinə təqdim olunur. Yada salmaq istərdik ki, türk aşiq sənətində musiqi havalarına tətbiq edilən “uzun hava”, “kırk hava” kimi terminlərdən istifadə olunur və fikrimizcə, lazım gələrsə, türk aşiq terminoloji lüğətindən də bəhrələnmək mümkündür.

Bəndlərlə bağlı olaraq bəzi açıqlamalar vermək istərdik.

1. Birinci bəndə aid olan aşiq havaları ən qədim el havaları sırasındadır. Bu havalar lirik-fəlsəfi, epik, dramatik məzmunlu klassik sənət nümunələridir. Mürəkkəb, improvizasiyalı melodik ifadə tərzli bu qrup havaları səciyyələndirir.

2. İkinci bəndlə əlaqədar olaraq, qeyd edək ki, bu növ havalar tərkib etibarilə bir-birindən müəyyən dərəcədə seçilir. Belə ki, a) - havaların bir qrupunda dəqiq ölçülü melodiya və reçitativ-deklamasiya tipli bölmələr üzvi xasiyyət daşıyır və havanın daxili məzmunu ilə bağlıdır, məhz melodiyanın özü xasiyyət etibarilə qovuşuq bəhrlidir. Qovuşuq bəhrli havalar içərisində elə b) - havalar da vardır ki, onların melodik strukturuna daxil olan improvizasiyalı bölmələr ifaçı tərəfindən bir qədər sərbəst şəkildə – daha geniş və ya daha məhdud ölçülərdə ifadə olunmaq imkanına malikdir. Digər qisim nümunələrdə isə c) - hava həm improvizasiyalı, həm də improvizasiyasız şəkildə ifa olunur, müxtəlif versiyalarda təqdim olunur.

3. Üçüncü bəndə aid olan havalar da müxtəlifdir. Bunların bəziləri əsl aşiq mahnılarıdır. Mahnı janrının bütün tələblərinə cavab verir. İkincilər isə mahnı tipli aşiq havalarıdır. Onu da qeyd edək ki, poetik mətnin hər dəfə yeniləşməsi, fərqli olması xüsusiyyəti bu havalara xas olan və eyni zamanda, onu mahnı janrından ayıran xüsusiyyətdir. Bununla yanaşı, bu havaların digər parametrləri mahnılarla, demək olar ki, eynidir. Son dövrlər Şirvan aşığıları tərəfindən yaradılan havaların çox hissəsi isə əsl mahnılardır.

4. Məlum olduğu kimi, aşiq havalarının əksəriyyəti vokal-instrumental havalardır. Instrumental hissələr havanın müqəddiməsi (girişi), bəndlərarası intermediya şəklində çıxış edir, vokal melodiyanı müşayiət edir, əsas musiqili-poetik ideyanın açılmasında üzvi tərkib hissəsi kimi müstəsna əhəmiyyət daşıyır. Instrumental partiya o qədər mühüm mənə yükünə malikdir ki, müstəqil ifadə imkanı əldə edir. Bu baxımdan demək olar ki, aşiq havalarının instrumental bölmələri zaman keçdikcə inkişaf etmiş, genişlənmiş, vokal oxumadan ayrılaraq müstəqil instrumental

88673

kompozisiyalara çevrilmişlər. Çağdaş dövrümüzdə fəaliyyət göstərən instrumentalçı-aşıqların yaradıcılığı buna gözəl misaldır (Ədalət Nəsibov və başqaları) və bu havaların mövcudluğu artıq bu günümüzün gerçəkliyidir.

5. Fikrimizcə, instrumental havaların içərisində və onlarla yanaşı, xalqımızın həyat və məişətinin bir parçası olan aşıq rəqs havaları da mövcud olmuşdur və indi də yaşamaqdadır. B.Hüseynli yazır: "Bir çox qəhrəmani rəqslər Koroğlunun adı ilə bağlı olaraq xüsusi silsilə təşkil edir. Bu silsiləyə hələ çox qədim zamanlardan da xalqın musiqi mənşəyində mövcud olan "Koroğlunun cığatayı", "Koroğlunun döşəməsi", "Koroğlunun çağırış havası" və bir çox başqa rəqslər daxildir."⁸ Ə.Eldarova isə əsərlərində "Koroğlu ovşarı", "Zil qaytağı", "Koroğlu cəngisi", "Cəngi Koroğlu", "Döşəmə Koroğlu", "Koroğlu qaytağı"⁹, "Zil qaytağı Koroğlu", "Koroğlu atlandırması" və s. aşıq havalarının adlarını çəkmişdir. Məlum olduğu kimi, "Cəngi", "Ovşarı", "Qaytağı", "Misri", "Turacı", "Yedəkləmə" çoban rəqsi xalq arasında geniş yayılmış rəqs havalarıdır. Bu adların aşıq havalarının adları ilə üst-üstə düşməsi də təsadüfi deyildir, əksinə çox məntiqidir. Beləliklə, aşıq rəqs havalarını arayıb-axtarmaq, janr xüsusiyyətlərinə əsaslanaraq tədqiq etmək, müəyyənləşdirmək alimlərin üzərinə düşən və həllini gözləyən məsələlərdir.

Aşıqşünaslıq elmində yuxarıda adı çəkilən problemlərlə yanaşı, təəssüf ki, növ, janr, forma, şəkil (aşıqların istifadə etdiyi "qayda" ifadəsi) kimi mühüm anlayışlar, çığa, yedək, sırğa, güllü qafiyə və s. formayaradıcı vasitələr, ümumilikdə isə, terminoloji problemlərdə (musiqişünaslar və ədəbiyyatşünaslar arasında)

⁸ Azərbaycan incəsənəti. B.Hüseynli. Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin klassifikasiyası. Bakı-1968, s.86.

⁹ "Koroğlunun orta qaytağı", "El qaytağı Koroğlu", "Zil qaytağı Koroğlu". Bax: Azərbaycan incəsənəti. Azərbaycan aşıqlarının ədəbi-musiqi terminləri lüğəti. Bakı-1968

qeyri-müəyyənlik, bəzən isə tamamilə araşdırılmamış tərəflər özünü göstərməkdədir.

Fikrimizcə, aşıq havalarının təsnifatı olduqca vacib məsələdir və onların öyrənilməsi yollarının daha düzgün istiqamətlənməsinə şərait yaradır. Çünki, ilk növbədə, öyrənilmə obyektini dəqiq və düzgün təyin olunmalıdır. Məhz o zaman ən doğru və həqiqəti ehtiva edən nəticəni əldə etmək olar. Əksinə, qeyri-müəyyənlik yanlış və yaygın fikirlərin ortaya çıxmasına gətirib çıxarır, hətta, elmi istiqamətləri də sapdırır, mənfə məcraya yönəldir, tədqiqatın səmərəsini heçə endirir. Fikrimizcə, aşıqşünas alimlərin – ədəbiyyatşünaslar, musiqişünaslar və aşıqların birgə iştirakı ilə bu məsələlərə baxmaq, fərqli yanaşmaları aradan götürmək, mühüm problemləri həll etmək, ümumi fikirlərə gəlməyin vaxtı çatmışdır.

Bu baxımdan yanaşsaq, deyə bilərəm ki, aşıq sənətini vahid bir tam olaraq dərk etmək üçün sənətin, ilk növbədə, ən kiçik detallarından başlayaraq bütün tərkib hissələri, onların ən mühüm xüsusiyyətləri, o cümlədən təsnifatı məsələləri cəm halında öyrənilməlidir və yalnız bundan sonra əsas ümumiləşdirici nəticələrə gəlmək mümkündür.

Oxuculara təqdim olunan bu yeni kitab isə "Bayatı", "Gəraylı", "Təcnis", "Divani", "Müxəmməs" (eləcə də "Şikəstə") adı altında toplanmış aşıq havalarının elmi-nəzəri tədqiqinə həsr olunmuşdur. Bu havalar aşıq sənətinin musiqili-poetik janrlarıdır. Onların da aşıq havaları toplumu içərisində öz yeri vardır. Poetik janrlardan qaynaqlanan bu aşıq havaları musiqi vasitəsilə ifadə olunarkən özünün janr xüsusiyyətlərini itirmir, əksinə, yeni ifadə vasitələri ilə bir qədər də zənginləşir. Bu növ aşıq havaları, ilk növbədə, forma və melopoetik quruluşunun sintetik səciyyəsinə görə digərlərindən fərqlənir. Bu baxımdan onları da müstəqil bir qrup halında yığaraq cəmləmək mümkündür. Bu kitabda məhz bu formalara müraciət edilmiş, onların elmi-nəzəri təhlili verilmiş, söz və musiqinin üzvi birliyi bədii sintezin ən yüksək zirvəsi olaraq dəyərləndirilmişdir.

BAYATI

Dünyaya göz açan hər bir Azərbaycan övladı ilk andan etibarən anasının bayatı üstündə oxuduğu laylaları, oxşamaları duyur, eşidir və onlarla böyüyür. Həmişəlik olaraq bu sözlü nəğmələri yaddaşına hopdurur və ömrünün sonunadək özündə yaşadır. Axirət dünyasına da bayatı üstə ağılar, ağılamalarla köçür... Bizi bütün ömrümüz boyu izləyən bayatı mənəvi dünyamızın, həyatımızın və məişətimizin, eləcə də dilimizin bir parçasına çevrilir, insanlar arasında ünsiyyətin bir forması – dilin özü olaraq üzə çıxır.

Uşaqdan böyüyə hər bir azərbaycanlı bayatı sözləməyi, hətta dördlük halında düzüb-qoşmağı da bacarır. Bu ona görə belədir ki, dilimizin əsl milli xüsusiyyətləri məhz bu yığcam deyimlərdə cəmləşmişdir. Azərbaycan dili leksikasının ən zəngin çalarları bayatılarda yaşayır və onlar dilimizin lüğət ehtiyatının daşıyıcısıdır. Bayatların dili, ümumilikdə, Azərbaycan ədəbi dilinin formalaşmasında mənəvi rolunu oynamış və öz güclü təsirini göstərmişdir. Bayatlar bu gün də həyatla səsleşir, dönə-dönə öyrənilir, milli düşüncəmizi, yaddaşımızı nizamlayan masaüstü şeirlər toplusu olaraq dəyərləndirilir.

Bayatı Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatının janr müxtəlifliyi arasında bir sıra özünəməxsusluğu ilə seçilir və çox geniş yayılmış janrlardan biridir. Öz tematikasına görə, bayatlar Azərbaycan xalqının həyatının bütün tarixi mərhələlərini, eləcə də bütün sahələrini əhatə edir. Xalqımızın inkişaf tarixinin müxtəlif dövrləri, məişəti, mənəvi-etik görüşləri, qəhrəmanlığı, faciəsi, sevgisi, hiss və arzuları bu poetik miniatürlərdə öz əksini tapmışdır. Formasının yığcamlığı, dilinin sadəliyi, məzmun və obrazların milli səciyyə ilə bağlılığı bu deyimləri asanlıqla yaddaşlara hopdurur, eləcə də əsrlər uzununu birindən digərinə, nəsil-dən-nəslə ötürür.

“Bayatı” janrı qədim türk tayfalarından biri olan “bayat” elatının adı və mədəniyyəti ilə bağlı olaraq yaranmışdır. “Rəsul əleyhissələm zamanına yaxın Bayat boyundan Qorqud Ata derlər bir ər qopdu. Oğuzun ol kişi tamam bilicisiydi.”¹⁰ “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanından gətirdiyimiz bu misaldan da görüldüyü kimi, geniş bir ərazidə məskunlaşan bayat boyu tarixə böyük şəxsiyyətlər, böyük simalar bəxş etmişdir. Dahi “şair Füzuli də bu boya mənsub idi.”¹¹

“Dədə Qorqud” dastanındakı poetik nümunələrdə artıq yeddi hecalı bayatların izlərini görmək mümkündür. H.Araslı isə “XVII-XVIII əsr Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı tarixi” əsərində XVI-XVII əsr yazılı ədəbiyyatında da bayatılara rast gəldiyini söyləyir. Müəllif Məhəmməd Əmaninin divanına altımisralı bayatların daxil olduğunu qeyd edir və onlardan misallar gətirir.¹²

¹⁰ Bax: M.H.Təhməsinib. Azərbaycan xalq dastanları. Elm, Bakı, 1972, s.

¹¹ F.Sümər. Oğuzların “Bayat” boyu. Folklor jurnalı, 32009, s.3.

¹² 1. Sən anadan doğmadın,

Sən atadan olmadın.

Kimse rizqin yemədin.

Kimşəyə güc etmədin.

Qamu yerdə əhdədin!

Allahu – səmədsən !

2. Bağça bağın arzular.

Heyva narın arzular,

Dünyada hər nə ki var

Öz miqdarın arzular.

Məhəbbət meydanında

Mensur darın arzular.

(bax: H.Araslı. “XVII-XVIII əsr Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı tarixi”. Bakı, 1956, s.118-119.) Bu bayatların altı misralı olması aşıq havalarının mətni ilə müəyyən paralellər yaradır. Belə ki, bir çox aşıq havalarında şeirin formasından asılı olmayaraq, bəndin sonuna əlavə misraların artırılması olduqca xarakterikdir. Cütləmə, sallama, qaytarma, yedək və bu tip artırımlar aşıq havalarının ifası zamanı tez-tez istifadə olunur. Güman etmək olar ki, bu növ bayatlar da məhz musiqi ilə bağlı olaraq meydana gəlmişdir.

Bayatı yeddi hecalı dördlükdür. Şeirin birinci, ikinci və dördüncü misraları qafiyəli, üçüncü misrası isə sərbəstdir: aaba. I və II misralarda, əsasən, poetik mətnin əsas ovqatı, əsas obrazlılığı təqdim edilir, giriş funksiyası daşıyır. III misra isə əsas mənə tutumunun daşıyıcısıdır. IV misra isə yekun əhəmiyyətinə malik olaraq, əsas fikri və ovqatı tamamlayır. Qeyd edək ki, başqa xalq şeirlərindən fərqli olaraq, bayatılarda hər biri (hər bir dördlük) müstəqildir. Hər bayatı özünün müəyyən mövzu dairəsinə malik olan kiçik miniatürdür. Bu baxımdan, bayatıları rübailərlə müqayisə etmək mümkündür. Eyni zamanda, qatar şəklində yazılmış bayatı nümunələri də yaranmışdır. Bu növ şeirlər də quruluş baxımından digərlərindən fərqlənərək bütün qatar boyu birinci bəndin strukturunu saxlayır.

Qeyd etmək lazımdır ki, xalq yaddaşında bayatının bir qədər növü də qorunub saxlanılmış və indiki dövrümüzədək gəlib çıxmışdır. Bu, dördmisralı, yeddihecalı bayatının birinci misrasının yarımmisra şəklində (kəm sətir) olmasıdır. Bu baxımdan, bu növ bayatılar İraq türkmənlərinin xoyratları ilə eynilik təşkil edir. Bayatı ənənəvi olaraq “əzizinəm”, “mən aşıq” ifadələri ilə deyil, birbaşa əsas qafiyələrlə başlayır. Məhz aşıq havalarında bu növ bayatılara tez-tez rast gəlmək mümkündür. (“Bəhməni”, “Zarınca” və s.).

“Bayatılarda məzmun, hissiyyat, təfəkkür zənginliyi olduğu kimi, dil, ifadə, bədii vasitə, fiqurlar cəhətdən də bitkinlik, əlvanlıq vardır. Bədii lövhəni, həyatı səhnəni, mənəviyyatı həyəcanlı, təlatümlü vermək cəhətdən də kamillik, müxtəsərlik, kəsər, qüdrət aydın görünür.”¹³

Bir çox Azərbaycan aşıqları bayatı janrında əsərlər yazmışlar. Bunlar içərisində Sarı Aşığın adı xüsusi olaraq vurğulanır. Lirik məhəbbət bayatıları ilə dillər əzbəri olan Sarı Aşıq aydın, sadə, eləcə də şirin bir dillə bənd daxilində sözlər vasitəsi ilə maraqlı fikir təzadları qura bilmiş, həm məzmun, həm

də şəkli gözəlliyə malik bədii sənət nümunələri yaratmağa nail olmuşdur. Xalq şeirimizin bu janrını bədii kamillik səviyyəsinə qaldıran, ədəbi poeziyamızı bu növ əsərlərlə zənginləşdirən də məhz o olmuşdur. Ondan sonra gələn bir çox Azərbaycan sairləri və aşıqları Sarı Aşığın gözəl şeirlərinin təsiri altında bayatılar yazmışlar.

Aşıq yaradıcılığında bayatı poetik janrı ilə bağlı olan musiqi havaları mövcuddur. Bunlardan biri “Çoban bayatı” havasıdır. “Qarabağ şikəstəsi”, “Kəsmə şikəstə”, eləcə də “Zarınca şikəstə” (“Bayatı şikəstə”) bayatı sözləri ilə oxunur.¹⁴ Qeyd edək ki, bayatılardan aşıq havalarında daha çox cığa, yedək şəklində, ümumiyyətlə, bədii artırma şəklində istifadə olunur.

Cığa bəzəkli, yaraşlıq mənası daşıyır. Cığa bənd daxilində, özünəməxsus şəkildə, əsasən, bünövrə misrasından əvvəl (və ya ikinci misradan sonra) şeirin strukturuna əlavə edilən yeni bir poetik qurumdur. Bu, əsas şeir növündən asılı olaraq əlavə olunan bayatı, təsnif¹⁵ kimi poetik formalardan ibarətdir. Azərbaycan xalq şeirinin həcm etibarilə daha kiçik və yığcam tutuma malik bu poetik formaları çox vaxt bəndə yardımçı qurum kimi daxil olur. Lakin sənətkar-müəllifin yaradıcı keyfiyyətləri heca, təqti, misra quruluşu müxtəlif olan şeir formalarını bir-birinə bağlayır, üzvi tam halında birləşdirir.

Aşıq şeirində iki-üç formanın bir araya gəlməsi – Məsələn: mükəmməl + bayatı + təsnif – mümkün haldır. Bu, ilk növbədə, şeirin quruluşunda köklü dəyişiklik yaradır və ilk baxışdan, yeni - heç bir poetik janr, forma və şəklə bənzəməyən bədii sənət nümunəsi kimi ortaya qoyulur. Şeirinin zahiri quruluşunun özü onun dinamikliyini, daxilən improvizasiyaya meyilli olduğunu nümayiş etdirir. Bunun ilkin səbəbi poetik mətnin musiqiyə bağlılığı,

¹⁴ Ə.Eldarova “Qatar bayatısı”, “Köç bayatısı”, Xalq bayatısı”, “El bayatısı”nın adlarını çəkmişdir. Bax: Azərbaycan incəsənəti. Azərbaycan aşıqlarının ədəbi-musiqi terminləri lüğəti. Bakı-1968

¹⁵ Bax: M.Həkimov. Aşıq şeirinin növləri, Bakı, 1997.

Təsnif – 5 hecalı aşıq şeiridir.

¹³ Mir Cəlal, Pənah Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Bakı, 1988, s.119.

musiqidən doğması və nəticədə melopoetik varlıq olaraq üzə çıxmasıdır.

Müxtəlif şeir formalarının birləşdirilməsi iki əks vəznin - əruz və heca vəzninin (və ya heca vəznli iki poetik formanın) bir araya gətirilməsi ilə nəticələnir. Bu isə öz növbəsində metr və ritm rəngarəngliyi və çevikliyi yaradır. Biri-birinə əks olan iki və ya üç şeir formasının bir-birilə əlaqəyə girməsi struktur dəyişikliyi yaratmaqla yanaşı, müxtəlif obraz, ovqat, ifa tərzii və s. çoxtəbəqəliliyi əmələ gətirir. Aşıqlar çox vaxt bir müxəmməs misrasını iki misraya ayırır, bununla da əruz vəznli poetik forma 8+7 və ya 7+8 bölgülü heca vəzninə uyğun olan şəkil alır. Bu xüsusiyyət təqdim olunan şeir nümunəsini xalq poetik janrlarına – gəraylıya, bayatıya yaxınlaşdırır, cığalanma prosesində isə keçidləri asanlaşdırır.

Qeyd olunduğu kimi, cığa üçün, əsas şeir növündən asılı olaraq, bayatı və təsnif kimi poetik formalardan istifadə olunur. İri və kiçik həcmli şeir növlərinə əlavə edilən cığalar da bir-birindən fərqlənir. On beş hecalı müxəmməslərdə bayatıdan (bəzən altı və daha artıq misradan ibarət yeddi hecalı bayatı tipli şeir nümunələrindən) və digər daha kiçik şeir formalarından istifadə etmək mümkündür. Qoşmada yeddi hecalı bayatıdan, təsnifdən, gəraylıda isə daha kiçik (gül qafiyələrdən) – üç-dörd hecalı şeir şəkillərindən bəhrələnmək məqsəduyğun hesab olunur.

Bəzi hallarda cığa sözü eyni mahiyyətə, mənə daşıyan «şırğa», «gül qafiyə» adları ilə əvəz olunur. «Bir çox hallarda aşığın oxuduğu mətnin tutumu, yəni qoşma, tənqis və gəraylının həcmi çalınan saz havasını tam doldura bilmir. Hayacatın ölçüsü oxu materialından böyük olduğuna görə əlavə vasitəyə – köməkçi söz və ya ifadələrə, melodik səs təkrarlanmalarına və bədii artırmalara ehtiyac yaranır. Bu məqsədlə ayrı-ayrı aşıq mühitlərində müxtəlif səviyyələrdə işlədilən eydirmə, qaytarma, gül qafiyə, şırğa və cığa-yedəklər fəallıq dərəcəsinə görə fərqlənir. İfa prosesindəki mövqeyindən asılı olaraq bu məqamların hər birinin özünəməxsus həcm əhatəsi və bədii-

üslubi funksiyası müəyyənləşir».¹⁶ Bu sitatda verilən, əsasən ədəbi termin kimi aşıqsünas alimlər tərəfindən istifadə olunan, musiqişünaslıq elmində isə işlək olmayan ifadə və sözlər - «eydirmə» - sait səsi boğazda şirin-şirin «qaynatmaq» kimi, «qaytarma» - söz, ifadə və ya misranın təkrarı kimi qəbul olunmuş aşıq terminləridir. Göründüyü kimi, bu ifa üsulları misradaxili genişlənmə üçün istifadə olunan vasitələrdir və biz yeri gəldikcə, bu terminlərdən istifadə edəcəyik.

Yedək - hər şeir bəndinin sonuna verilən əlavə poetik formadır. Bu zaman daha çox bayatılardan, eyni zamanda, gəraylılardan da istifadə olunur. Yedəklər də cığalar kimi, formanı dinamikləşdirir, mənə əhəmiyyətini artırır, hiss və həyəcanı dərinləşdirir.

Gül qafiyə – bənd daxili, yəni misraarası işlənən şeir qurumudur. «Gül qafiyə» 3-5 hecalı və 4-6 misralı ola bilər. Bu misralar bir-birilə qafiyələnməli, əsas mətnin tutumu və ovqatı ilə uyğun olmalıdır.

«Gəraylı»ya daxil edilən gül qafiyə «qoşma» formasına daxil edilən gül qafiyələrdən həcmcə fərqlənir. «Gəraylı» səkkiz hecalı, yəni qoşmaya nisbətən daha kiçik həcmli olduğu üçün ona əlavə edilən yeni qafiyələr daha kiçik olur. «Qoşma» isə on bir hecalı olduğundan gül qafiyəsinin bir qədər böyük həcmli – məsələn: beş hecalı olması da mümkündür.

Şırğa – yardımçı poetik əlavədir. Şırğa gül qafiyələrdən fərqli olaraq misraarası deyil, bəndlər arasında işlənir. Şırğa iki misralı, qafiyəli poetik əlavədir. İki-iki, yəni cüt olduğundan ona bəzi hallarda «cütləmə» də deyilir. Şırğa daha çox gəraylı formasına əlavə olunur.

Yenidən əsas mövzuya qayıdaraq, qeyd edək ki, aşıq şeirində deyişmələr zamanı «tapmaca» növü də bayatılarla öz ifadəsini tapır. «Aşıq Ələsgər və Aşıq Hüseyn haqqında rəvayət»

¹⁶ M.Qasımlı. Aşıq sənəti. Bakı, 1996, səh. 238.

adi ilə tanınan deyişmələr və “Arzu-Qəmbər” dastanı bütünlüklə bayatılar üstündə oxunur və bu baxımdan, yeganə nümunələrdir.

Bu yazıda təqdim olunan “Çoban bayatı” havası xalq arasında sevilən havalardan biridir. Bu hava başqa xalq çalğı alətlərində instrumental şəkildə də ifa olunur. Xüsusilə, tarda müğam üslubunda çalınan variantı geniş yayılmışdır.

İndi isə “Çoban bayatı” aşıq havasının təhlilinə keçək.¹⁷ 1

Havanın poetik mətni belədir:

Əzizinəm, sana dağlar,
Yar gedir sana, dağlar,
Tutaydım yar əlindən
Çıxaydım sana, dağlar.

Melo-poetik mətn isə bu şəkildədir:

(Ey!)

1. Əzizinəm, (ay bala,) sana dağlar,
2. (Elə,) Yar gedir, (ey,) sana dağlar,
(Bala, a bala, sonam, a balam,
Ay balam, ay.)
3. (A belə,) Tutaydım, (ay,) yar əlindən
(Ağır əlim, ay dərdin alım,
Özüm olum, ay, qurbanın olum,
Bala, ay bala, ay balam ey.)
(Ay, hey!)
4. (Belə,) Çıxaydım, (ay,) sana dağlar,
(Sonam ay, sana dağlar,
Sonam ay, sana dağlar, gözüm ay.)

Göründüyü kimi, əksər aşıq havalarında olduğu kimi, burada da poetik mətnə əlavə nida, söz, söz birləşmələri və misralar

artırılmışdır. Nidalar bəndin və misraların əvvəlində, eyni zamanda, misraların daxilində - təqtilər arasında işlədilir və misraların bölgülərini qabardır (ey, ay, hey). Söz və kiçik ifadələrdən də eyni şəkildə, misra öncəsi, misra daxilində və misraların sonunda istifadə olunur (belə, ay bala). Əlavə və təkrar söz birləşmələrindən yaranan geniş misra şəkilli artırımlar isə, əsasən, bəndin, əsas misraların sonunda oxunur, əsas obraz və ovqatı dərinləşdirir, təsir gücünü daha da qüvvətləndirir.

“Çoban bayatı” aşıq havası instrumental girişlə başlayır. İntroduksiya genişdir, mənə və quruluş etibarilə böyük əhəmiyyət kəsb edir. Burada bütün havanın – həm vokal, həm də instrumental partiyanın melodik-ritmik, lad-intonasiya özəyinin əsası qoyulur. Melodiya improvizasiyalıdır (bəhrsiz) və bütün inkişaf boyu bu ifadə tərzini saxlanılır. İlk xanələrdə sazın ifasında alt aparıcı tondan ifadəli intonasiya vasitəsilə əsas dayaq nöqtəsinə keçilir və bu səs üzərində (lya rast) başlanğıc musiqi özəyi ekspozisiya olunur. Üç xanə ərzində lya səsi üzərində səslənən improvizasiya son anda yenidən alt aparıcı səsə qayıdır. Sonrakı on xanə boyunca, davamlı şəkildə lya və sol diyez tonları arasında bərabərhüquqlu münasibətlər yaranır. Təkrarlanan melodik ifadələr boyu (4-8-ci xanələr) lya səsi gah maye, gah da üst aparıcı ton funksiyası daşıyır və sonda sol diyez səsinə enir. Giriş hissəsinin bu bölməsinin kadensiya dönməsi maraqlı doğuran bir intonasiya ilə tamamlanır (13 xanə). Bu, sol diyez – fa diyez – mi – keçid intonasiyasıdır və “Çoban bayatı”nın tipik kadensiya dönməsi, havanı xarakterizə edən melodik ifadəsidir. Qeyd edək ki, instrumental girişin melodik və lad konturları vokal-instrumental hissədə də izlənilir.

¹⁷ Not yazısı T.Məmmədovundur. Bax: Klassik aşıq havaları. Bakı, 2009, s.371.

Nümunə 1

Instrumental girişin ikinci bölməsi birincinin üzərində inkişaf edir. Bu bölmədə melodik gəzişmələr daha yüksək tonları əhatə edir (si səsi), daha emosional səslənir və quruluş baxımdan daha genişdir (18 xanə).

Üç xanədən ibarət instrumental çalğı kiçik sekunda başlanğıc melodik intonasiasını bərpa edir və vokal partiyanı hazırlayır. Vokal melodiya da eyni intonasiya ilə başlayır.

Nümunə 2

Göründüyü kimi, melodiya instrumental girişdə olduğu kimi, kiçik sekunda intonasiası ilə başlayır və lya maye səsi üzərində

vokalizə olunur. Bu, qədim aşiq havalarına xas olan ənənəvi bir çağırış intonasiasıdır. Sonrakı iki xanədə əsas dayaq səsi üst aparıcı ton vasitəsi ilə oxunaraq bir qədər də qabardılır. Birinci melomisra lya – sol diyez – fa diyez ifadəsi (“sürüşmə” intonasiası) ilə sona yetir, qeyri-sabit musiqi ovqatı yaradır. Bu tip aşağı istiqamətli improvizasiyalı hərəkət bütün bənd boyu üstünlük təşkil edir.

Birinci və ikinci melomisraları instrumental intermediya bir-birindən ayırır. Burada giriş hissəsinin melodik özləkləri improvizə edilir. İkinci melomisra birincinin melo-intonasiası üzərində yaranır və daha geniş gəzişmələrlə inkişaf edir. İri ritmik ölçülər, trellərlə qeyd olunan səs qaynatmaları, eləcə də söz və söz birləşmələrindən yaranan artırmalar hesabına ikinci melomisra həcmcə böyüyür və müəyyən müstəqilliyə malik bir bölmə şəklini alır. Əlavə söz və ifadələr bütöv bir musiqi cümləsi yaradır və birinci melomisradan fərqli olaraq fa diyez səsində deyil, sol diyezdə tamamlanır (8 xanə).

Yenidən instrumental intermediya səslənir. Burada bütün havanın melodik, lad-intonasiya özəyini qabarıq şəkildə ifadə edən musiqi frazası üzə çıxır. Sanki instrumental girişin hissə boyu “səpələnmiş” melodiyası sıxılaraq yığılmış və kadensiyavari lad-intonasiya özəyi halında təzahür etmişdir.

Nümunə 3

Üçüncü melomisra həm poetik, həm də musiqi baxımdan havanın inkişaf xəttinin əhəmiyyətli bölməsidir. Həm etibarilə əvvəlklərdən böyük olan (16 xanə) bölmə üç musiqi cümləsindən yaranır. Birinci cümlə bayatının ən mühüm mənə yüklü üçüncü misrası əsasında, əvvəlki melodik improvizasiyalar üzərində

yanarın və həm söz, həm də musiqi cəhətdən üzvi tamlıq əldə edərək bütün bəndin əsas kulminasiya nöqtəsini təşkil edir. Bu dəfə səs diapazonu da böyüyür - xalis kvartadan kvinta intervalınadək qalxır, ən yüksək zirvə səsi – do diyez fəth edilir. Cümlənin sonunda ekspressiv səslənən tipik aşiq nəfəsləri – qaynatmalar, eydirmələr kimi ifadə vasitələrindən istifadə olunur və musiqidə həyəcanlı, dramatik hisslər yaradır.

Nümunə 4

The musical score for Nümunə 4 consists of three systems. The first system shows the vocal line with lyrics "[A be-lə], Tu - tay - dım [ay], yar ə - lin -" and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyric "dan," and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with the lyric "[A - ğır a - lım, ay]" and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as triplets, trills, and dynamic markings.

İkinci musiqi cümləsi əlavə söz və ifadələrdən yanarın və dramatik ovqatı davam etdirir. Üçüncü cümlə ikincinin melodik, ritmik, intonasiya xüsusiyyətlərini daha geniş şəkildə inkişaf etdirir, si səsinə başlayaraq sonuncu dəfə do diyez səsində toxunur və həmişə olduğu kimi, aşağı enən melodik hərəkətlə sol diyez dayaq tonunda dayanır. Bölmədən sonra səslənən instrumental intermediya əvvəlki ovqatı bərpa etməyə

yönelmişdir. Bu zaman instrumental girişin əvvəlində və ikinci intermediyada eşitdiyimiz kadensiyavari melodik özlər inkişaf etdirilir (7 xanə). Hazırlıq xasiyyəti daşıyan instrumental çalğı isə (4 xanə) üçüncü melomisanın oxunmasına gətirib çıxarır. Vokal melodiya bu dəfə üst aparıcı ton – si tonu ilə başlayır. Hər melomisanın başlanğıc intonasiyasına nəzər salsaq, havanın kiçik dalğavari hərəkətlərlə yüksələn ümumi lad inkişafının konturlarını cizmiş olarıq:

The musical score on the right page shows four melomisanas and an instrumental introduction. The instrumental introduction is a short melodic phrase. The four melomisanas are labeled I, II, III, and IV. Each melomisra is a short melodic phrase. The score is in 5/4 time and G major.

Nümunə 5

90
[Ay, hey,]

95
be-lə, Çı-xay-dım [ay] sa-na dağ-lar,

[so-nam ay], sa-na dağ-lar.

Göründüyü kimi, dördüncü melomisra üç xanə ərzində si tonu üzərində “ay, hey” intonasiyası ilə başlayır və mətnin sözlərinin reçitasiyası ilə davam edir. Yalnız dördüncü xanədə “sana, dağlar” rədifli oxunarkən lya maye səsinə dayaq edilir və sonda sol diyez səsinə tamamlanır. Quruluş etibarilə bu bölmə üçüncü melomisramı təkrarlayır. Hər iki bölmə on altı xanədən və üç cümlədən ibarətdir. Əlavə misralardan yaranan sonrakı cümlələr bölmənin əsas melodik özəyinin improvizasiyalı inkişafı üzərində formalaşır. Qeyd edək ki, sözlərin və ya rədif ifadəsinin ilk hecalarının hər biri bir ritmik səs vahidi ilə oxunur, son hecalar isə gəzişmələr vasitəsilə bütöv bir xanəni və ya iki, bəzən də daha artıq xanəni əhatə edir. Musiqi cümlələrinin kadensiya bölmələrinin bu şəkildə oxunması əksər aşıq havaları üçün

olduqca xarakterikdir. Bu, ümumiyyətlə, Azərbaycan milli mahnı ənənələrinə xas olan bir xüsusiyyətdir.

Bəndin sonu lad-intonasiya baxımından maraqlıdır. Biz yuxarıda instrumental girişin təhlili zamanı üç əsas dayaq nöqtəsinin - lya - sol diyez - mi - tonlarının melodiyamın quruluşunda mühüm funksiya daşımaları vurğulamışdıq. Əgər I melomisra fa diyez səsinə, II və III melomisralar sol diyez səsinə tamamlanırdısa, IV melomisra onlardan fərqli olaraq mi səsinə enir, lakin onunla sona yetmir. Kadensiyavari gəzişmələrdən yaranan musiqi cümləsinin lap son anında maraqlı doğuran bir keçid - ifadəli və qısa bir intonasiya oxunur. Bu aşağı enən kiçik sekunda hərəkətidir: mi - re diyez. Qeyd edək ki, bu, “Çoban bayatı” havasının ən xarakterik kadensiya intonasiyası - “ayağı”dır.

Nümunə 6

[so-nam ay], sa-na dağ-lar.

-lar [go-zum ay].

105

“Çoban bayatı” havasının təhlili nəticəsində aşağıdakı ümumiləşdirmələrə gəlmək mümkündür:

1. Poetik mətn əlavə nida, söz və söz birləşmələrinin artırılması nəticəsində genişlənmiş və daha çox nəqli xasiyyət almışdır.
2. Vokal melodiya improvizasiyalı (bəhərsiz) inkişaf xəttinə malikdir.
3. Melodiya qısa dalğalarla yüksələn və aşağı istiqamətdə hərəkət edən inkişaf xəttinə malikdir.
4. Əsas mısraların sözlərindəki hecalar bir səs vahidi ilə, bəziləri isə bir neçə səsə oxunur.
5. Sözlərin son hecasının uzadılaraq oxunması xarakterikdir.
6. Geniş improvizasiyalar əlavə sözlər və ya mısralar üzərində baş verir.
7. Hava lya rast ladında oxunur («qatar» üstə), bununla belə, məhz “çoban bayatı”ya xas olan səs düzümü və dayaq tonları özünü göstərməkdədir: lya – sol diyez - mi.
8. Qədim havalara xas olan çağırış intonasiyaları, aşağı istiqamətli və getdikcə itib-batan “sürüşmə” intonasiyaları, dəyişkən dayaq tonlarının mövcudluğu və s.
9. Melobəndin xarakterik tamamlayıcı keçid intonasiyasının mövcudluğu.
10. “Çoban bayatı” aşıq havalarına xas olan milli lad-intonasiya təfəkkür tipinin daşıyıcısıdır.

GƏRAYLI

Gəraylı – Azərbaycan xalq şeirinin ən geniş yayılmış növlərindən biridir. Böyük şairlərimiz, eləcə də ustad aşıqlarımız Gəraylı poetik janrına əsaslanan çoxlu sayda müxtəlif məzmunlu şeirlər yazmış, bədii sənət nümunələri yaratmışlar. Gəraylılar Azərbaycan dilinin milli xüsusiyyətlərindən doğan, xalqın canlı dilini özündə əks etdirən yığcam «söyləmələr»dir («Dədə Qorqud» dastanından). Bu «söyləmə»lər ən incə, ən kövrək hissələrimizdən tutmuş, ən böyük, ən ali arzu və məqsədlərimizi özündə ifadə etmək gücünə malik olan miniatur şeirlər, bədii sənət əsərləridir. Sadə, aydın, eyni zamanda, dərin məzmunlu gəraylılar aşıq şeirinin sevilən formalarındandır. Bu şeir növü öz melodikliyi və ritmikliyi ilə seçilir. Bir çox alimlər bu şeir növünü qədim türk tayfalarının adı ilə – gəray tayfalarının adı ilə bağlayırlar (gəray-gəraylı, bayat-bayatı).

Gəraylı – səkkiz hecalı sillabik şeir sisteminə əsaslanır. Dörd mısralı bu şeir növü *abcb* (və ya *abab*), *dddb*, *eeeb* və s. şəklində qafiyələnir. Gəraylının misra bölgüləri belədir: 4+4, 5+3, 3+5. Qısa heca tutumu, sadə dil və üslub xüsusiyyətləri və s. ilə «Gəraylı» türk şeirinin ən qədim növlərindən biri hesab olunur. «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanında, eləcə də bir sıra qədim yazılarda yeddi və səkkiz hecalı şeir növlərinə rast gəlmək mümkündür. «Avesta»nın istər «Qat»lar, istərsə də «Yeşt»lər hissəsi əsasən mənzum olub, heca vəznində yazılmışdır. Burası xüsusilə maraqlıdır ki, «Yeşt» şeirləri əsasən səkkiz hecalıdır; daha maraqlısı budur ki, səkkiz hecalı şeirlərdəki bölgülər də, əsasən 4+4, 5+3 şəklindədir¹⁸.

T.Məmmədov özünün «Azərbaycan aşıqlarının ənənəvi havaları» (rus dilində) əsərində yeddi və səkkiz hecalı və daha az

¹⁸ M.İrəcəv. Azərbaycan xalq şeirinin şəkilləri. Bakı – 2001, s. 13.

hecalı şeir formalarının ən qədim dövrlərə təsadüf etdiyini qeyd edərək yazır:

«Sillabik metrikanın yaradıcıları təsəvvür və assosiasiyalar xaosunda qayda-qanun yarada bilməmişlər. Onlar dünya anlamı üçün ən vacib və zəruri olanı təbii seçmə yolu ilə ayırmağı bacarmışlar və bunu şeirin yeddi-səkkiz hecalı təşkili ilə ifadə etmişlər... Hecaların dürtüst və müntəzəm təkrarlanmasının özü mənə kəsb etmişdir. Bu cür təşkil olunma uzaq dövrlərin insanlarının, ilk növbədə, fikir dinamizmini, onların «ağıl əməliyyatlarının diskret sırasını» əks etdirir.

Yeddi-səkkiz hecalı struktur – yadda saxlanılması və gələcək nəsillərə ötürülməsi əlverişli formada olan informasiya tutumu, zənginliyidir»¹⁹.

Gəraylı şeirləri musiqi ilə əlaqəli şəkildə inkişaf etmiş və bu uzun yaradıcılıq prosesi nəticəsində musiqili-poetik vəhdət şəklində təşəkkül tapmışdır. Hal-hazırda aşiq yaradıcılığında «Gəraylı» adı altında tanınan bir sıra el havaları mövcuddur. «Gəraylı», «Mina gəraylı», «Sallama gəraylı», «Bozuğu gəraylı», «Şəqayi gəraylı», «Azafı gəraylı», «İran gəraylı», «İrəvan gəraylı», «Naxçıvan gəraylı», «Vanağzı gəraylı», «Göyçə gəraylı», «Dərələyəz gəraylı», «Həmədan gəraylı», «Ovçu gəraylı», «Rəvzə gəraylı» (Urmiya), «Azafı gəraylı» və s.

Ə.Eldarova «Azərbaycan aşiq sənəti» əsərində yazır: «Gəraylı» poetik formasında başqa havalara da təsadüf edilir. Lakin eyni adlı hava yeganədir»²⁰. Yuxarıda sadalanan havalardan görünür ki, bir sıra gəraylılar məhz yer adları altında mövcuddur. Bu isə bir daha müxtəlif bölgələrdə ifa olunan, yerli musiqi ənənələrinin təsiri altında yeni nəfəs, yeni həyat alan gəraylı havalarının inkişaf etməsini, yeniləşməsini ifadə edir. Görünür ki, qədim zamanlarda gəraylı havası, həqiqətən də, yeganə musiqili-poetik hava olmuş (invariant), sonralar illər keçdikcə, yeni-yeni

¹⁹ Т.Мамедов. Песни Кoroğlu. Б., 1984, с. 28.

²⁰ Ə.Eldarova. Azərbaycan aşiq sənəti. Bakı, 1996, s. 99.

variantlar yaranmış, hər aşiqin fərdi istedadı, məzmun baxımından poetik mətnin dəyişməsi – yeni gəraylılardan istifadə olunması, yerli mühitin və s. təsiri altında bir kökdən qaynaqlanan yeni musiqi havaları yaranıb ərsəyə gəlmişdir. Eyni zamanda, poetik mətnin forma və quruluş cəhətdən sabit qalması bütün gəraylı havalarda ortaqlıq meloritmik, lad-intonasiya formullarının qorunub saxlanmasına şərait yaratmışdır.

Şifahi ənənəli bədii sənət nümunələrinə xas olan cəhətlərdən biri də eyni havaların müxtəlif adlar altında tanınması və yaşamasıdır. Bu, gəraylılardan da yan keçməmiş, bir musiqi havası başqa-başqa adlar altında xalq arasında yayılmışdır.

Ə.Eldarova yuxarıda adı çəkilən əsərində qeyd edir ki, «Aşiq Şəmşirin dediyinə görə, «Heydəri» havası «Sallama gəraylı» və ya «Kürdü gəraylı» adlanır». Hal-hazırda müstəqil aşiq havaları kimi tanınan bu nümunələr, yuxarıda qeyd olunduğu kimi, vaxtilə eyni mənbədən doğmuş, eyni havanın müxtəlif variantları şəklində oxunmuş, sonralar isə fərdiləşmiş və müstəqil havaya çevrilmişlər.

Eyni zamanda, gəraylı poetik forması əsasında yaranmış çoxlu sayda havalara da mövcuddur²¹.

«Dübeysi» adı altında tanınan aşiq havaları da «gəraylı»lara çox bənzəyir. («Borçalı dübeysi», «İran dübeysi», «Qazax dübeysi», «Azafı dübeysi» və s.) Belə ki, «Dübeysi» adından göründüyü kimi, iki beytdən on altı hecalı iki misradan ibarət şeir növüdür. Müxəmməs və divanilərdə olduğu kimi, aşiq yaradıcılığında bu şeir növü də yeniləşmiş, səkkiz hecalı sillabik şeir tərzinə yaxınlaşdırılmışdır. Aşıqlar iki misralı, on altı hecalı dübeytin hər misrasını tam yarıya bölərək dörd misralı, səkkiz hecalı formaya salmışlar. Bu isə nəticədə dübeytlə gəraylı eyniləşdirmişdir. Bəzi hallarda «Müxəmməs gəraylı» adlı şeir nümunələrinə də rast gəlmək mümkündür. Bu, gəraylının beş

²¹ Gödək donu, Dübeysi, Mirzəcani, Şahsevəni, Paşakoçdu, Kəvəri, Koroğlu sürütməsi, Koroğlu təlimi, Koroğlu atlandırılması, Atlı Koroğlu, Göyçə gö-zəlləməsi və (Bax: Ə.Eldarova. Azərbaycan aşiq sənəti. Bakı, 1996, s. 138).

misralı (*ababb*) şəkildə yazılmış növünə deyilir və misraların sayına əsasən müxəmməs adlandırılır – yəni «beşmisralı gəraylı» mənasını daşıyır. Fikrimizcə, gəraylının bu növü musiqi havalarının təsiri altında yaranmışdır və (adlandırılması bir o qədər də məqsəduyğun olmasa da) bu xüsusiyyət məhz aşiq yaradıcılığı üçün olduqca xarakterikdir. Aşiq havalarında, əsasən, son misralardan sonra əlavə misranın səslənməsi, əlavə misranın son misra ilə həm qafiyə, həm də məzmun baxımından həmahəng səslənməsi buna misal ola bilər.

Eylə dərdə çara, ceyran – IV misra

(H) Eylə dərdə salan ceyran – əlavə misra

Aşiq şeirində Gəraylının cığalı, əlifləmə, dildönməz, zəncirbənd və s. şəkilləri vardır.

İndi «Gəraylı» aşiq havasının təmsalında musiqili-poetik təhlilə keçək.

Gəraylının poetik mətni belədir:

Nümunə 1.

Durum dolanım başına, 5+3

Qaşı, gözü, qara ceyran 4+4

Həsərətindən, xəstə düşdüm 4+4

Eylə dərdə, çara, ceyran 4+4

Ələsgərəm, abdal ollam 4+4

Eşqin girdabına qallam 6+2

Küsdürmüşəm, könlün allam 4+4

Yalvara, yalvara, ceyran 6+2

İlk növbədə, qeyd edək ki, gəraylının misra, bölgüləri bir-birindən fərqlənir. Gəraylıda əsasən 4+4 şəkildə bölünən təqtilər üstünlük təşkil edir. Lakin, gördüyümüz kimi, 3+3+2, 5+3 və s. bölünən misraqırımları da özünü göstərir və gəraylıda bu cür hallara tez-tez rast gəlmək mümkündür. Aşiq şeirində çox vaxt misraların bölgüləri bütün qatar boyu eyni şəkildə saxlanıldığı halda, gəraylıda fərqli xüsusiyyətləri görürük. Bir şeir çərçivəsində

müxtəlif ritmik bölgüləri – həm tək, həm də cüt bölgüləri müşahidə edirik.

Poetik mətnin musiqili şərh zamanı şeirdə əsaslı struktur dəyişikliyi baş verir. Bu, bir sıra ifadə vasitələri hesabına – təkrarlar, əlavə söz və ifadələr, əlavə misralar hesabına yaranır. I və III misralar olduğu kimi – 2 dəfə təkrar olunur. Təkrarlar arası instrumental müşayiət səslənir. II və IV misralarda da təkrarlar özünü göstərir. Lakin bu misraların yalnız II bölgüsü – II misraqırımı (qara ceyran, çara, ceyran) təkrar edilir. Qeyd edək ki, II misranın sonuna daha bir əlavə ifadə – «dərdin alım» - artırılır. IV misranın artırımları isə daha genişdir və yeni misraların yaranmasına gətirib çıxarmışdır:

Nümunə 2.

1. Durum dolanım başına
2. Qaşı, gözü qara ceyran
3. Qara ceyran dərdin alım
4. Həsərətindən xəstə düşdüm
5. Eylə dərdə çara, ceyran
6. Ay qız, ay qız, çara ceyran
7. Dərdin alım, çara ceyran
8. Ağrın alım, ağrın alım ay
9. Ağrın alım ay, ağrın alım ay
10. Eylə dərdə salan, ay, ceyran
11. Eylə dərdə salan ay, ceyran ay.

Musiqi mətninə nəzər saldıqda görürük ki, dörd misralı gəraylı mətni on bir misralı musiqili mətnə çevrilmişdir. Əlavə melomisraların sayı əsas misralardan çoxdur. Bununla belə, qeyd edək ki, şeirin əsas misraları və misra quruluşu dəyişilməz olaraq qalmışdır. Belə ki, misradaxili əlavələr yoxdur, poetik mətn toxunulmaz şəkildə musiqiyə köçürülmüşdür. Əlavə və təkrarlar misra

xaricində mətnə qoşulur, misraları, onların məna vahidlərini qabartmaq məqsədini daşıyır, emosional cəhətdən dərinləşdirir.

Gəraylı həmişə olduğu kimi, instrumental girişlə başlayır. Çox da böyük olmayan giriş bütün havanın əsas melodik, ritmik-intonasiya özünü özündə daşıyır. Belə ki, böyük tersiya həcmli meloformul gələcək vokal partiyanın musiqi mətninin əsasını təşkil edir.

Nümunə 3.



Bir çox aşiq havalarında olduğu kimi, bu girişin tematizminin əsas inkişaf vasitələrindən biri təkrarlardır. Girişin melodik – ritmik özəyi dəfələrlə təkrar olunur, variantlı dəyişikliyə məruz qalır və formayaradıcı ünsürə çevrilir. T.Məmmədov «Koroğlu mahnıları» əsərində epik havaları şərh edərək təkrarların rolunu belə izah edir: «Təkrarlar ilk semantik təqdimətdən başlayaraq, formanın bütövlükdə yaranma mexanizmində ümumi olanın aşkara çıxarılmasına imkan yaradır». Bəzi havaların bu mühüm «ritmik-informasiya seqmentləri» «həm ifadə işarələri..., həm də inkişaf işarələridir (məna ifadəsi işarəsi)... Bu ritmo-intonasiya kompleksləri həm qrafik tərtibatda, həm də real səsmənalandırmada dəqiq əks olunmuş formaya malikdir, musiqi mətnlərinin bütün struktur dərəcələrini əhatə edir və nəhayət, universallığa malikdir, yəni sistemin bütün inkişafı boyu təzahür edir. Başqa sözlə, bu formul kompleksləri,

epik havaların invariantları olmaq üçün özlüyündə bütün elementlərə malikdir. Havalarda invariantların rolu ona gətirib çıxarır ki, onlar formanı möhkəmləndirir, epik havaları, onları təşkil edən müxtəlif səs elementlərini eyni sintaqmatik və paraqmatik əlaqənin elementlərinin birliyi kimi qəbul etmək üçün dinləyiciyə (auditoriyaya) lazımı eşitmə dayağını verir».²²

Epik havalara ünvanlanmış bu fikirlər, ümumiyyətlə, bir çox aşiq havalərında, o cümlədən gəraylılarda özünü göstərən təkrarların rolunu da dəqiqliklə ifadə edir. Təqdim olunan bu gəraylının giriş bölməsində, göründüyü kimi, təkrarların rolu çox böyükdür. Instrumental musiqi materialı ayrı-ayrı ritmik-intonasiya formullarının təkrarı əsasında yaranır. Eyni zamanda, qeyd etmək lazımdır ki, artıq burada bütün vokal-instrumental havanın əsas konturları cızılmışdır:

mib – sol – mib, (mib rast)

sib – mib, nəhayət

fa – do (do şura keçid)

Nümunə 4.



Gəraylının vokal melodik mövzusunun əsasında böyük və kiçik tersiya həcmində hərəkət edən yuxarı və aşağı istiqamətli meloformul dayanır. Bu meloformul bir poetik misraya bərabərdir və havanın əsas lad-intonasiya özünü təşkil edir (mib rast). Melo-poetik misra iki xanəni təşkil edir və qısa instrumental çalğıdan sonra kiçik dəyişikliyə məruz qalaraq, demək olar ki, eynilə təkrar olunur. Təkrar olunan I misradan II-yə keçid axarıldır və iki poetik

²² T.Мамедов. Песни Короглу. Б., 1984, с. 37-38

misranı bir melodik axında birləşdirir. II melo-misra əsas melodik özək üzərində yaranmışdır və I melopoetik musiqi ifadəsinin dəyişmiş variantıdır.

Nümunə 5.

Bu melomisra daha çox kadensiya xasiyyətlidir və təkrarlar vasitəsilə musiqi cümləsində daxili genişlənmə yaranmışdır. Təkrarlar rədif ifadəsi (qara ceyran) və əlavə ifadə (dərdin alım) üzərində baş verir və solb və sol səslərinin dəyişkənliyi əsasında formalaşan oynaq və variantlı kadensiya halqaları yaradır, mib rastda sona çatan bu melomisra tamamlandıqdan sonra instrumental hissədə də şura, ani bir keçid özünü göstərir. Bu lad – intonasiya və ritmik formul artıq instrumental girişdə səslənmişdi. Bu səpgili lad dəyişkənliyi vokal-instrumental hissədə ilk dəfə yenə də instrumental şəkildə baş verir. Ardınca vokal melostrukturlar bu dəfə instrumental şəkildə səslənir, yenə də rast-şur dəyişkənliyi təkrar olunur.

III melo-misra daha böyük səs diapazonunu əhatə edərək kiçik seksta həcmlidir. Melodiya sib səsndən başlayaraq aşağı istiqamətli hərəkətlə ilk meloformulun dayaq nöqtələrinə qaydır. I

misrada olduğu kimi, yenə qısa instrumental çalğı III misranın kiçik dəyişikli təkrarına gətirib çıxarır.

IV melo-misra kadensiya xasiyyətlidir və əsas melodik özək üzərində qurulmuşdur. Bu dəfə də III və IV melo-misraların birgə səslənməsi – bir musiqi cümləsində öz ifadəsini tapdığını müşahidə edirik. Bir axına səslənən musiqi materialı əlavə ifadələr (ay qız, ay qız) və rədif ifadəsi (çara ceyran) vasitəsi ilə genişlənməmişdir (xarici genişlənmə). Lakin genişlənmə bununla bitmir. Kiçik instrumental çalğıdan sonra əlavə ifadə, söz birləşmələri və nidalar bir misra daxilində birləşir və aramsız şəkildə kadensiyavari təkrarlanan, eyni melo-ritmik dönmələrlə öz ifadəsini tapır. Demək olar ki, yeddi xanəni əhatə edən bu vokal-instrumental musiqi cümləsi tamamlayıcı xasiyyət daşıyaraq struktur cəhətdən kadensiya əhəmiyyətlidir. Bu cəhət bir daha təkrarlanan melodik formulların formayaradıcı rolunu vurğulayır.

I melobəndin sonluğu lad-intonasiya baxımdan maraqlıdır. Bu, mib rastdan do şura keçid prosesidir. Dedyimiz kimi, biz artıq bu lad dəyişkənliyini instrumental girişdə və II və III misra arası çalğıda müşahidə etmişdik. Sonluqda lad dəyişkənliyi modulyasiya şəklinə vokal melodiya daxil olur. Beş xanədən ibarət olan və başlanğıc musiqi ifadəsinin ilk melomisralarla (durum dolanım başına) səsləşdiyi bu yeni bölmə şur ladının kadensiya dönmələri əsasında yaranmışdır. Bu tamamlayıcı parçada əvvəlki poetik strukturlar və qafiyələr, ritmik fiqurlar saxlanılır, öncədən instrumental partiyada yeni lad cizgiləri hazırlanır. Buna görə də musiqidə kəskin fərq yaranmışdır, öz təbii axarı ilə, yeni rəng çalarları ilə məntiqi sonluğa doğru hərəkət xətti müşahidə olunur. I bənd üçün «koda» xasiyyəti daşıyan bu melomisra instrumental şəkildə təkrar olunaraq butöv bir bölməni tamamlayır.

Nümunə 6.

Ey - lə dər - də [sa-lan, ay], cey - ran, ey - lə dər - də
[sa-lan, ay], cey - ran [ay].

Bəndlərarası instrumental hissə instrumental girişin mövzusu üzərində yaranmışdır. Mövzunun inkişaf xətti girişə nisbətən aramsız xasiyyət daşıyır və daha çox hərəkətli və dinamikdir. Burada mib rast və do şur lad dəyişkənliyi daha çox nəzərə çarpır.

II melobənd başlanğıc nida və onun improvizasiyası ilə başlayır. Demək olar ki, əksər aşiq havalarının kompozisiyasının bu hissəsi çox vacib dramaturji funksiya daşıyır. Havanın kulminasiya nöqtəsi burada yerləşir. Buna görə də, bu improvizasiyalı başlanğıc – nida böyük məna yükü daşıyır və kompozisiyanın, demək olar ki, həcmə iri parçasıdır. «Sona gəl, ey» söz birləşməsi əsasında yaranan melo-nida fa səsi üzərində vokalizə edərək sib səsinə - zilə qalxır. Burada aşağı istiqamətli hərəkətlə aşiq boğazları (qaynatmalar, eydirmələri) səsləndirilir. Dramatik, gərgin melodik oxumalar yenə də qeyri-sabit fa səsinə - üst aparıcı ton üzərində tamamlanır.

Nümunə 7.

[So-na gəl, ey,
ay,
So-nam

Instrumental bağlayıcıda mib və do dayaq səslərinə keçid özünü göstərsə də, vokal melodiyada kulminasiya bölməsinin davamının gözlənilməsi hissi, natamamlıq davam etməkdədir. Nəhayət, II bəndin yenə də ekspressiv səslənən ilk melomirasının oxunması və tonikada tamamlanması məhz bu mühüm dramaturji nöqtənin gərginliyinin getdikcə azaldığından və musiqinin əvvəlki axarına dönməsindən xəbər verir. I bənddə olduğu kimi, burada da kiçik instrumental bağlayıcıdan sonra yenə bəndin I misrası təkrar olunur. Lakin əvvəlki melomisraya əks olan melodik parça ilə – bu, re-mi-fa-solb - yuxarı-istiqaqətli və solb-fa-mib – aşağı enən melodik xətti melomisradır. Bu melodiya misranın sözləri ilə təkrar olunur, melodiyanın tamamlayıcı dönmələrinin təkrarı xarici genişlənmə yaradır və əlavə ifadə nidalar vasitəsilə oxunaraq kadensiya xasiyyəti daşıyır.

II və III melomisranı bir-birindən əvvəlki bağlayıcıya nisbətən daha geniş instrumental parça ayırır. III melomisra tam deyil, yarım misra şəklində və əlavə söz birləşmələri və ifadələrlə ifadə olunur. Misra tamamlanmadığı üçün onun bütöv halda səslənməsi anı musiqidə gözləmə hissi oyadır. Kiçik instrumental bağlayıcı məhz bu ana gətirib çıxarır. Bu yenə kulminasiya səsi olan – sib

səsi ilə başlayan II melomisiranı olduğu kimi təkrar edən bir bölümdür. Bu bölüm II bəndin semantik xüsusiyyətləri ilə əlaqədə olan (küsdürmüşəm, könül allam) emosional mənə yükünə malikdir. IV melomisra kadensiya xüsusiyyətlidir və xarici əlavələr vasitəsilə genişlənməmişdir. Əlavələr mobil və çevikdir, melodiyanın birbaşa davamı şəklində, aramsız şəkildə inkişaf edir.

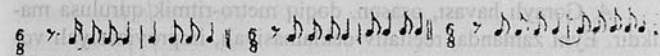
Bu kadensiya dönmələri əsasında daha bir əlavə-tamamlayıcı-koda səslənir. Bu bölmə yeni bir əlavə misranı əhatə edir. (Gəzmə yalqız, ağrın alım). Təkrarlardan doğan melodik dönmələr əvvəlcə dəqiq ölçüdə, dinamik şəkildə inkişaf edir, sonra doğru rəqətiativ-deklamasiya üslubuna keçir və bu halda da tamamlanır.

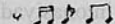
Struktur cəhətdən II bənd I-ni, demək olar ki, təkrar edir (bənd öncəsi başlanğıc nida – əlavəni nəzərə almasaq). Lad baxımından isə fərq göz qabağındadır. Belə ki, tamamlayıcı – kodada, I bənddə olduğu kimi, do şura keçid özünü göstərmir, hava mib rast ladında tamamlanır.

Nümunə 8.

Ə.Eldarova adıçəkilən əsərində gəraylılara xas olan vacib bir məqamı önə çəkir. O, gəraylı poetik formasına əsaslanan «Koroğlu», «Paşakoçdu», «Kavəri» havalarını nümunə göstərir və yazır: «Məsəl gətirdiyimiz nümunələrdə intonasiyaya xüsusi ifadəlilik verən xanədaxili sinkopalar diqqəti cəlb edir, maraqlandırır». Müəllif daha sonra gəraylılar üçün xarakterik olan ritmik formulları nümunə göstərmişdir:

Nümunə 9.



Təhlil olunan bu gəraylının da melodik strukturunda bu səpgili ritmik quruluşlar üstünlük təşkil edir. Xanədaxili sinkopalar ilk dəfə bu havanın instrumental girişində müşahidə olunur. İlk xanələrdən hər musiqi frazası (iki xanəli) xanənin zəif durğusu üzərində başlayır. Vokal partiyanın ifası zamanı da sinkopallıq xüsusiyyəti saxlanılır. I, III melomisiralar, eləcə də, tamamlayıcı əlavə melomisra məhz  ritmo-formula malikdir.

«Mina gəraylı» (T.Məmmədov), «Gəraylı» («Saz Məktəbi»)²³ havalarında da həmin xüsusiyyət göz qabağındadır. Bunlar bir daha «Gəraylı» havalarının bir kökdən qaynaqlandığını və inkişaf etdiyini vurğulayan cəhətlərdəndir. Gəraylı poetik for-

masında təcəssüm tapmış bir sıra aşıq havalarında ⁸ ölçüsündə – (ikibölgülü (3+3) – Ə.Eldarova) əks olunan bu ritmik formullu melodiylara rast gəlirik. «Atlı Koroğlu», «Mirzəcani», «Koroğlu atlandırılması», «Kodək donu», «Göyçə gözəlləməsi», «Şahsevəni», «Koroğlunun təlimi», «Cəngi Koroğlu» və s. havalarını misal

²³ S.Kərimi, A.Quliyev, M.Əliyev. «Saz məktəbi». Bakı, 2007, s. 169.

çəkmək olar²⁴.

Gəraylının təhlili nəticəsində aşağıdakı ümumiləşdirmələrə gəlmək mümkündür.

1. Gəraylı havaları, əsasən, məzmun və xasiyyət baxımdan oynaq, gümrax və şən havalardır, lirik ovqatlıdır.

2. «Gəraylı» poetik forması ciddi metrik sxemə əsaslanır. Bu, dəqiq iki vurğulu metrdir.

3. Poetik mətn səkkiz hecalı olaraq (4+4=8) iki bərabər təqtilərə ayrılır. Bəzi hallarda 5+3 və ya 5+2 və s. bölgülü misralar da özünü göstərir və həmin təqtili misralar belə iki vurğulu ölçüyə tabe edilir.

4. Gəraylı havası, əsasən, dəqiq metro-ritmik quruluşa malikdir. Eyni zamanda, recitativ-deklasiyalı, improvizasiyalı vokal-instrumental parçalarla növbələşir (qovuşuq bəhri). (Dinlə: ANTHOLOGIE DES ASHIQ SD1, "Mina gəraylı")

5. Bənd öncəsi – başlanğıc nida, eləcə də bəzi hallarda misralar arası və daha çox bəndin sonu inkişafı olaraq improvizasiya xasiyyətlidir.

6. Söz və musiqi paralel inkişaf edir. Hər misra iki xanəyə uyğunlaşır.

7. Başlanğıc melodik intonasiyada xanədaxili sinkopalar özünü göstərir.

8. Bir sıra aşiq havalarında olduğu kimi, gəraylılarda da əlavə misralar, söz və ifadələrdən geniş istifadə olunur və onlar havanın forma və quruluşuna öz təsirini göstərir.

a) modulyasiyalı keçid baş verir.

b) V misra əlavə olunur (yeni məzmunlu) və s.

9. Gəraylıda II misradan sonra, xüsusilə də IV misradan sonra əlavə melomisralar müşahidə olunur və onlar formada daxili, əsasən də xarici genişlənmə yaradır.

²⁴ Bax: Ə.Eldarova. Azərbaycan aşiq sənəti. Bakı, 1996, səh. 139. T.Məmmədov. Azərbaycan. aşıqlarının ənənəvi havaları (rus dilində). Bakı, 1996

10. Rədiflər havanın kadensiya formullarının yaranmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Poetik mətn və melodiyanın paralel inkişafına və təkrarlılığına gətirib çıxarır.

11. İnkişaf vasitələri olaraq təkrarlılıq və varianthlıq xüsusiyətləri üstünlük təşkil edir.

TƏCNİS

Təcnis aşıq şeirinin ən mürəkkəb növlərindən biridir. Yalnız ustad aşıqlar təcnis yazmağa qadir olmuş, öz ağıl və biliklərini, iti zəka, bədii zövq və bacarıqlarını bu növ şeirlərlə nümayiş etdirmişlər.

Təcnis qoşma şeir forması əsasında yaranır. On bir hecalı dördlük şəklində olan bu şeirlərin təqtiləri belədir: 6+5 və ya 4+4+3. Qoşmanın birinci bəndi *abab* (çarpaz) və ya *abcb*, qalan bəndləri isə *cccb*, *dddb* şəklində qafiyələnilir.

Ümumiyyətlə, qoşma aşıq şeirinin geniş bədii və texniki imkanlara malik olan növüdür. Azərbaycan xalq şeir formaları içərisində hecaların sayı baxımdan ən iri quruluşa malik olan qoşma bütün mövzuları əhatə etməyə, xüsusilə, geniş, həyati məzmunlu mövzuların açılması üçün daha əlverişli şərait yaradır. Bayatılar, gəraylılar kimi, qoşmalar da xalqımıza çox yaxın və əziz olan poetik nümunələrdir. Çünki, qoşma doğma bir sözdən - əsil Azərbaycan dilindən qaynaqlanmış bədii məfhumdur. Qoşma mənən istedadlı və zəngin xalqımızın iç dünyasının ayrı-ayrı səhifələrini sözlərə qoşub-düzdüyü bir yaradıcılıq hadisəsidir. Bu ad qədim türk dillərində çoxluq təşkil edən birhecalı sözdən - qoş sözündən yaranmışdır və iki mənada üzə çıxır:

1. Fiziki cəhətdən – iki və daha artıq hissəni (maddi) bir-birinə bağlamaq, yanaşı qoşmaq;

2. Fikri cəhətdən – daxili fikri sözlərlə (musiqidə – səslərlə) bədii şəkildə bir-birinə bağlamaq, uydurmaq, yaratmaq.

Qoşma ikinci mənani özündə daşıyan məfhumdur. Alimlərin fikrinə görə, qoşma türkdilli xalqların poeziyasında qədim şeir növlərindən biridir. Müxtəlif elmi əsərlərdə qoşqu, koşuq, koşak adlı ozan şeirləri, musiqi havalarının adları çəkilir. XIV-XV-ci yüzilliklərdə qoşma inkişaf etmiş mükəmməl forma və quruluşa, bədii üslub özəlliklərinə malik poetik janr kimi artıq mövcud idi. Qoşmanın cinaslardan yaranan mürəkkəb şəkli də geniş

yayılmışdı. O dövrdə yaşamış böyük musiqişünas-alim Əbdülqadir Marağainin Azərbaycan dilində yazdığı şeiri buna gözəl misaldır:

Sorma məndən kim, nə bolmuş, ya nədur?

Katəşi-eşqin canımda yanədur.

Bardı dil, bilməm ki, xansı yanədur?

Ömür keçdi yinyə xaçın, yanə dur²⁵.

Musiqişünas S.Ağayeva “Əbdülqadir Marağai” (rus dilində) əsərində yazır ki, «bu şeirləri (Marağainin sözlərinə görə) Segah, Üşşaq, Nəva muğamlarında “motadil” (Arran motadili) musiqi formasında ifa etmək gərəkdir, hansı ki, ölkənin həm şimalında, həm cənubunda, eləcə də İraq türkləri arasında yayılmışdır»²⁶.

Qoşmanın şəkilləri çoxdur. Cığalı qoşma, ayaqlı qoşma, zəncirbənd qoşma, qoşayarpaq qoşma, dodaqdəyməz qoşma, diddönməz qoşma, hərfüstü qoşma, güllü qafiyəli qoşma (dedimdedi), qoşma-müvəşşəh, və s. Ə.Eldarova yazır: ...qoşma yeganə poetik formadır ki, onun özünə uyğun gələn eyniadlı havası yoxdur. Bu da qoşma janrının daha geniş mövzu və obrazlarla bağlılığından, həmin janr əsasında çoxlu müvafiq havaların yaranmasından irəli gəlir²⁷.

Qoşmanın “Varsağı”, “Heydəri” (cığalı qoşma) şekillərinin olduğu da söylenebilir, onların musiqi havası ilə əlaqədar

²⁵ S. Ağayeva. Nəsimi poeziyasında musiqi motivləri. “Elm və həyat”, 9, 1973, s. 12

²⁶ S.Ağayeva. Əbdülqadir Marağai. (rus dilində), B,1983, s. 9-10.

²⁷ Ə.Eldarova. Azərbaycan aşıq sənəti. Bakı, 1996, s. 136. Müəllif bu əsərində qoşma poetik formasına əsaslanan havaların adlarını çəkir: Misri, Əfşarı, Şorili, Göyçə havası, İrəvan çuxuru, Qarabağ qaytarması, Qəhrəmani, Naxçıvani, Aşıq Cəlili, Aşıq Hüseyni, Ürfani, Duraxanı, Dilqəmi, Sultanı, Əhmədi, Mansırı, Bayramı, Məmmədbağırı, Hicranı, Şəmşiri, Nəcəfi, Keşiş oğlu, Kərəmi, Yanıq Kərəmi, Kərəm şikəstəsi, Arazbar Kərəmisi, Azərbaycan Kərəmisi, Koroğlu çəngisi, Bozğu Koroğlu, Əcem Koroğlu, Qəmərcan, Nədan bala, Sarı köynək, Güllü qafiyə, Təcnis, Köhnə gözəlləmə, Gözəlləmə qafiyə, Şəmşir gözəlləməsi, Qaraçı (El havası), Qaytarma və s.

formalaşdığı qeyd olunur.

Aşıq havaları içərisində səciyyəviliyi ilə seçilən təcnis də məhz qoşma poetik janrına istinad edir. Poetik baxımdan təcnisin quruluşu janra yeni rəng, yeni ovqat gətirir, məzmun cəhətdən zənginləşdirir. Aşıq poeziyasında ayrı-ayrı sənətkarlara məxsus yüzlərcə təcnis formalı şeirlər mövcuddur. Maraqlıdır ki, bu söz sənəti toplusunda onu ifadə edə biləcək yalnız bir təcnis havasına təsadüf edilir. Gəraylı, divani, müxəmməs və başqalarından fərqli olaraq təcnisin bölgələrə aid, aşıqların fərdi adları altında variantları da mövcud deyildir. Təcnis «yalnız bir hava ilə bağlı olan yeganə poetik formadır. Saya təcnis, qara təcnis, cıqalı təcnis, gedər-gəlməz təcnis adları janrın bu və ya digər poetik xüsusiyyətlərilə bağlıdır, lakin onların hamısı bir hava üstündə ifa olunur. Təcnis anlayışı yalnız şeirin zahiri forması (strukturu) ilə deyil, həm də onun məzmunu ilə əlaqədardır. Bilavasitə omonimlik bildirən cinas sözündən yaranan təcnis adının mənşəyi bu poetik formanın mürəkkəbliyi haqqında təsəvvür doğurur... Təcnis konkret şeir və musiqi məzmunu, konkret emosional surətləri ilə seçilən, ritmik modulyasiyaların zənginliyi, dinamikliyi və patetik ifadəliliyi ilə fərqlənən havadır».²⁸ Qeyd edək ki, Cənubi Azərbaycan – Qaradağ aşıq mühitinə xas olan «Qaradağ təcnis» və «Divani təcnis» havaları mövcuddur.

Bələklə, təcnis yaradan aşıq ustad sənətkar olmalı və söz söyləmək məharətinə malik olmalıdır. Elə buna görə də, Ə. Eldarova təcnis aşıq şeirinin leksik növünə aid etmişdir. Bu növ şeirlərdə sözün mənasına varmaq, onu müxtəlif kombinasiyalarda istifadə etmək, əlavə nida və sözlərlə birlikdə işlətmək, bununla yeni-yeni semantik anlamlar yaratmaq kimi xüsusiyyətlər qabarıqdır.

Təcnislərdə xüsusi mənə, sirlə məqamları özündə daşıyan dərin mənə kəsb edən kəlmələrdən istifadə olunması əsas

²⁸ Ə. Eldarova. Azərbaycan aşıq sənəti. B., 1996, s. 136. «Qaradağ təcnis» instrumental havasına görə, «Təcnis» havasından fərqlənir. Vokal partiya isə, demək olar ki, eynidir.

şərtlərdən biridir. Ümumiyyətlə, şərq poeziyasına xas olan cəhət – sözə, fikrə önəm vermək, deyilən fikri açmaq, bunun üçün mısraların, bəndlərin mahiyyətinə baş vurmaq, ilk baxışdan sadə görünən, lakin ideya-məzmun baxımından çətin eyham və müəmmalardan ibarət olan ifadələrin işlədilməsi təcnisin maraqlı doğuran cəhətləridir. Bu xüsusiyyətlərinə görə aşıqların deyişməsi zamanı təcnislərin oxunması vacib şərtlərdən biridir və qalibin müəyyən olunmasında əsas göstəricilərdəndir.

Təcnis cinas sözündən yaranmışdır. Cinas müxtəlif mənə və mahiyyət daşıyan, yazılışı eyni olan sözə deyilir (eyni quruluşlu – omonim sözlər)²⁹:

- Məsələn: Sarı 1) –rəng mənasında;
2) –istiqamət mənasında (evə sarı);
3) –sarımaq mənasında (əmr formasında);

Cinas sözlər mısralar və bəndlər arasında qafiyələr yaradır. Məhz cinas sözlərin özü və onların qafiyə şəklində səslənməsi özü musiqi ahəngi yaradır. Bir çox müəlliflər qeyd edirlər ki, «cinas qafiyələr nadir təsadüf olunan dərin musiqili qafiyələrdir»³⁰.

Təcnisin I bəndində II və IV, qalan bəndlərdə isə I, II, III mısralar cinaslarla qafiyələnir. Bundan başqa, hər bəndin IV misrası cinas-rədiflə qafiyələnir:

1. I bənddə – II, IV mısraları;
2. II, III (və s.) bəndlərdə – I, II, III mısralar (yeni cinaslar);
3. I bəndin cinası (rədif) – II, III bəndin IV mısralarında.

Hər bir ustad aşıq öz yaradıcılığında bu mürəkkəb şeir formasına müraciət etmişdir. Aşıq Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Molla Cümə, Aşıq Ələsgər, Boralqanlı Hüseyn və bir çox başqaları sözünün gücünü, qüdrətini nümayiş etdirmək üçün təcnis yaz-

²⁹ Cinas sözləri musiqi səsləri ilə müqayisə etmək olar. Musiqi nəzəriyyəsinə görə, səslənməsi eyni, mahiyyəti (yazılışı) müxtəlif olan musiqi səslərinə enharmonizm deyilir. Bu səs, akkord, qamma və s. ola bilər. Bu baxımdan cinas – fonetik enharmonizmdir (omonim sözlər).

³⁰ Bax: M. İracoğlu. Azərbaycan xalq şeirinin şəkilləri, s. 137.

mağı sənət borcu hesab etmişlər. Təcnis yazmaqla Azərbaycan dilinin qrammatik qanunauyğunluqlarını, fonetik, leksik, morfoloji xüsusiyyətlərini mükəmməl şəkildə önə çəkmişlər. Əgər həmin aşıqların digər əsas janrı və formalarda yazdıqları şeir nümunələrinin sayını təcnislərlə müqayisə etsək, sonuncunun daha az sayda olmasını müşahidə edərik. Bu, bir neçə amillə bağlıdır:

1. Şeirin leksik, fonetik və morfoloji baxımdan mürəkkəbliyi;
2. Azərbaycan dilinin söz lüğətində cinas sözlərin daha məhdud sayda olması;

Bu səbəbdən təcnis yaradıcıları:

1. Cinas qafiyələr üçün tək-cəzə söz deyil, söz birləşmələri və ifadələrdən istifadə edirlər. Burada aşığın söz, nida, ədat və şəkilçilərdən məharətlə istifadə etmək və yeni mənalar yaratmaq bacarığı üzə çıxır (a yağa-yağa, ayaq-ayağa, ay ağa, ağa, ayağa-ayağa).

2. Azərbaycan dili ilə yanaşı, ərəb və fars sözlərindən də yeri gəldikcə, istifadə etmişlər. Lakin qeyd edək ki, aşıq qafiyə prosesində həmin sözləri də Azərbaycan sözlərinə uyğunlaşdırır (nə danna, nədən nan (nan-çörək), nadanna)³¹ və bununla da söz sənətkarlığını nümayiş etdirir. Bu cəhət, eyni zamanda, ustad aşıqların ərəb və fars dilini mükəmməl mənimsədiklərini, savadın və biliyin şeir sənətində vacib amil olduğunu ifadə edir.

3. Azərbaycan aşıqları təcnislərdə «qulaq» qafiyəsindən də istifadə edirlər. Məsələn:

Həqiqətmən təriqəti seçənlər 11 h
Təriqətdə həqiqətin nədi adı? 12 h
Hansı şah haqq ilə ilqar eylədi 11 h
Hə incindi, nə ah çəkdi, nə dadı. 11 h (Aşıq Ələsgər)

³¹ Bax: Mir Cəlal, R.Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığa giriş. B., 1988, s. 107.

Nə əskik din, nə artıq gül, nə danna
Müxənnətə zohər ölmür nədən nan?
Dörd bilməzdən, dil qanmazdan, nadanna
Nə qandım əzəldən, nə qanam indi. (Aşıq Ələsgər).

«Nədi adı» və «nə dadı» - qulaq qafiyələridir. «Nədi adı» - ifadəsi Azərbaycan dilinin dialektik qanunlarına əsasən, 4 hecalı deyil, üç hecalı şəkildə oxunur və söylənilir: nə-dia-di.

Təcnislərin əsas çətinliklərindən biri də odur ki, bəzi hallarda yuxarıda sadalanan texniki vasitələr öz mürəkkəbliyi üzündən yaradıcılıq prosesində şeirin poetik mənasını üstələyir. Məhz bu baxımdan, yalnız ustad sənətkarlar həm texniki, həm də bədii baxımdan dolğun, forma və quruluş cəhətdən mükəmməl əsərlər yarada bilmişlər. Təcnisin forma və şəkilləri də az deyil. Bunlar təcnisi fonetik və forma cəhətdən bir qədər də mürəkkəbləşdirir və eyni zamanda, daha cəlbədicə, daha maraqlı edir. Dodaqdəyməz təcnis, ikibaşlı təcnis, cığalı təcnis, ayaqlı təcnis, nəfəsçəkmə təcnis, hərfüstü təcnis, öyüdləmə cığalı təcnis və s. Gəlin dodaqdəyməz cığalı təcnisi xarakterizə edən əsas xüsusiyyətləri üzə çıxaraq:

1. qoşma forması əsasında – cinas-rədif;
2. misralararası cinas;
3. dodaqlanan samitlərin işlədilməməsi;
4. cığa –
 - 1) bayatı forması əsasında;
 - 2) hər bəndin cinasına uyğun cinas;
5. vahid ideya-məzmun.

Bu növ poetik formanın mürəkkəb bədii və texniki konstruksiyası bu əsas şərtlərlə bağlıdır. Onu da qeyd edək ki, cinas sözlər bayatı, gəraylı, divani, təsnif və s. formalara da tətbiq edilir. «Bayatı təcnis», «gəraylı təcnis», «divani təcnis» adları da buradan meydana gəlmişdir.

İndi isə “Təcnis” havasının musiqili-poetik təhlilinə keçək.

Təcnis üç bənddən ibarət vokal-instrumental kompozisiyadır. Vokal melodiyasına görə, bu hava sifətində improvizasiyalı deklamasiya xüsusiyyətlidir. Instrumental partiya isə giriş, bəndlərarası intermediyalar – dəqiq metro-ritmik ölçüyə malik

musiqi havasıdır. Hər iki partiya bütün kompozisiya boyu növbə ilə ardıcılışır və bu növbələşmə musiqiyə xüsusi bir özəllik gətirir. Bir tərəfdən, nəqli xasiyyətli düşüncəli, məna dolu rəqətiativ, digər tərəfdən isə, yürək templi, öz oxu ətrafında hərəkət edərək açılan, kiçik özəkdən yaranan narahət, duyğulu instrumental hava. Bu musiqi havasının daxili kontrastlığı məhz vokal və instrumental partiyalar arasındadır. Lakin onlar arasındakı təzad sərt, kəskin ziddiyyətli deyildir. Əsas kontrast ifa üslubunun fərqliliyi (instrumental – vokal), metro-ritmikənin (²/₄ və sərbəst ölçü), ifadə tipinin (improvizasiya və qeyri-improvizasiya) müxtəlifliyi üzərində qurulmuşdur. Ümumiliklə isə, həm instrumental, həm də vokal partiyalar eyni bir obrazın müxtəlif tərəflərini əks etdirən vahid strukturda birləşmişdir. Hər iki partiya öz-özlüyündə müstəqildir və fərdi xüsusiyyətlərə malikdir (bu cəhət tənən havasının instrumental şəkildə variantlarının yaranmasını da şərtləndirmişdir).

Bütün aşiq havaları kimi, tənən də instrumental introduksiya ilə başlayır. Instrumental giriş genişdir. Kvarta-kvinta əhatəli bir musiqi özəyindən yaranmışdır. Saz alətinin pərdə və sim düzlüyü melodiyanın quruluşuna birbaşa öz təsirini göstərmişdir.



İlk musiqi mövzusu kvarta diapazonlu olaraq beş xanəni əhatə edir və təkrar musiqi ifadələrindən ibarətdir (si-fa#). Sonrakı səkkiz xanəli musiqi cümləsi eyni ritmik formullarla, I cümlənin intonasiyaları əsasında yaranır, lakin yeni – daha yüksək mərhələ

kimi qavranılır (do#-sol#). Daha sonra repriza funksiyası daşıyan I cümlə variantlı şəkildə səslənir (6 xanə – si-fa# diapazonlu). Növbəti üç xanədən ibarət kiçik musiqi cümləsi lad – intonasiya baxımından əhəmiyyətlidir. Çünki ilk dəfə burada do#-sol# - kvinta sıçrayışı və «lya» pilləsi özünü göstərir və melodiyanın diapazonu kiçik sekstaya qalxır. Daha sonra yenidən repriza əhəmiyyətli musiqi cümləsi təkrar olunur. Quruluş baxımından beş musiqi cümləsindən ibarət olan bu giriş mövzusu bədi cəhətdən öz axarı ilə səslənir. Xanələr üzrə bölünmələr hiss olunmur, musiqi fikri ardıcıl və yüksələn xətlə inkişaf edir. Bu inkişaf xətti, yeni istinad pillələri vokal partiyasının lad quruluşunu da tənəmləyir (*abaca*).

si - fa# - I mərhələ
do# - sol# - II mərhələ
si - fa# - III mərhələ
do# - lya - IV mərhələ
si - fa# - V mərhələ

Vokal-instrumental partiya, qeyd olunduğu kimi, deklamasiya şəklində oxunur. Mətnin sözləri bir səs üzərində rəqətiativə oxşar şəkildə oxunur.

Tənənlerin əsas xüsusiyyətlərindən biri I və II misraların qovuşuq şəkildə – bir-birinin ardınca deklamasiya edilməsidir. Bu

haldə misralar ya tam dəyişməz şəkildə, ya da əlavə söz və nida-
lardan istifadə olunmaqla oxuna bilər.

T.Məmmədovun yazısında musiqili-poetik mətn bu şəkildə-
dir³²:

(Dedi, belə) Bir də görüm (ay lələ, elə)
nədir qəsdin-qərəzin,
(Elə), Həsret qoyma qdımı, (ey) o xala məni?
(A belə) Nə çəkmisən (ey) çilləsinə kamann
(Elə) Demirsənmi süzən (ey) ox ala məni?

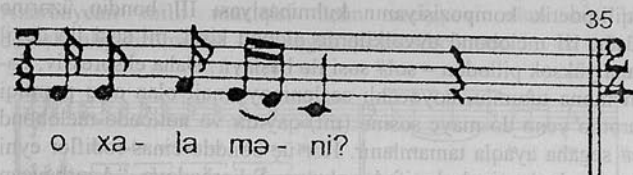
Vokal melodiya kiçik diapazonu əhatə edir. I misra-k2, II
misra – k4 həcmindədir. Mi səsi üzərində oxunan misraların lap
sonunda aşağı istiqamətdə hərəkət edən interval enmələri özünü
göstərir. Not yazısında xalis kvarta çərçivəsində hərəkət kimi
qeyd olunan musiqi ifadəsi sanki qlissando «sürüşməsi»dir. Bu
musiqişünas alim E.Y.Alekseyevin ibtidai folklor melosunun tipo-
logiyasına aid irəli sürdüyü fikirlərdən yaranmış ifadədir³³. O, er-
kən intonasiya etməni aşağıdakı formalara ayırır:

1. Kontrast-registrli (α – melodika)
2. Qeyri-sabit-qlissandolu (β – melodika)
3. Yüksəklik baxımdan bu və ya digər dərəcədə stabil (γ –
melodika)

Bu baxımdan, həmin aşağı enən səslər – melodika oxunma
zamanı sanki dağılır, səs yüksəkliyində qeyri-müəyyənlik yaranır.
Bu enişli oxuma tərzini melodik olmaqdan daha çox, nitqə yaxın
intonasiyadır, sanki musiqili nidadır və yaxud avazla oxunan nit-
qdir.

³² Bax: T.Məmmədov. Azərbaycan klassik aşıq havaları. B., 2009, № 30.
Təcnis.

³³ Bax: Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. М.: Сов. компо-
зитор, 1986, с. 7.



II və III misraları instrumental bağlayıcı bir-birindən ayırır.
III melo-misra I-ni variantlı şəkildə təkrar edir və nəhayət, IV me-
lo-misranın sonunda əsaslı kadensiya dönməsi özünü göstərir. Ci-
nas sözlərlə qafiyələnməsinə baxmayaraq, II və IV misraların ci-
nas-kadensiyaları müxtəlifdir. (II melomisra və IV melomisraların
cinası) son iki melomisranın təkrar olunması bəndin genişlənməsi
ilə nəticələnir. Melo-bəndin bu sonluğu emosionallığı ilə seçilir.
Bu bölmədə lad modulyasiyası baş verir. Mi rastdan re# segaha
keçid özünü göstərir. Melobəndin kulminasiya nöqtəsi məhz bu-
rada yerləşir. Xüsusilə, V əlavə melomisra oxunarkən fa# səsinin
uzadılması ekspressiv, sarsıntılı bir hissəyə aydın. Son misralar da
olduqca həyəcanlı səslənərək cinas-kadensiyanın təsirini artırır.

Təcnisin II bəndi kiçik variant dəyişikliyi ilə, eyni avaz və

məntiqlə təkrar olunur³⁴. Bütün aşiq havalarında olduğu kimi, musiqili-poetik kompozisiyanın kulminasiyası III bəndin üzərinə düşür. III melobənd əvvəlkilərdə olduğu kimi, mi səsi ilə deyil daha yüksək pillədən – sol# səsi ilə başlayır. Daha ekspressiv, dərin mənə tutumlu, həyəcanlı səslənməyə nail olan aşiq məntiqi sürətdə yenə də maye səsinə (mi) qayıdır və nəticədə melobənd re# segaha ayaqla tamamlanır. Hər üç bənddə cinas-rədiflər eyni ayaq – kadensiyalarla ifadə olunur. S.Fərhadova “Azərbaycan mərasim musiqisi” əsərində mərasim folkloru – toy mahnıları və yas havalarına xas olan bir neçə kadensiya formalarının adını sadalamışdır. Bunlardan birini müəllif kadensiya-qafiyə adlandırmışdır. Mərasim havalarına aid edilməsinə baxmayaraq, bu növ kadensiya – qafiyələr, görüldüyü kimi, aşiq melodiyalarının quruluşunda da özünü göstərir³⁵.

Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, təcnis bir sıra aşiq şeir formaları kimi, poetik baxımdan söz, ağıl, zəka oyunu kimi qiymətləndirilir, zəka isə şeiriyyətə, bədiiliyə söykənir. Bu yaradıcılıq təxəyyülündən yaranan mükəmməl sənət hadisəsi musiqiyə calanır. Məhz bu andan başlayaraq içdən gələn bir nəfəs bu söz qatarını sanki canlandırır. Deyilən fikrə acılı-şirinli hisslər qatılır. İnsanı düşündürən, ağladan, göynədən, ... Məna dərinləşir, qabarır, bəzən çıpaqlaşır, gözəlləşir.

Göründüyü kimi, təcnislər poetik forma olaraq, mənə baxımdan olduqca mükəmməl, məntiqi və müdrik şeirlərdir. Təcnis havası isə bu mükəmməlliyi özündə daşıyan, eyni zamanda, emosional cəhətdən güclü təsir qüvvəsinə malik musiqi havasıdır.

Musiqi havasının dərinliyi, səciyyəviliyi ifadə tərzii ilə – nəqliliyi, improvizasiyalılığı ilə deyil, həm də onun lad-intonasiya dəyişkənliyi ilə bağlıdır. III və IV misranın təkrarı əsasında yaranan yekun əhəmiyyəti daşıyan bölmədə rast ladından

³⁴ T.Məmmədov. Azərbaycan klassik aşiq havaları. Əlavə disk, № 5, Təcnis.

³⁵ Bax: С.Фархадова. Обрядовая музыка Азербайджана. Баку, 1989, с.111.

segah ladına keçid musiqiyə xüsusi bir ahəng verir. Bu, Azərbaycan milli musiqisi üçün səciyyəvi olan bir lad dəyişkənliyidir: mi rast - re# segah qarşılaşdırılması.

Cəmi kiçik sekunda həcmində olan bu keçid əsl milli ahəngdir və emosional baxımdan olduqca təsirlidir: fa#→mi – melodik intonasiyası artıq qulaqlarda səsləndiyi bir zaman, birdən-birə fa#→mi→re# – hərəkəti – segaha ayaq – insana məstəddici, həyəcanlı, duyğulu anlar yaşadır. Musiqi yeni rəngə boyanır və mi- dayaq nöqtəsi bir an içərisində aparıcı tona (üst) çevrilir.

Obrazlı-emosional məzmun cəhətdən vahid tam halında çıxış edən təcnis havasının əsas özəlliklərindən biri də məhz milli improvizasiyalılığın xüsusiyyətləri ilə bağlıdır. Vokal melodiya təmkinlidir, ifrat emosionallıqdan uzaqdır, çox incə, məhəratlə və zövqlə və məhz aşiq boğazlarına uyğun olan təcricən, mərhələ-mərhələ yüksəliş xətti ilə inkişaf edir³⁶. «Səs yüksəkliyi fəzasının əhatə dairəsinin genişliyi havanın registri parametrlərinin lad-melodik və intonasiya cəhətdən mərhələli şəkildə yaranması ilə şərtlənir. Səs məkanının məhz bu cür ardıcıl əldə edilməsi çox halda ənənəvi havaların lad sisteminin kristallaşmasını müəyyən

³⁶ Bu cür improvizasiya üslubunu, müəyyən mənada, muğamların inkişaf xəttində də izləmək mümkündür.

edir»³⁷.

Təcnis musiqili-poetik vəhdət kimi üzə çıxır. Poetik və musiqili məzmun üst-üstə düşür. Musiqi mövzusu improvizasiyalığı, gözəlmənin tipi, inkişaf tərzii ilə şeirin əsas ideya-məzmun yükünü özündə daşıyır. Cinas-rədiflər eyni musiqi kadensiyalarına istinad edir və bütün üç bəndli kompozisiyanı bir-birinə bağlayır və vahid tam halında birləşdirir.

Fikrimizcə, təcnis havasının instrumental hissəsi çox qədimdir. Havanın melodik quruluşu, təkrarlardan yaranan inkişaf tərzii, kvarta-kvinta intervalları əsasında qurulan lad-intonasiya formulları, dəyişkən lad xüsusiyyətlərinə malik olması, sadə və yığcamlığı, saz alətinin pərdə və kök quruluşuna söykənməsi və s. bunu deməyə əsas verir. Vokal melodiyanın improvizasiyalığı da qədim havalar üçün xarakterikdir: qlissandolu «sürüşmələr», kiçik diapazon, bir səs üzərində rəçitasiya, sekunda hərəkətləri, kadensiya nöqtələrində aşağı enişli dönmələr və s.

Poetik mətn isə bədii mündərcəsi, dərin məzmunu, forma və quruluşunun mükəmməlliyi – daha yüksək inkişaf səviyyəsindən xəbər verir. Bununla belə, poetik formanın leksik quruluşu məhz deklamasiya ifadə tərzini tələb edir. Məhz rəçitasiya-deklamasiya tərzii – «bir səs üzərində sıfıra bərabər interval addımları» (Kats Y.) şeirin hər kəlməsinin daha qabarıq, daha vurğulu şəkildə ifadə olunmasını təmin edir və əsas fikri həm dərinləşdirir, həm də anlaşılması üçün imkan yaradır, cinas sözlərin üzərində dayanmaqla kadensiyavari dönmələrlə ayaq verir. Bu da cinas qafiyələrinin mahiyyətini bir qədər də önə çəkir və daha iri planda üzə çıxarır.

Bəlkə də, təcnis oxunarkən geniş və ya parlaq bir kantilenalı melodiya səslənsəydi, bu diqqəti fikirdən, sözdən yayındırar və daha çox özünə cəlb edərdi.

Fikirlərimizi ümumiləşdirərək, bir daha qeyd edək ki, aşıq

sənəti sintetik sənətdir. Bədii sintez nəzəriyyəsinə əsasən, sintezləmə prosesində sənət növlərinin tarazlığı pozulur. Sintez, bir qayda olaraq, hansısa bir sənət növünün hökmranlığı altında baş verir və ona xas olan obraz kontekstinə əsaslanır. Bunun nəticəsində, aparıcı növ üçün, onun bədii imkanlarının üzə çıxması və daxili resursların açılması məqsədilə əlverişli şərait yaranır. Bu zaman sintezdə iştirak edən digər sənət növləri öz fəaliyyətlərində məhdudlaşır, onların ifadə vasitələri hökmranlıq edən obrazlılıq baxımından transformasiyaya uğrayır.

Beləliklə, sənətlərin bərabərsizliyi, bədii növlərin müəyyən dərəcədə digərinə tabe olmaq xüsusiyyəti (iyerarxiya) – sənətlər sintezinin məhdud şərti bundan ibarətdir. Əlbəttə, hər konkret hal üçün özünün integrativlik ölçüsü vardır, yəni sintezin dominantası və digər tərkib hissələri ilə öz münasibətləri mövcuddur.

Təcnisin musiqili-poetik təhlili bir daha onu göstərdi ki, konkret olaraq bu sənət hadisəsində sintezin dominantası söz və musiqinin vəhdətidir. Aşıq sənətinin digər ayrı-ayrı elementləri bu hökmran birləşmə obrazlılığına söykənir və öz aralarında qarşılıqlı təsirə malik olaraq üzvi bədii tamlıq şəklində formalaşır. Bu cür tamlıq formanın, məzmunun, ideya-mənanın daxili birliyi ilə xarakterizə olunur və öz-özlüyündə estetik bir dəyərə çevrilir.

³⁷ Т.Мамедов. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. Б., 1996. с. 65.

DİVANI

Divani – aşıq şeirinin geniş yayılmış növlərindən biridir. «Divani» məfhumunun kökündə «divan» sözü dayanır. Divan «toplanılan yer» deməkdir. Keçmiş zamanlarda mübahisələri həll etmək, davalara baxmaq üçün toplanılan məclisə divan deyilirdi³⁸. Bundan başqa, «hökumət dairəsi, o dairədəki vəzifə və məaş dəftəri də (adların bir yerə toplanması münasibətilə) «divan» adlanmışdır. Daha sonralar Şərqi ölkələrində bir şairin əsərləri məcmuəsinə divan adı verilmişdir. Məs.: «Divani – həkim Nizami Gəncəvi», «Divani-mövlanə Füzuli Bağdadı» və s.³⁹ Orta əsrlərdə «divan ədəbiyyatı» adı altında ədəbi əsərlər, şeirlər yaranıb formalaşmağa başlamışdır. Bunlar «sasən əruz vəznində, nisbətən mürəkkəb, çətin anlaşılan dildə, yazılı surətdə yaranan və yayılan»⁴⁰ və bununla da «xalq ədəbiyyatı»ndan fərqlənən əsərlər idi. Divan ədəbiyyatının əsas şeir formaları qəzəl, qəsidə, mütəməss, qitə və rübai idi. Göründüyü kimi, «divan ədəbiyyatı»nda bu poetik növlər sırasında «divani» adlı şeir formasının adı çəkilməmişdir. Onu da qeyd edək ki, toplu şəkildə tərtib olunan Divanların tərkibində də divani adlı şeir formasına rast gəlmirik: münacat, nə't, qəsidə, qəzəl, tərjibənd, tərkiqbənd, mürəbbə, müxəmməs, müsəddəs, saqiname və s. (bir qayda olaraq, divanlar bu sıra ilə tərtib olunurdu).

Klassik ədəbiyyatdan fərqli olaraq aşıq ədəbiyyatında, şifahi xalq yaradıcılığında «divani» adlı şeir növü geniş yayılmışdır. Divani aşıq yaradıcılığında inkişaf edərək formalaşmış və özünəməxsus xüsusiyyətlər əldə etmişdir, bir janr çərçivəsində cəmlənmiş səciyyəvi struktur, mövzu, forma və s. əlamətlər qazanmışdır.

³⁸ Ə.Eldarova. Beşmişrəli divanilərin də olduğunu qeyd edir. Bax: Aşıq sənəti, s.55.

³⁹ Ə.Mirəhmədov. Ədəbiyyatşünaslıq. Ensiklopedik lüğəti. «Azərbaycan ensiklopediyası» nəşriyyat poliqrafiya birliyi.

⁴⁰ Orada, seh. 63.

II HİSSƏ

mışdır. Bəs bu divaniləri divan ədəbiyyatı ilə, «Divan»larla bağlayan xüsusiyyətlər varmı?

Araşdırmalar göstərir ki, aşiq yaradıcılığında adını yaşadan divanilərin tamamilə yeni bir istiqamətdə inkişaf etməsinə baxmayaraq, öz qədim, adi və keçmiş ilə müəyyən ümumi cəhətləri qoruyub saxlaya bilmişdir.

Fikrimizcə, bu ümumi bağlar aşağıdakılardır:

1. Divani – adına uyğun olaraq, məclis havasıdır. Divanilər aşiq dastanlarının ən vacib tərkib hissələrindən biridir. Bildiyimiz kimi, dastanlar insanların topladığı bir məkanda, böyük məclislərdə aşıqlar tərəfindən söylənilir. Demək, təsadüfi deyildir ki, dastanlar məhz «Divani» havası ilə başlayır və «giriş», «müqəddimə» kimi mühüm dramaturji bir funksiyanı özündə daşıyır. Beləliklə, görürük ki, aşiq «Divani»ləri adının ilkin mənalardan birini qoruyub saxlamışdır.

2. «Divani»lərin mövzusu maraqlı doğran cəhətlərdən biridir. Divanilərin əksəriyyəti coşqun, təntənəli, döyüşkən, mübarizə ovqatlıdır. Bu isə qədim dövrlərdə, qeyd olunduğu kimi, «divan»larda seyr edilən döyüş səhnələri ilə bağlı olaraq mövzu dairəsinin yaranmasını göstərir. Buradan görünür ki, «Bəhri divani» «Cəngi divani» adlı musiqi nümunəsinin yaranması da təsadüfi olmamışdır. Bununla yanaşı, M.Qasımlı divaniləri təsəvvüf səciyyəli hava kimi qiymətləndirərək yazır ki, divani «Haqqın, tanrının, ilahinin dərğahına, divanına üz tutulub çalınan hava deməkdir»⁴¹. Qeyd edək ki, qədim divanlarda toplanan əsərlər sırasında da dini mahiyyət daşıyan janrlar olmuşdur (mənacat və nətlər).

3. Daha bir ümumi cəhət divanilərin əruz vəznə ilə bağlı olmasıdır. Divanilər xalq şeirlərindən fərqli olaraq əruz vəznində yazılır və 15 hecalı dördlükdür. Bu, divaniləri «divan ədəbiyyatı» ilə bağlayan əsas xüsusiyyətlərindən biridir.

⁴¹ M.Qasımlı. Şah İsmayıl Xətai poeziyası. Bakı, 2002, s.80.

4. Daha bir ortaq cəhət divanilərin quruluşu ilə bağlıdır. Belə ki, divaninin ikibaşlı (əvvəl-axır), zəncirləmə şəkilli növü daha çox yayılmışdır. Qeyd edək ki, şeir toplusu olan «Divan»larda «toplanan əsərlərin qafiyə və rədiflərinin hansı hərflə qurtarmasından asılı olaraq növbəti şeir həmin hərflə başlamalı və sıralanma məhz bu prinsip üzrə aparılmalı idi»⁴². Bu isə, ola bilsin ki, sonralar mahiyyətini dəyişərək “zəncirləmə”, “ikibaşlı”, “hərflili” şəkillərin yaranmasına gətirib çıxarmışdır. Aşiq divanilərində bu şeir şəkli qabarıq şəkildə özünü göstərməkdədir⁴³.

Bu sadələşdirmə cəhətlər onu göstərir ki, «divani»lər məhz aşiq yaradıcılığında özünə yer tutaraq inkişaf etməsinə baxmayaraq, müəyyən mənada qədim dövrün tarixi və mədəniyyəti ilə bağlılığını qoruyub saxlaya bilmişdir. Eyni zamanda, aşiq sənəti klassik şərq poeziyası ilə qovuşuq şəkildə addımlamış, yüzilliklər boyu daimi yeniləşmə, bəhrələnmə, zənginləşmə prosesi yaşamışdır.

«Divani» aşiq şeirində, eləcə də şifahi xalq yaradıcılığında geniş yayılmış şeir formasıdır. Divanilər dörd misralı, on beş hecalıdır. Beş, yeddi, doqquz və ya on bir bənddən ibarət olan şeir qatına malikdir. Muxəmməslərdə olduğu kimi, aşiq divanilərində də hər bir misra heca vəzninə uyğunlaşdırılaraq, iki yerə bölünür: I misra – 8 heca, II misra – 7 heca. Beləliklə, dörd misralı bənd səkkiz misralı şəkil alır. I, III, V və VII misralar səkkiz, qalanları isə yeddi hecalı olaraq iki müxtəlif hecalı misraların növbələşməsinə əsaslanır. Misraların təqtiləri aşağıdakı kimidir: 4+4+4+3. Divanilərin əvvəl-axır (ikibaşlı), cinaslı, dodaqdəyməz, zəncirləmə, eləcə də daha mürəkkəb – qoşayarpaq müstəzad divani və s. şəkilləri vardır.

Divanilər əksər aşiq şeirləri kimi rədiflidir və aşağıdakı kimi qafiyələnir: *aaba, ccca, dddd* və s.

⁴² Bax. Ə.Mirəhmədov. «Ədəbiyyatşünaslıq. Ensiklopedik lüğəti. «Azərbaycan ensiklopediyası» nəşriyyat poliqrafiya birliyi». Bakı, 1998, s.62.

⁴³ Ə.Eldarova. «Azərbaycan aşiq sənəti» adlı əsərində divanilərdə zəncirləmə şəklinin istifadə olunduğunu qeyd edir. s.47.

Buradan göründüyü kimi, şeirin I bəndinin I, II, IV misraları qafiyələnin və qafiyələr rədif vasitəsilə reallaşır. III misra isə sərbəstdir. II və sonrakı bəndlərdə isə I, II və III misralar yeni sözlərlə qafiyələnir, IV misrada isə I bəndin rədif kəlməsi təkrar olunur. Hər bəndin misrası bünövrə misrası adlandırılır.

Divaninin bu səvgili strukturunu digər poetik janrlarda da görmək mümkündür. Məsələn:

Xalq şeir formaları olan

Gəraylı — aaba
ccca
ddda

Qoşma — aaba
ccca
ddda

Klassik şeir formaları

mürəbbə — aaaa
bbba
ccca

müəmməs — aaaaa
bbba

və s. *cccca* struktur cəhətdən bu şəkildədir.

Bu şeir növləri mahiyyət etibarilə bir-birindən tamamilə fərqlənir. İlk növbədə, formaca — heca və misraların sayına və I bəndin quruluşuna görə fərqli poetik növlərdir. Lakin bu poetik janrların quruluşunda bir ümumi cəhət vardır. Bu cəhət nədən ibarətdir?

1) Bütün şeir formalarının I bəndi digər bəndlərdən fərqlidir. Rədif I bənddə yerləşir, şeir şəklinə asılı olaraq ən azı iki misrada, ən çoxu beş misrada təkrar olunur.

2) II və sonrakı bəndlərdə qafiyə cərgəsi yeniləşir:

Əvvəl gələn misralar bir-birilə qafiyələnir; son misra I bəndin əsas qafiyələrini — rədifə təkrar edir.

3) Hər bir şeir növünün bütün bəndlərində misraların ölçü və bölgüləri eyni ilə saxlanılır.

Bəs nəyə görə çoxsaylı bəndlərdən ibarət olan şeir qatarının yalnız I bəndi öz qafiyə quruluşuna görə sonrakılardan fərqlənir?

Bu, ilk növbədə, rədif məfhumu ilə bağlı olan bir xüsusiyyətdir. Belə ki, bədii sənət nümunəsi olaraq hər bir şeir növü məntiqi, məqsədyönlü məna əhəmiyyətli kompozisiya quruluşuna malikdir. I bənddə yerləşən rədif bədii əsərin əsas ideyası və məzmununun daşıyıcısıdır. Bütün fikirlərin cəmləşdiyi əsas məna vahididir. Təsadüfi deyildir ki, hər bir şeir nümunəsi məhz rədifə təşkil edən söz və ya söz birləşməsi ilə adlandırılır. Bu, bir daha rədifin əsərin əsas mövzusu ilə bağlı ən vacib funksiyaları daşımasının göstəricisidir. Məhz rədifə görə sonuncu misra bünövrə misrası adlanır. Lakin, gördüyümüz kimi, I bəndi təşkil edən əsas komponentlərdən biri — rədif yalnız bünövrə misrasında yerləşmir. Müxtəlif şeir formalarında müxtəlif olaraq rədif əvvəlki misralarda da bir neçə dəfə təkrarlanır. Bu, əlbəttə, şeirin strukturunda I bəndin əhəmiyyətini xüsusi olaraq vurğulayır. I bənd məna və məzmun cəhətdən bütün kompozisiyanın əsas sütununa çevrilir. Sonrakı bəndlərin əsas fikirləri, eləcə də poetik sənətə xas olan ahəngi, tələffüzü, ifadə gözəlliyi məhz bu bənddən qaynaqlanır.

Bununla bərabər, bəndin bu əsas mövzusu — rədif sonrakı bəndlərdə təkrar olunur və son misranın əsasında dayanır. Buradan görünür ki, rədifin struktur boyu yeri və funksiyası bütün kompozisiyada dramaturji cəhətdən ana xətt mahiyyəti daşıyır. Rədif ana mövzu daşıyıcısıdır, o, bəndlər arasında əlaqə yaradır, fikirləri tənzimləyir. I bənd məna baxımından dolğunlaşır, ekspozisiya əhəmiyyəti aparıcı funksiya daşıyaraq, sonrakı inkişaf xəttinin təkəvericisi kimi çıxış edir. Bu xüsusiyyətlərinə görə, I bəndi bütün kompozisiya quruluşunun bünövrə bəndi adlandırmaq düzgün olardı.

Biz bu poetik strukturları, ilk növbədə, Azərbaycan muğamının forma və quruluşu ilə müqayisə edə bilərik.

Musiqi kompozisiyasında maye və onun şöbələri, poetik kompozisiyada bəndlərin və onların qafiyələrinin quruluş sistemi müəyyən dərəcədə üst-üstə düşür. Muğamın mayesi⁴⁴, poetik formanın isə bünövrə bəndi dramaturji baxımdan eyni funksiyanı daşıyır. Şöbələr isə sonrakı şeir bəndləri (II və digər bəndlər) vasitəsilə öz ifadəsini tapır⁴⁵.

I Bənd=Maye	II bənd= «Şöbə»	III bənd = Şöbə
a = T (tonika)	b	c
a = T	b	c
a = T	b	c
a = T	a=T	a = T

Muğam sənəti ilə paralelləri yalnız poetik mətn sahəsində deyil, başqa sahələrdə də izləmək mümkündür. Belə ki, həm aşıq havaları, həm də muğamlar

1. instrumental hava ilə başlayır, vokal oxuma ilə sona yetir.
2. dəqiq metro-ritmikaya malik hava ilə başlayır, improvizasiya ilə tamamlanır.
3. zilə doğru inkişaf xətti özünü göstərir. Aşıq havalarında üçüncü melobənd musiqi dramaturgiyası baxımdan kulminasiya funksiyası daşıyır.
4. forma baxımdan üçhissəlilik özünü göstərir. Aşıq havaları üç melobənddən yaranır, muğam dəstgahlarında da, bir qədər qaba müqayisə olsa da, üç bölmə təzahür edir: maye (Ib) – şöbələr (IIb) – zil-ayaq (IIIb).

⁴⁴ Muğam mayesi haqqında bax: 1) R.Məmmədova. Azərbaycanский муғам. Истоки формирования и функционирования. Автореферат. - 1990, Azərbaycan muğamı, Bakı, 2002. 2) R.Zöhrabov. Muğam. Bakı, 1991. 3) Ş.Mahmudova. Azərbaycan muğamının tematizmi. Bakı, 1997. 4) S.Bağirova. Azərbaycan muğamı (rus dilində) Bakı, 2007.

⁴⁵ Əksər hallarda muğamların poetik mətninin əsasını təşkil edən «qəzəl» klassik şeir strukturu da bu baxımdan, demək olar ki, eynidir: aa, ba, ca, da.

5. Aşıq havalarının instrumental girişinin əksəriyyəti dərəcəli xasiyyətlidir, havanın mövzu və lad-intonasiya özəyinin əsasını təşkil edir.

6. Aşıq havalarının bəndlərarası instrumental bölmələrinin bir çoxu rəng xasiyyəti daşıyır.

Bu sıralanmanı artırmaq da olardı. Lakin əsas mövzudan kənara çıxmaq üçün bunlarla kifayətlənirik. Beləliklə, deyə bilərik ki, bu sənət əsərləri Azərbaycan xalqının uzun əsrlər boyu formalaşan milli yaradıcılıq təfəkkürünün məhsuludur, bədii sintez və vəhdət halında təzahür edən musiqili-poetik təfəkkür tərzidir.

Aşıq yaradıcılığında divani janrında yazılmış şeirlər çoxdur. Bu şeirlər eyni adda musiqi havalarının yaranmasına səbəb olmuşdur: «Məclis divanisi» («Baş divanı», «Haqq divanisi») «Şah Xətai divanisi», «Cəngi divanisi» («Osmanlı divanisi») «Ayaq divanı», «Bəhri divanisi», «Meydan divanisi»), «Orta divanı», «Urmani divanisi» (Urmiya), «Qoca divanı» (Təbriz), «Sadə divanı», «Çıldır divanisi» («Şənlik divanisi») - Çıldır-Ağbaba).

İndi «Ayaq divanı» adlı aşıq havasının mətninə nəzər salaq⁴⁶:

- 1) Ay nazənin, xoş gəlibsiz, qoşa bayram günləri,
Qaydasıdır vəsmə çəkmək qəşa, bayram günləri,
Havalandı, dəli könüm, ruhum pərvaz eylədi
O vaxt ki, səsin gəldi qoşa, bayram günləri
- 2) Ey dilbərım, qədəm basıb, rövşən edib yolları,
Al geyinib, sığıl verib, çin-çin, düz-düz telləri,
Süsən sünbül, tər bənövşə, tər qönçə, tər gülləri
Bizə töhvə gətirdin, yaşa, bayram günləri.

⁴⁶ Ayaq divanı» T.Məmmədovun «Azərbaycan aşıqlarının ənənəvi havaları» adlı əsərindən götürülmüşdür. Poetik mətn şair Vəlinindir. s.137.

Şeir in bölgüləri aşağıdakı kimidir:

4+4+4+3

Poetik mətndən görüldüyü kimi, radif – «bayram günləri» söz birləşməsi ilə öz ifadəsini tapmışdır. I misradakı «qoşa», II misrada – «qaş», IV misrada «qoşa» sözləri radif qafiyələridir. Məhz bu qafiyələr onların radiflə uyğunlaşmasına şərait yaradır. Həm məzmun, həm də şeir dili baxımından misraların bütövlüyünə yardım edir. Əruz vəznü ilə əlaqədar olaraq misraların bölgüləri vokal ifa prosesində müxtəlif vasitələrlə xüsusi olaraq qeyd olunur:

1. Nida, söz və söz birləşmələri əlavə olunur.
2. Kiçik instrumental musiqi motivi əlavə olunur.
3. Xüsusi daxil vurğu ilə qeyd olunur.

İndi isə «Ayaq divanı»nın musiqi-poetik təhlilinə keçək.

Həmişə olduğu kimi, bu aşıq divanı da instrumental saz havası ilə başlayır. Bu, giriş xasiyyəti daşıyan 19 xanəli musiqi bölməsidir. Havanın lad əsasını do-şur təşkil edir. Bununla belə, təhlillər nəticəsində belə bir fikir yürütmək olur ki, Ayaq divanının lad-melodik quruluşunda «Şahnaz» köməkçi ladı və «Şahnaz» muğamının əlamətlərini sezmək mümkündür. Do mayesi, melodiyanın lad-intonasiya baxımından inkişaf xətti «Şahnaz» muğamının «Dilkəş» və başqa şöbələri ilə səsləşir. Xüsusilə, burada:

«Dağlarda ceyran gəzər

Əl ayağın daş əzər»⁴⁷

misraları ilə oxunan təsnifə uyğun lad – intonasiya bağlılığı özünü büruzə verir.

Melodiya yuxarı registrdə başlayır, dörd xanə ərzində mayenin zili olan do₂ – səsinin tonikal funksiyaları təsdiq olunur. Bütün instrumental kompozisiyanın ən yuxarı həddi olan do₂ səsi daxil olmaqla, instrumental melodiya xalis kvinta interval (fa-do) çərçivəsində inkişaf edir. Kiçik giriş əhəmiyyətli melodik xətt əsas istinad pillələrindən biri olan sol səsinə gətirib çıxarır.

⁴⁷ Bax: Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası. IV cild. Bakı, 2005, s.142.

Bundan sonra daxilən sekvensiya quruluşlu olan II mövzu



səslənin. Üç xanədən ibarət bu mövzu dörd dəfə variantlı şəkildə təkrar olunur. III təkrarda melodiyada do₁ – notunun eşidilməsi melodik diapozonu kompozisiya boyu bir oktava – (do₁ – do₂) intervalı çərçivəsinə daxil edir. Instrumental giriş, demək olar ki, həm də bütün divanının əsas musiqi materialını, lad özəyini özündə cəmləmişdir. II mövzunun istinad pilləsi girişin sonunadək saxlanılır və təbii olaraq, sol notu üzərində «Mah gəl, ey» söz birləşməsi ilə ifadəsini tapan vokal-instrumental bölməyə gətirib çıxarır.

Vokal partiya ənənəvi şəkildə – musiqi nida ilə başlayır.

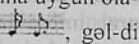





Bu, başlanğıc nida ilə 6 xanə ərzində vokalizə edilir. Vokal melodiyanın quruluşunda sol-əsas istinad pilləsidir. Elə bu səs üzərində rəqətsiya ilə ilk melosətir səslənin. Not yazısında misra bölgüləri nəzərə çarpmır. Sanki «bir nəfəsə» aramsız rəqətsiya səslənin. Lakin ifa zamanı çox qısa durğu özünü göstərir ki, bu da

misraqırımlarını önə çıxarır. II melosətir də eyni səpkidə şərh olunur. Burada melodiya tersiya çərçivəsində gəzişərək yenə də sol notuna istinad edir. Lakin son anda tipik bir aşiq intonasiası özünü göstərir: lyab-do. Bu, sonradan da özünü kadensiya dönmələrində göstərən do şura keçid intonasiasıdır. Bundan sonra səslənən bağlayıcı instrumental hava da maye üzərində qurulmuşdur. Təkrar əsasında yaranan bu kiçik instrumental bölmədən sonra mətnin III misrası səsləndirilir. Burada emosional obrazı dərinləşir, hisslər aləmi dolğunlaşır. Melodiyada bunlar özünü improvizasiyalılığın artmasında, əlavə nida və sözlərdə tapır. Başlanğıc «Oy» nidası səciyyəvi sib-sol aşiq intonasiası ilə oxunur. Daha bir əlavə söz «belə»dən sonra sol səsi üzərində III melosətir səslənir. İlk 4 hecalı bölgü «ey» nidası vasitəsilə uzadılır. İkinci 4 hecalı bölgü isə çox qısa instrumental motivin çalınması ilə qabardılır. III misranın son bölgüsü yeddi hecalıdır və musiqidə aramsız inkişaf xətti ilə ifadə olunur. Bu misraqırımı «a bala» əlavə ifadə ilə başlayır və melodik inkişafın improvizasiyalılığını bir qədər də artırır. Bütün melosətir boyu sol səsi və onun ətrafında gəzişən melodiya son xanədə re səsinə enir. IV melosətir də 4+4+7 təqtili şəkildə ifadə olunur. Burada artıq fa səsi üzərində improvizasiya baş verir. Misranın sonunda genişlənmə özünü göstərir, son heca uzadılaraq «Ey» nidası altında sürəklil aşiq zəngülələri oxunur və IV melosətir kadensiyavari musiqi ifadələləri ilə qeyri-sabit şəkildə mi₆ notunda tamamlanır.

Burada da əvvəlki misralarda olduğu kimi, demək olar ki, hər heca bir musiqi səsi ilə ifadə olunur. Çox nadir hallarda bir heca iki səslə oxunur. Poetik mətn və melodiya xətti paralel inkişaf edir. Bu, rəqətiativ-deklamasiya tipli improvizasiyalı melosətrin yaranması ilə nəticələnir.

Belə hallarda musiqi səsi sözün mənası, quruluşu, deyiliş tərzii ilə sıx bağlı şəkildə əlaqədə olur və onu izləyir. Məsələn: «O vaxtı ki» ifadəsində «o və vaxt» əsas sözlərdir və «ki» isə şəkilçidir. Metro-ritmik cəhətdən «o» və vaxt sözləri – səkkizliklərle, şəkilçilər isə daha qısa – onaltılıqlarla öz ifadəsini tapmışdır.

Bundan başqa, həm hər bir sözün məna tutumu vurğulanır, həm də Azərbaycan dilində sözlərin vurğu qaydalarına uyğun olaraq müəyyən özəlliklər üzə çıxır. Belə ki, səsin , gəl-di , qo-şa , bay-ram gün-lə-ri  - bu melo-ritmik formullarda özünü göstərir. Göründüyü kimi, hər sözün son hecası vurğulu olaraq ritmik cəhətdən daha iridir.

Bu, rəqətiativ – deklamasiya xasiyyətli bir sıra aşiq havalarının özünü göstərən özəl cəhətlərdən biridir. Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, 1) Azərbaycan dilinin qrammatik qayda-qanunları ilə; 2) şeirin təqtiləri ilə; 3) sözün mənacə əhəmiyyətinin vurğulanaraq artırılması ilə bağlıdır. Buna 1) sözün sonuna əlavə nidaların artırılması, son hecanın uzadılması, son hecadan əvvəlkinə nisbətən, daha böyük ritmik vahiddən istifadə olunması vasitəsi ilə nail olunur. Dörd xanəlik instrumental bağdan sonra 1 bəndə əlavə səslənir, əlavə 10 xanədə ibarətdir. Bu IV misranın təkrarı nəticəsində yaranan bir qurumdur. Vokal ifadə bu melosətdə daha emosional, daha bol improvizasiyalı səslənir. Misraqırımları sanki xüsusilə qabardılmış şəkildədir. Əvvəlcə «A belə» əlavə söz birləşməsi ilə başlayan ilk 4 hecalı bölgü «ey» nidası vasitəsilə uzadılır (o vaxtı ki ey), II 4 hecalı bölgü də bu şəkildədir («səsin gəldi ki ey»). Bu bölgü aşağı istiqamətli vokal zəngülələr vasitəsilə bir qədər də dərinləşir və do şurda tamamlanır. Səkkizlik pazudan sonra son misraqırımı səslənir. Bu melodik ifadə do şurun tipik, kadensiya xüsusiyyətli intonasiyaları ilə sona yetir.



I hissənin əlavəsi öz xüsusiyyətlərinə görə III melosətri xatırladır. Hər iki halda emosional yüksəliş, rəqətiativ-deklamasiya tərzli, improvizasiyalıq daha artıq dərəcədə müşahidə olunur. I hissənin kulminasiya nöqtəsi isə, əlbəttə, əlavə musiqi qurumu üzərinə düşür.

I melosətir – 4 xanə

II melosətir – 4 xanə

III melosətir – 6 xanə

IV melosətir - 9 xanə (daxili genişlənmə)

Əlavə – 10 xanə.

Ayaq divaninin instrumental bölmələrindən biri də I və II melobəndlər arası çalınan intermediyadır. Demək olar ki, bu intermediya həcmcə instrumental giriş qədərdir (18 xanə). Bu bölmə girişdə səslənən iki mövzu əsasında yaranmışdır. Girişdən fərqli olaraq burada I mövzu daha fəal, daha inkişaflıdır. Bu mövzunun II yarısı intensiv şəkildə variantlı inkişafa uğrayaraq üç dəfə təkrar olunur. Daha sonra artıq II mövzu çalınır və o da əvvəlki tərzdə üç dəfə təkrarlanır. II melobəndin musiqi materialı da bu instrumental intermediyadan doğur.



Bu geniş intermediya ilə yanaşı, divaninin kompozisiya quruluşunda melobənd daxilində də kiçik instrumental bölmələrdən müntəzəm olaraq istifadə olunur. Belə ki, I melobəndin II və III melosətirli arasında, eləcə də IV melosətir və əlavə arasında instrumental intermediyalar səsləndirilir. Hər iki halda instrumental girişin musiqi materialını təşkil edən iki mövzudan birindən – II mövzudan istifadə olunur. II melobəndin bölmələri arasında

səslənən zaman da eyni musiqi materialı variant şəkildə inkişaf edir.

Digər aşiq havalarında olduğu kimi, bu divanidə də instrumental hissələr böyük əhəmiyyətə malik olaraq kompozisiya quruluşunun əsas formayaradıcı ünsürlərindən biridir. Ümumiyyətlə, müəyyən qrup aşiq havalarında vokal və instrumental hissələr arasında tarazlıq özünü göstərir. Ustad aşiq ifa zamanı həm səsini, həm çalğısını qədərincə nümayiş etdirməlidir. Elə buna görə də, həm vokal, həm də instrumental hissələr dramaturji əhəmiyyət daşıyaraq əsas ideyanın açılmasında eyni dərəcədə mühüm rol oynayır.

II melobənd «A bala» söz birləşməsi üzərində vokalizə ilə başlayır. Sol səsi üzərində 4 xanelik vokal giriş və iki xanelik instrumental bağdan sonra I melosətir səslənir. Burada da I melobənddə olduğu kimi, iki melosətir sanki bir-birinə bağlanır, qoşa oxunur. Aşiq zil səslə – si bemol və lya səslərinin növbələşməsi ilə yaranan sekondal melodiya altında I misranı vokal şəkildə ifa edir. II melosətir yenə tipik aşiq intonasiyası – aşağı istiqamətli x4 (do sol) intonasiyası ilə başlayır, sol notu ətrafında gəzişmə vasitəsilə yaranan melodiya, I melobəndin II melosətirində olduğu kimi, yenə kiçik seksta intervalı vasitəsilə do şura enir (lya_b - do).

Oktava həcmində yaranan bu melodik ifadə özünəməxsus aşiq boğazları ilə yadda qalır. II və III melosətir arasında 6 xaneli instrumental bağlayıcı motiv səslənir və III misranı — dramaturji cəhətdən ən mühüm hissəni, vokal cəhətdən ən mürəkkəb hissəni hazırlayır. Çünki bütün divaninin kulminasiya nöqtəsi məhz burada yerləşir. Burada zil tessitura, aşiq eydirmələri, aşağı istiqamətli melodik improvizasiyalar özünü göstərir. Əvvəlcə si_b → lya → sol, daha sonra do → si_b → lya → sol melodik xətti üzərində gərgin vokal zəngülələr səslənir. Bunun nəticəsində III sətirin I və II misraqırımları arasında dramaturji əhəmiyyətə malik daxili genişlənmə yaranır. III misraqırımı isə («tər qönçə, tər gülləri») re səsine dönmə ilə öz musiqi ifadəsini tapır. Kiçik pauzadan sonra sonuncu IV melosətir səslənir. Bildiyiniz kimi, rədif kəlməsi bu

misrada yerləşir, yəni I bəndin bünövrə misrasında yerləşən «rədif» II bəndin bünövrə misrasında təkrar olunur. Bu zaman yəni I melobəndin IV melosətrinin təkrar olunmasını müşahidə edirik. Bu melobənddə I bəndin I, II, III melosətrilərinin hər biri yeni tematik material əsasında yaranırsa, təkrarlığa yol verilmərsə, məhz IV melosətrilərdə bu hal dəyişir. Poetik məndə rədif kəlməsi təkrarlandığı üçün melodiyada da təkrarlıq özünü göstərir. I bəndin IV misrasını əks edən melodik improvizasiya II bəndin IV misrasında, demək olar ki, olduğu kimi təkrar olunur. Hər iki halda eyni musiqi özəyini, inkişaf xəttini, ifadə tərzini müşahidə edirik. Kuplet forması baxımından yanaşsaq, buna nəqarət adı verə bilərik. Və ya rondo formasındakı refren xüsusiyyətlərini də sezə bilərik. Başlıcası odur ki, dramaturji baxımdan bu, musiqi kompozisiyasının ən vacib bölümüdür və leytmövzu əhəmiyyəti daşıyan əsas qurumdur. Bu leytmövzu bütün kompozisiyanın ana xəttini təşkil edir, bütün dramaturji yükü öz üzərində daşıyır. Leytmövzu özündə melobəndlər arası poetik mətn, melodiya, metro-ritmika, ifadə təzi və s. identikliyi ilə yanaşı, lad-intonasiya cəhətdən də əlaqəyaratma funksiyalarını birləşdirir. Hətta, daha dərinədən yanaşsaq, görərik ki, kompozisiya daxilində güclü lad-məqam süturnu özünü göstərməkdədir. Bütün melodik, tematik, intonasiya, struktur axınlarının son nəticəsində vahid lad dayacağına əsaslanması, ona tabe olması xüsusiyyətləri göz qabağındadır. Bu, Azərbaycan xalqının milli təfəkkür tərzinin konkret bir musiqi havası vasitəsilə inikasıdır. Bu lad təfəkkür tipi həm muğam, həm aşıq sənəti, həm xalq mahnı yaradıcılığı, həm də xalq musiqi yaradıcılığının başqa sahələrində də bu və ya digər dərəcədə özünü büruzə verir.

Divaninin ən əsas ideyası, məğzi bünövrə misrası ilə, rədiflə bağlıdırsa, musiqili divanidə bu, «ayaq» əhəmiyyətli, əsas lad kökü ilə bağlı olan və musiqi kompozisiyasının ana xəttini özündə daşıyan mühüm musiqi qurumu, musiqi kadensiyasıdır. Bu, bir daha şeirin quruluşunun musiqi havasına birbaşa təsir etməsi, onu yaratması, təyin etməsini sübut edir, eyni zamanda, söz və musiqinin üzvi birliyi – sintezinin bariz nümunəsidir.



IV melosətrin improvizasiyalı təkrarı nəticəsində yaranan əlavə də əvvəlkinin eynidir. IV melosətrin daha qabardılmış şəkildə təkrarı melo-rədifin əhəmiyyətini bir qədər də artırmış olur.

II bəndin melosətrilərinin xanə sayı aşağıdakı kimidir.

- I - melosətir – 4 xanə
- II – melosətir – 4 xanə
- III – melosətir – 8 xanə
- IV melosətir – 8 xanə
- Əlavə – 10 xanə.

Göründüyü kimi, I melobəndin III melosətri – 6 xanəni, II melobəndin III melosətri isə 8 xanəni əhatə edir. Buradan görünür ki, hər bənddə I və II sətirələr 4 xanə təşkil etdiyi halda, III melosətirilər daha genişdir, daha improvizasiyalıdır və daxili genişlənmə

məyə məruz qalmışlar. Bunun səbəbi nə ilə bağlıdır? İlk növbədə, poetik mətnin quruluşu ilə. Belə ki, III misra – b – sərbəst misradır. (Baxmayaraq ki, bu bənddə qulaq qafiyəsi eynidir: eylədi – günləri). Bu misranı rədifli misralardan (I, II, IV) fərqləndirmək üçün daha çox əlavə nida, söz və ifadələrdən istifadə olunmuş, improvizələrə geniş yer verilmiş, qeyri-sabit re səsi ilə tamamlanmışdır. II bəndin III misrası isə I və II ilə qafiyələnməsinə baxmayaraq, özündə kulminasiya vəzifəsini daşıyır. Bütün musiqi kompozisiyasının dramaturji yükü, deyildi ki kimi, bu misraya düşür. Səs tellərinin gərilməsi ilə müşahidə olunan mürəkkəb zəngülələr, çətin aşıq boğazları, yüksək tessitura, cılığn improvizasiyalar formaca daxili genişlənməyə uyğun olaraq xanələrin sayının çoxalmasına gətirib çıxarır. Bütün bunlar bir daha poetik mətn və musiqinin vəhdətində güclü məntiqin dayandığını sübut edir. Poetik mətn və musiqi paralel inkişaf edərək bədii sənət sintezinə gətirib çıxarır.

«Ayaq divanı»si bütün aşıq havaları kimi ənənəvi olaraq vokal şəkildə sona yetir.

«Ayaq divanı»nin CD yazısında rədif-kadensiya hər üç melobənddə çox qabarıq səslənir və əvvəlki melomislardan fərqli olaraq dəqiq metro-ritmik ölçüdə əks olunur. Belə ki, birinci, xüsusilə də üçüncü melomislalar improvizasiyalı xasiyyət daşıyır, reçitativ-deklamasiya ifadə tipi üstünlük təşkil edir, dördüncü melomistrada isə çox təbii şəkildə dəqiq ölçüyə keçid alır. Bu baxımdan, «Ayaq divanı» qovuşuq bəhrlı havalər sırasındandır. (dinlə: ANTHOLOQİE DES AŞİQ SD1)

Fikrimizcə, «Ayaq divanı»nin üç melobəndli şəkildə ifa olunması daha məntiqidir. T.Məmmədovun istinad etdiyimiz bu yazısı iki melobəndi əhatə edir. Məlum olduğu kimi, daha çox tək bəndli quruluşa malik olan aşıq şeirləri ən azı üç bənddən ibarət olmalıdır. Əgər III melobənd olsaydı, çox şübhəsiz ki, inkişaf xətti ardıcıl olaraq saxlanılardı və yene də son melobəndin son melosətri nəqərat xasiyyətli olaraq melorədifli özündə əks etdirən kadensiya – ayaq şəklində oxunardı. Xüsusi olaraq qeyd etmək is-

tərdik ki, aşıq havalərinin bu qismini — reçitativ–deklamasiya xasiyyətli havaləri ənənəvi kuplet formasında olan aşıq mahnıları və xalq mahnılarından fərqləndirən əsas cəhətlərdən biri budur.

MÜXƏMMƏS

Azərbaycan aşıqlarının tez-tez müraciət etdikləri şeir növlərindən biri müxəmməsdür. Məlum olduğu kimi, müxəmməs klassik şərq poeziyasının qədim janrlarından biridir. Müxəmməs beşlik mənası daşıyır, əruz vəznində yazılır, 15 və ya 16 hecalıdır, *aaaaa, bbbba, cccca* ardıcılığı ilə qəfiyələnilir. Təqtilərin bölünməsi baxımından 7+8 variantı daha geniş yayılmışdır. Bir çox Azərbaycan şairləri məhz bu janrdan çoxlu sayda yüksək bədii səviyyəli əsərlər yazmışlar. Çoxəsrlik tarixə malik olan aşıq sənətində də bu janrdan özünəməxsus şəkildə və böyük ustalıqla istifadə olunmuşdur. Aşıqlar başqa şeir şəkilləri ilə yanaşı, «müxəmməs» də yaradıcı şəkildə yanaşmış, onun əsas özəlliklərindən bəhrələnmiş, eyni zamanda, ona yeni çalarlar əlavə etmişlər. Azərbaycan aşıqları ənənəvi klassik müxəmməsin xalq şeirində məxsus poetik formaları, müxtəlif bədii vasitələri tətbiq etməklə özünəməxsus xüsusiyyətlərə malik aşıq «müxəmməs»ləri yaratmışlar. Cığalı müxəmməs, qoşa qafiyəli müxəmməs, zəncirli müxəmməs və s. buna misal ola bilər. Bu müxəmməslər Azərbaycan aşıqlarının ədəbiyyata gətirdiyi yeniliklər sırasındadır və bu yeniliklər aşıq sənətinə milli səciyyə verən çox önəmli bir bədii tapıntı kimi qiymətləndirilməlidir. Azərbaycan aşıqları təkcə müxəmməs deyil, digər klassik şeir növləri olan Divani, Müsəddəs və başqa janrlara da yaradıcı surətdə yanaşaraq, müxtəlif növ bədii vasitələrlə onları özünüküləşdirməyə nail olmuşlar.

Müxəmməslərə daxil edilən poetik vasitələrdən biri cığadır. Cığa bəzəkli, yaraşığı mənası daşıyır. Cığa özünəməxsus şəkildə, əsasən, bünövrə misrasından əvvəl şeirin strukturuna əlavə edilən yeni bir poetik qurumdur. Bu, əsas şeir növündən asılı olaraq əlavə olunan bayatı, təsnif⁴⁸ kimi yardımçı poetik formalardan

⁴⁸ Bax: M.Həkimov. Aşıq şeirinin növləri, Bakı, 1997.

ibarətdir. Aşıq şeirində iki-üç formanın bir araya gəlməsi – Məsələn: müxəmməs + bayatı + təsnif – mümkündür. Bu, ilk növbədə, şeirin quruluşunda köklü dəyişiklik yaradır və ilk baxışdan, yeni, heç bir poetik janr, forma və şəklə bənzəməyən bədii sənət nümunəsi kimi ortaya qoyulur. Şeirin zahiri quruluşunun özü onun dinamikliyini, daxilən improvizasiyaya meyilli olduğunu nümayiş etdirir. Bunun ilkin səbəbi poetik mətnin musiqiyə bağlılığı, musiqidən doğması və nəticədə, melopoetik varlıq olaraq üzə çıxmasıdır.

Müxtəlif şeir formalarının birləşdirilməsi iki əks vəznin – əruz və heca vəzninin (və ya heca vəznli iki poetik formanın) bir araya gətirilməsi ilə nəticələnir. Bu isə öz növbəsində metr və ritm rəngarəngliyi və çəvikliyi yaradır. Bir-birinə əks olan iki və ya üç şeir formasının bir-birilə əlaqəyə girməsi struktur dəyişikliyi yaratmaqla yanaşı, müxtəlif obraz, ovqat, ifadə tərzii və s. çoxtəbəqəliliyi əmələ gətirir. Aşıqlar çox vaxt 1 müxəmməs misrasını iki misraya ayıraraq 8+7 və ya 7+8 hecalı şəkllə salırlar. Bu xüsusiyyət şeiri xalq poetik janrlarına – gəraylıya, bayatıya yaxınlaşdırır, cığalanma prosesində isə keçidləri asanlaşdırır.

Qeyd olunduğu kimi, cığa üçün əsas şeir növündən asılı olaraq, bayatı və təsnif kimi poetik formalardan istifadə olunur. İri və kiçik həcmli şeir növlərinə əlavə edilən cığalar da bir-birindən fərqlənir. 15 hecalı müxəmməslərdə bayatıdan və digər daha kiçik şeir formalarından istifadə etmək mümkündür. Qoşmada yeddi hecalı bayatıdan, təsnifdən, gəraylıda isə daha kiçik (gül qafiyələrdən) – üç-dörd hecalı şeir şəkillərindən bəhrələnmək məqsədəuyğun hesab olunur.

İndi isə yuxarıda adları çəkilən rəngarəng bədii artırmalara malik olan parlaq bir nümunə göstərəcəyik. Bu, «Qara müxəmməsdür».⁴⁹ Bu aşıq havası Molla Cümənin «Pəri» rədifli

⁴⁹ «Qara müxəmməs» N.Bağirovun «Aşıq musiqisi» (mahınlar) metodik vəsaitindən götürülmüşdür. Müxəmməs aşıq Ə.Cəfərovun ifasından nota köçürülmüşdür. İfa zamanı yazıya köçürülən mətn təəffümdən orijinala

müxəmməsinin mətni əsasında oxunur. Təhlilə keçməmişdən əvvəl Ə.Eldarovadan bir sitat gətirmək istərdim. «Aşıq havalarının melodik quruluşu onların poetik forma və məzmunu ilə sıx əlaqədardır. Mətnin və musiqinin ayrılmaz vəhdəti aşıq sənətində yaradıcılıq prosesinin əsas tərkib hissəsini təşkil edir. Hava adlarının poetik forma adlarından götürülməsi faktı özü hava ilə bədii mətnin qırılmaz əlaqəsinə və qarşılıqlı asılılığına ən yaxşı misaldır, bu, poetik formaların inkişaf yolu ilə musiqi formalarına keçirilməsini sübut edir. Məsələn: Gəraylı, Dübeyt, Təcnis, Divani, Müxəmməs həm poetik formaların, həm də eyniadlı aşıq havalarının adlarıdır.⁵⁰

Bu fikirlər bir daha aydın surətdə göstərir ki, adları çəkilən «müxəmməs», «divani», «gəraylı» və s. musiqili-poetik vəhdət kimi üzə çıxmış bir varlıq – sənət nümunəsidir. Söz və musiqinin bir-birilə qarşılıqlı təsiri, uzun illərin inteqrasiya prosesindən keçərək üzvi tamlıq halında mövcud olması – sintezə çevrilməsi artıq elm tərəfindən qəbul olunmuş bir faktdır. Lakin bütün bu proseslərin gedişi, sintezin xarakteri və xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi, qiymətləndirilməsi vacib olan problem kimi qalmaqdadır.

Söz və musiqinin vəhdəti çoxtəbəqəli, çoxşaxəli aşıq sənətində sintezin ən parlaq təzahürüdür. Bu sintez hansı yolla əldə edilmişdir? Poetik mətn musiqi vasitəsi ilə öz ifadəsini necə tapmışdır? Bu və digər suallara cavab tapmaq üçün həm şeir mətni, həm də musiqi mətni üzərində, bəlkə də, həddən artıq detallaşdırılmış təhlil aparmaq mövqeyində dayanmışıq. Lakin, fikrimizcə, bu, əsas məqsədimizin açılmasına kömək edən lazımı addımdır. Çünki dərin, hərtərəfli araşdırmalar, «...aşıq havacatının təhlili şeir və havanın nisbəti, havanın quruluş formasının poetik mətnin quruluş formasından və şeirin heca tərkibindən asılılığı ilə

uyğunlaşdırılmışdır. Musiqi nümunələrində isə mətn olduğu kimi saxlanılmışdır.

⁵⁰ Eldarova Ə. Azərbaycan aşıq sənəti. Bakı, Elm. 1996. s. 135-136.

əlaqədar qanunauyğunluqları müəyyənləşdirməyə imkan verir».⁵¹ Bütün bunları əsas tutaraq, «Qara müxəmməs»in musiqili-poetik təhlilini izləyək. Qeyd edək ki, bu 3 bənddən ibarət, aaaaa, bb1b2b3a, cc1c2c3a strukturuna malik müxəmməsdır. Müxəmməs şeirin strukturuna əlavə formaların daxil edilməsilə mürəkkəb janra – cıqalı müxəmməsə çevrilmişdir.

Mətnə nəzər salaq.

Nümunə1.

1. Nagahan, gördü könlüm, sən tək insanı, pəri,
2. Hürüsən, mələksən, cənnətin qılmanı, pəri,
3. Yaralar məlhəmisən, dərdlərin dərmanı, pəri,
4. Şah kimi taxta çıxıb, edirsən divani, pəri.

Divanına mən gələrəm Qolum boynunda, ay gözəl

İzzətin ikram qılarəm Eşqin beynimdə, ay balam

Qulaq burmalı olaram Çiyin çiyimdə, ay gülüm

Əgər qəbul eyləsən Sarmaşıb tənək kimi

Qolum boynuna dolaram. Burularam mən, ay balam

5. Əyninə al gəl, məni, qataq cana canı, pəri. (müxəmməs)

1. Qatginən canı cana, xətrimə ey, dəyməginən,

2. Sevərsən bir Allahı, mən yazığa qiymaginən,

3. Ver mənim muradımı, qiymətə qoymaginən

Qiyamətdir qaşların, Ağır daş atma,

İnci sədəf dişlərin, Nazını satma, ay balam,

Güllü mərcañ döşlərin, İşin uzatma,

Bu biçərə başıma Qanıma bais olub

Çox ağırdır daşların. Vəbala batma

⁵¹ Eldarova Ə. Azərbaycan aşıq sənəti. Bakı, Elm. 1996. s. 151.

4. İki dost arasına salmaginən qanı, pəri. (müxəmməs)

1. Mayılam camalına həm gözünə, həm qaşına,
2. Bəqafil gəldim bu gün, düşdüm betər savaşına
3. Yıxılım ayağına, durub dolanım başına
4. Həm sənə qurban olum, həm də sənin yoldaşına.

<u>Yoldaşın</u> pərvazdı, gəlin,	Ey bahar <u>yazım</u>
Boynu quba qazdı, gəlin,	Qılma nəvazi,
Bu necə əndazədi, gəlin	Eşitdi yazın,
Açılmışdır yaxan bəndi	Sədəfli sazın,
Elə bilginən <u>yazdı</u> , gəlin.	Aç qolların
	Sal boynuma
	Demək nə lazım.

5. Oynatsın, Molla Cümə, şamama tək səni, Pərim.
(müxəmməs)

Şeirir quruluşuna diqqət yetirək.⁵²

Müxəmməsin I bəndinin 4 misrasının hər biri 15 hecalı olaraq «Pəri» rədifli ilə sona yetir. IV misradan sonra mətnə cığa əlavə olunur.

Bu bənd daxilində cığa iki şeir formasından ibarətdir:

I – 7 hecalı bayatı

II – 5 hecalı təsnif + 3 hecalı gül qafiyələr və ya 8 hecalı gəraylı

Hər 2 yardımçı şəklin 5 misrasından biri – IV misra sərbəstdir.

I cığanın I misrasına və müxəmməsin IV misrasına diqqət yetirsək, hər ikisində ortaq «divani» kəlməsinin olduğunu görürük. Bu aşiq yaradıcılığına xas olan «zəncirləmə» effektini yaradan bir elementdir. Və ya, I gəraylının V misrası və II gəraylının I misra-

⁵² Molla Cümənin «Pəri» şeiri V bənddən ibarət irihəcmli «Cıqalı zəncirləmə müxəmməs»dir. İfa zamanı 3 bənddən istifadə edilmiş, müəyyən mətn dəyişikliyinə, bəzi misraların ixtisarına, sərbəst improvizələrə yol verilmişdir.

sında yenə də ortaq «boynunda» sözüne rast gəlirik. Bu sözlər müxəmməsdən gəraylıya keçidi asanlaşdırır. Bununla yanaşı, məzmun və ovqat cəhətdən I bəndin hər üç bölümünü bir-birinə yaxınlaşdırır.

Nəhayət, bu cıqalardan sonra müxəmməsin tamamlanmamış I bəndinin V misrası verilir. V misranın sonunda rədif kəlməsi səslənir. Bu son rədif əvvəlki rədifli misralara tağ salır. Mövzu bütövlüyü, forma və quruluş tamlığı yaradır.

Sonrakı bəndlərdə eyni struktur saxlanılır. II və III bəndin I-IV misraları yeni qafiyələrlə və yeni məzmununda verilir. Cıqalardan sonra isə hər iki bəndin V misraları rədif kəlməsi ilə sona yetir. Bu, artıq həm I bəndə, həm də II bəndə tağ salır. Beləliklə, şeirin bəndləri arasında əlaqə yaranır, məzmun və ovqat birliyi, bitkin forma və quruluş əldə edilir.

I bənd	II bənd	III bənd
A	B	C
A	B ₁	C ₁
A	B ₂	C ₂
A	B ₃	C ₃
B	b	b
b ₁	b ₁	b ₁
b ₂	b ₂	b ₂
c	c	c
b ₃	b ₃	b ₃
d	d	d
d ₁	d ₁	d ₁
d ₂	d ₂	d ₂
		d ₃
ə	ə	ə
		ə ₁
d ₃	d ₃	d ₄
A	A	A

Bu, bir daha onu göstərir ki, aşıq poeziyasında özünü göstərən mürəkkəb formalar – yəni bir neçə şeir forması və ya şəklinin bir arada birləşməsi mexaniki quraşdırma yolu ilə edilməmişdir. Burada bədii sintezdən söhbət gedir. Əlavə şeir formaları və şəkilləri əsas poetik forma ilə uyğunlaşdırılmış, obraz, ovqat, struktur cəhətdən yeni bədii-sintetik realıq kimi üzə çıxmışdır. Bu özü də aşıq poeziyasında, məhz musiqi başlanğıcı ilə əlaqədə olaraq meydana çıxmış keyfiyyətə yeni bir vəhdətdir.

İndi isə cığahlı müxəmməsin musiqili-poetik təhlilini izləyək. «Qara müxəmməs» do# segah ladında nota alınmışdır.

Nümunə 3

ga aj ko-zax, lu-zan dej-nu-k - go aj sa-iaa,

Go-iyu dej-ny - ka go - ia - pa. Go - iyu dej-ny -

Göründüyü kimi, I bəndin I mısrası 7+8 hecalı bölgü ilə yazılmışdır. I misraqırımı iki musiqi xanəsindən ibarət olaraq tonikanın mediantası – (mi) – (əsas tonun kvintası) yuxarı-aşağı istiqamətli kiçik ifadə ilə başlayır və mayədə bitir (do#).⁵³ II misraqırımı da eyni melodik ifadə üzərində yaranır (4 xanə).

II melosətir eyni şəkildə ifadə olunur. Burada tipik bir aşıq intonasıyası (sol# – mi) səslənir və I misranın melodik variantı

olaraq mayədə sona yetir. İki misra səkkiz xanəli (iki kiçik cümlədən ibarət) bir musiqi cümləsi yaradır.

III melosətir fa# səsi ilə başlayır və başlanğıcdakı ilk ikixanəli musiqi ifadəsini inkişaf etdirir. I misraqırımı mi, II misraqırımı isə do# səsi ilə tamamlanır. Bu misranın musiqili ifadəsi yeni inkişaf pilləsi kimi qavranılır.

IV misranın musiqi həllini isə, ümumiyyətlə, bu hissənin ən yüksək nöqtəsi kimi qəbul etmək olar. Melodiya lya səsi ilə başlayaraq aşağı enən ifadə ilə yenidən tonika səsinə qaydır.

Period forması kimi qavranılan (4+4 – I cümlə, 4+4 – II cümlə) bu hissədə kiçik dalğavari inkişaf xətti özünü göstərir. Melodiya getdikcə yüksələn bir xətlə inkişaf edir, hər inkişaf dalğası tonikaya enmə ilə müşahidə olunur. Bu, Azərbaycan musiqisinə xas olan inkişaf vasitələrindən biridir ki, aşıq melodiyalarında da özünü biruzə verir.

İndi isə rədif kəlməsinə – «Pərim» sözüne diqqət yetirək.

Nümunə 4

I misra –

II misra –

III misra –

IV misra –

«Rədif» və rədif qafiyələri, göründüyü kimi, hər dörd misrada eyni melodik ifadə ilə təmsil olunur. (cüzi variant dəyişikliyi ilə).

⁵³ Qeyd edək ki, melodiyada «şikəsteyi-fars» aralıq ladının xüsusiyyətləri üstünlük təşkil edir.

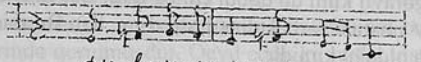
IV misradan sonra müxəmməsin V melosətri səslənmişdir. Bu isə poetik mətnin cığalı olması ilə bağlıdır. IV misradan sonra müxəmməsə cığa – I yardımçı poetik forma daxil olur. Onu da qeyd edək ki, «Müxəmməs» 7+8 hecalı bölgü ilə verildiyindən 8 hecalı şeir şəklinə keçid asanlaşır və təbii axarlı xasiyyət alır. Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, Müxəmməsin IV misrası və yardımçı şeirin I misrasında özünü göstərən ortağ «divanı» sözü keçidi daha da yüngülləşdirir. Poetik mətn beş misralıdır (bb₁b₂cb₃)⁵⁴, IV misra sərbəstdir. Melodiyada bu cəhət çox parlaq şəkildə öz əksini tapmışdır. Yəni I, II, III, V misralar bir melodik ifadə üzərində yaranmışdır və hər misrada həmin ifadə təkrar olunur. Yalnız IV misrada melodiya dəyişir. Həm yeniləşir, həm də gəraylı bölməsinin, ümumilikdə, kiçik kulminasiyasını təşkil edir. Bütün misralar T ilə bitdiyi halda, IV misra «mi» səsinə dayanır. Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, şeir forması olaraq gəraylının IV misrası sərbəstdir, əvvəlki misralarla qafiyələnmişdir. Mətnin əsas fikrini özündə cəmləşdirir və şeirin strukturunda qafiyə baxımdan dəyişiklik yaradır. Bu sərbəst misra (əgər qəbul eyləsən) mənaca öz davamını gözləyir – Qolum boynuna dolaram – və bu ifadə ilə tamamlanır. Melosətir olaraq (IV misra) lad kəsiyinin keçid mi səsinə, yəni tonikanın mediantasında dayanır və mayeyə həllini gözləyir. Nəhayət, sonrakı melosətir (V misra) tonikaya gətirib çıxarır və burada tamamlanır.


Göründüyü kimi, I yardımçı şeirin 7+8 hecalı bölgü ilə yazılmışdır. I misraçının kiçik melodiya xarakterindən ibarət olaraq tonikanın mediantası – (mi) – səsinə dayanır. Bu səsin həlləşməsi üçün II misraçının da eyni melodik ifadə üzərində dayanması (4 xana) məqsədlidir.


II melosətir eyni şəkildə qafiyə ilə bitir. Buradakı IV misra aşığı intonasiyası (seif – mi) səsinə və V misranın melodik variantı


⁵⁴ Cığada istifadə olunan poetik formaların əsas janr strukturu (aaba, ccca, ddda və s.) dəyişə bilər. Cığalanma zamanı, əsasən, 4-8 misralı şeir şəkillərindən istifadə olunur. Orijinalda ilk yardımçı poetik forma 7 hecalıdır. Bu not yazısında isə 8 hecalı şəkllə salınmışdır.


Nümunə 5

I misra – 
Филантинка моя ко-ло-раи,

II misra – 
Кз-го-тиник-раи би-ла-раи,

III misra – 
Э-ко-е дур-на-ли о-ла-раи

IV misra – 
Э-ко-е ра-бу е-ко-е-о-раи,

V misra – 
Го-ли бо-ну-ка го-ла-раи.

Bununla da, görürük ki, şeirin mətnindəki qafiyələr və melodiyaadakı tonik kadensiya dönmələri üst-üstə düşür. Beləliklə, bu hissədə bir daha bu nəticəyə gəlmək mümkündür ki, yardımçı şeir forması melodik strukturu təyin edir, mətnə uyğun olaraq melodiyanın dəyişməsinə gətirib çıxarır. V misranın melodik ifadəsi tipik aşığı intonasiyasının – aşağı enən (lya – fa#) tersiya intervalının səslənməsi ilə kiçik dəyişikliyə uğrayır. Cığalı müxəmməsin bu bölməsinə iki xanəli beş musiqi ifadəsinə ayrılaraq və 10 xanədən ibarət olan quruluş kimi qəbul etmək olar. Yəni şeirin hər beş misrası iki xanəli beş melosətirə öz ifadəsini tapır.

Daha sonra mətnə II cığanın əlavə edilməsi ilə III bölmə başlayır. Mətni beş hecalı təsnif və ya «a gülüm», «ay balam» ifadəsi

dələrini (və ya gül qafiyəsini) nəzərə alaraq əlavə etsək, səkkiz hecalı gəraylı kimi də qəbul etmək olar. Beş misralı bu şeir formasının IV misrası sərbəstdir (d, d₁, d₂, e, d₃). Bu misralarda şərhli də I cığada olduğu kimidir.

Qafiyələr təkrarlanan, eyni musiqi ifadəsi ilə verilir. Sərbəst qafiyə isə yeni melodiyada öz əksini tapır.

Başlıca xüsusiyyət odur ki, hər iki şeir şəklində qafiyələnən I, II, III, V misralar T ilə (do#), sərbəst olan IV misra isə mi səsi ilə bitir. Bununla da, «melobənd», «melosətir» məfhumlarının parlaq təzahürünün, musiqi və söz birliyinin şahidi olur.

Şeirin I bəndinə üzvi surətdə daxil olan iki yardımçı poetik parçadan sonra, nəhayət, müxəmməsin yarımçıq qalmış son misrası – V misra səslənir. V melosətir tonika ətrafında gəzişmə ilə yaranan kadensiya xüsusiyyətli bir melodiya ilə şərh olunur. Melodiyanın təkrarı (4 xanə), daha sonra misranın təkrarlanan son ifadələri musiqi formasında «genişlənmə» xüsusiyyəti vardır, eyni zamanda, kadensiya bölməsinin çəkisini artırır, T-ni daha da tutumlu edir.

Nümunə 6

Şey - kə - kə, al kə - kə - kə, rə - x y - zə, rə - kə, kə - pə

2
rə - kə, kə - pə, rə - x y - zə, rə - kə, kə - pə

Bəndləri bir-birindən instrumental intermediya ayırır. Intermediya yeni melodiyanın səslənməsi ilə başlayır. (Müxəmməsin instrumental musiqisi haqda bir qədər sonra ətraflı surətdə təhlil

aparılacaqdır. Ona görə də, hələlik yalnız vokal-instrumental hissələri diqqət mərkəzində saxlamışıq).

II bənd instrumental intermediyanın I bölməsinin başlanğıc melodiyası üzərində qurulmuşdur. Qeyd edək ki, məhz instrumental intermediyada artıq ladın yeni biri bölümü üzə çıxır və vokal-instrumental hissə də yeni istinad pilləsinə dayaq edir. Bu, lya – istinad pilləsi «Müxalif»dir. Dəyişiklik, ilk növbədə, yeni poetik mətnlə – yeni fikir, yeni obraz, yeni qafiyələrlə bağlıdır (bbbba). Bu isə müxəmməsin lad-intonasiya quruluşunda yeni melodiyanın yaranmasına gətirib çıxarır. Beləliklə, yeni poetik mövzu və yeni qafiyələr yeni musiqi mövzusu və intonasiyalarda öz əksini tapır. Lya-istinad pilləsindən tonikaya qayıdış cığaya gətirib çıxaran kadensiya dönmələrində baş verir və tonika ətrafında yaranan kadensiyavari melodik intonasiyalarda öz ifadəsini tapır.

Nümunə 7

Bel rə - tən zə - hı zə - ad,

Bel rə - tən zə - hı zə - ad, xət - pər - uş ey

Daha dəqiq təhlil apararaq deyilənləri bir qədər də aydınlaşdırma bilirik. Beləliklə, bu bəndin musiqi şərhini yuxarı pillədən tədricən aşağı enən melodik xətt kimi dəyərləndirmək olar. Yuxarı istiqamətli xalis kvarta intonasiyası (x4) ilə başlayan melodiya lya səsinə istinad edərək aşağıya doğru melodik hərəkətlə T-nin mediantasında dayanır. I misranın I misraqırımı

tipik aşiq intonasiası ilə (si-do→lya) başlayan («qıy» vurmaq) musiqi ifadəsi ilə təkrarları və «mi» səsinə bitir. II melosətdə melodiyanın variantlı inkişafından sonra, nəhayət, mətnin sonuna əlavə sözlərin artırılması ilə bağlı yaranan genişlənmə vasitəsilə T-ya qayıdış özünü göstərir.

III melosətir isə I bəndin musiqi materialı üzərində qurulur və kompozisiyanın I bölümünü tamamlayır. Yeni bölüm bayatı – cığanın səslənməsi ilə başlayır. 5 misralı bayatının yenə də IV misrası sərbəstdir. I bənddə olduğu kimi, burada eyni inkişaf prinsipi özünü göstərir. I, II, III, V misralar – qafiyələr eyni motiv üzərində qurulur və T – ilə tamamlanır (mi→re→do#), IV misrası T-nin tersiya səsinə (mi) bitir.

Təsnif 5 hecalı, 5 misralıdır və IV misrası sərbəstdir. Eyni lad – tematik xüsusiyyət burada da özünü göstərir. II cığa tamamlandıqdan sonra müxəmməsin V misrası səsləndirilir. Bu hissə formada kadensiya xasiyyəti daşıyan vacib bir hissədir. Burada I bəndin tematik intonasiyalarına qayıdış özünü göstərir. Bünövrə misrası üzərində yaranan bu melosətir bir qədər improvizasiyalı xasiyyət daşıyan eyni lad-tematik özək əsasında qurulmuşdur. Mətnə rədif kəlməsinə qayıdıldığı kimi, melodiyada da tonikaya qayıdış özünü göstərir. Müxəmməsin I bəndinin V misrası ilə II bəndin V misrası arasında əlaqə vardır. Bu kadensiya – ayaq bölümü I və II bəndlər, yəni I kuplet və II kuplet arasına körpü salır, musiqi kompozisiyasında «refren» və ya nəqarət rolunu oynayır.

Buradan bir daha görünür ki, poetik mətnə rədif kəlməsinin səslənməsi I bəndin ümumi ovqatını bərpa edir, II bəndin obraz və məzmununu əsas ideyaya tabe edir. Musiqili şərhin bu cəhətdən önəmli göstəricisi tonika, tonika kadensiyaları və dönmələrinə qayıdılmasıdır. Bir fərqli cəhəti də qeyd etmək lazımdır ki, I və II bəndlərin son V melosətirlərinin musiqi strukturu da, demək olar ki, eynidir. Əgər müxəmməsin ilk melosətri hər iki bənddə cəmi 4 xanəni əhatə edirdisə, V cümlələr genişlənməmiş cümlələrdir. (I bənddə – 6x, II bənddə – 7x). I bəndin sonunda

genişlənmə II misraqırımının təkrarları üzərində yaranmışdır. II bəndin sonunda isə yenə də rədif və rədif qafiyələrinin təkrarı və söz birləşməsinin əlavə olunması hesabına genişlənmə yaranmışdır. Bu genişlənmələr tonik dönmələr üzərində qurulmuşdur. II bənd tamamlandıqdan sonra yeni instrumental intermediya səslənir. Sekvensiyalardan yaranmış aşağı istiqamətli melodiya lya (əsas tonun zili) səsi üzərində gəzişmələrə gətirib çıxarır, az sonra instrumental musiqi vokal gəzişmələrlə əvəz olunur. III bəndin I misrasının sözləri ilə oxunan rəqətiyə az sonra gərgin zəngülələrə, boğaz qaynatmalarına keçir. Burada tipik vokal aşiq melizmləri səslənir. Bu, tersiya həcmli forşlaqdır: do→lya, si→sol#, lya-fa# intonasiyalardır.

Nümunə 8

Be-sə Ta-şu u-şu çu-şu u-ş

aj a-şu

ej

Tədricən melodik ifadələr aşağı enərək T ilə tamamlanır. Beş xanəli giriş xasiyyətli instrumental bölmədən sonra yenidən müxəmməsin I misrası səslənir.

I misra öz musiqili həllini II kupletin başlanğıc mövzusu ilə tapır. Əgər II bəndin II misrasının sonunda I misraya qayıdış özünü göstərsə, burada I və II melosətirlər lya→mi çərçivəsində inkişaf edir. III misrada melodiya daha yüksək pillələrə (si, do) qalxaraq məhz bu bölümün kiçik kulminasiyasını təşkil edir. Bu cümlədə I misraqınının təkrarı, təkrarlar arası kiçik instrumental havanın çalınması musiqi tutumunu bir qədər artırır. Yalnız IV misradan başlayaraq əskilmiş oktava çərçivəsində (#do₂ – do#₁) aşağı enən melodik ifadələr vasitəsilə T-ya qayıdır.

III bəndin I çıxması – bayatı əvvəlki bəndlərdəki melodik, ladintonasiya quruluşunu saxlayaraq bir qədər variantlı şəkildə inkişaf olunur.

II çıxa – təsnif bu dəfə sərbəst misrasının ifadəsi ilə seçilir. Lya-sol# əhatəsində səslənən melodik ifadə son melosətdə T-ya qayıdır.

Və nəhayət, müxəmməsin V misrası səsləndirilir. A refren bölməsinin improvizasiyalı təkrarı ilə musiqi kompozisiyası vokal şəkildə sona yetir.

Ümumiyyətlə, III melobənd quruluş baxımından öz seçiyyəviyyəliyi ilə seçilir. Bu hissəni iki bölüme ayırmaq olar. I bölüm II instrumental intermediyadan sonra səslənən 18 xanəlik musiqi bölümüdür. Bu, qeyd olunduğu kimi, musiqi nidaları, boğaz qaynatmaları ilə fərqlənən bir kompozisiya qurumudur. Bu improvizasiyalı bölümü bütün əsərin kulminasiya mərhələsi kimi qiymətləndirmək olar. Forma baxımından yanaşılsa, I bölümü bu hissənin daxili genişlənməsi kimi də qəbul etmək mümkündür. Belə ki, III bəndin I misrası səsləndikdən sonra belə bir inkişaf xətti özünü göstərir. Sanki hissələr çuşa gəlir, hüdudundan çıxır, aşır-daşır. Bu cür genişlənmə xüsusiyyəti əsərin strukturunda bütöv bir musiqi bölümünü əmələ gətirir. Fikirdə yaranmış natamamlıq, hiss və ehtirasların hələ də coşğun həddə olması musiqi axarının davamı-

nı tələb edir. Kiçik instrumental hava, gərginlik arası «nəfəsdərmə»yə kömək edir, eyni zamanda, yeni zirvəyə doğru addımları təmin edir. Beləliklə, III bəndin II bölümü başlayır.

I və II bölümü bir-birindən ayıran kiçik instrumental hissədir (5 xanə). II bölüm isə bilavasitə III bəndin misralarının musiqili ifadəsidir. Həm obraz, həm ovqat, həm dinamik inkişaf, dramaturji xətt, melodik yüksəliş baxımdan kompozisiya quruluşunun ən uca zirvəsidir – kulminasiya nöqtəsidir.

Musiqi formasının ən maraqlı cəhəti isə refren tipli bir bölümün olmasıdır. Bu, kadensiya – ayaq xasiyyəti daşıyan, T – ətrafında gəzişmə vasitəsilə yaranan və tonikaya gəlib çatdıran bir bölümdür. Refren şeir bəndinin bünövrə misrası üzərinə düşür. Bu misrada yerləşən rədif kəlməsi tonik dönmə ilə eyniləşir.

Ümumiyyətlə, hər üç melobəndin son melosətirlərini – refren bölməsini bir daha nəzərdən keçirərkən, görürük ki, bunlar kadensiya xasiyyəti daşıyan, mənə baxımından bütün fikirləri özündə cəmləşdirən bir bölümdür. Dramaturji cəhətdən əsas ideya yükünün daşıyıcısıdır. Lad baxımından refren bölmələri tonik funksiyalar üzərində qurulmuşdur. Struktur cəhətdən başqa melosətirlərə nisbətən genişlənməsi, daha böyük həcmdə ifadə olunmuşdur. Bu fikri möhkəmlədən təkrarlar əlavə söz və söz birləşmələri hesabına baş vermişdir. Kadensiya-rədif bütün bəndləri bir-birinə bağlayır. Onlar arasında fikir və mənə birliyi vardır. Beləliklə, müxəmməsin melopoetik təhlili aşağıdakı sxemin yaranmasına imkan yaradır.

söz – M B T rədif + M B T rədif + M B T rədif⁵⁵
musiqi – İG + A (a₁+a₂) + A + İ + B (a₁+a₂) + A + İ + C (a₁+a₂) + A

⁵⁵ M – müxəmməs

B – bayatı

T – təsnif

İG – instrumental giriş

İ – instrumental intermediya

Əksər aşiq havalarında olduğu kimi, «Qara müxəmməs»də də instrumental hissələr mühüm dramaturji əhəmiyyətə malikdir. Bu hissələr müxəmməsin vokal-instrumental tamlıq olaraq qavranılmasına imkan yaradır. Həm instrumental giriş, həm də bəndlər arası intermediyalar əsaslı və genişdir. Instrumental giriş 18 xanəni əhatə edir (do# segah) və iki kiçik motiv üzərində qurulmuşdur. Xüsusilə, II motiv mobil rol oynayır və giriş boyu müxtəlif dəyişikliyə uğrayaraq variantlı şəkildə inkişaf edir.

Nümunə 9

I və III xanələr tonika üzərində qurulan motiv əsasında yaranır və maye motivin tonikaya qayıdışından sonra keçid «re» səsi ilə inkişaf intensivləşir və 17-ci xanəyədək fasiləsiz, variantlı şəkildə dəyişikliyə uğrayan instrumental hava səslənir. Son iki xanə (17, 18-ci xanələr) isə fərqlidir. Burada kadensiyavari musiqi ifadəsi 2 dəfə eynilə təkrar olunaraq vokal partiyani hazırlayır.

I və II bəndlər arası səslənən instrumental intermediya, qeyd olunduğu kimi, yeni musiqi materialı üzərində qurulmuşdur.

Nümunə 10

Təkrarlar və sekvensiyalar əsasında yaranan bu instrumental hissəni iki bölməyə ayırmaq olar. 9 xanədən ibarət I bölmə, 8 xanəli II bölmə və 3 xanəlik kiçik bir əlavə.

İlk xanələrdən yeni istinad pilləsi ilə qarşılaşırıq. Bu əsas tonun zili lya səsidir. İlk iki xanə təkrar olunmaqla məhz bu səsi vurğulayır. Sonrakı xanələrdə bu tematik özek aşağı enən iki sekvensiya vasitəsilə inkişafa məruz qalır və tonikaya düşür. Bu bölmənin son üç xanəsi tonika ətrafında gəzişmələr vasitəsilə do# səsinə bir daha möhkəmlədir. II bölmənin əvvəlində yeni mövzulu iki sekvensiya, sonra daha biri – variantlı sekvensiya səslənir. II sekvensiya do# orqan punktu üzərində yaranan aşağı istiqamətli bir melodiyadır. Ümumiyyətlə, bu müxəmməsin instrumental melodiyaları muğam dəstgahlarının rəng bölmələrini xatırladır. Xüsusilə, «Segah» muğamının rəngləri ilə oxşarlıq göz qabağındadır. Son xanələr isə yenə də tonikaya çatdıran kadensiya dönməsi – mi→re→do# – əsasında yaranmışdır. II bölməyə əlavə kimi qavranılan bu melodik dönməni I vokal hissənin son kadensiya bölümü ilə müqayisə etmək olar. Bu əlavənin musiqi materialı ilə instrumental giriş arasında da müəyyən oxşarlıqlar vardır.

Bu musiqi materialından sonra II vokal hissə – II bənd səslənir. Qeyd etmək lazımdır ki, intermediya vokal partiyanı həm ovqat, həm də tematik baxımdan hazırlayır. Buradakı mövzular vokal partiyada da öz inkişafını tapır.

II instrumental intermediya maraqlı quruluşa malikdir. Intermediyanın əvvəlində artıq I intermediyada eşitdiyimiz melodiyalar səslənir. I intermediyanın II bölməsində səslənən sekvensiyalı mövzular yerlərini dəyişərək 8 xanə boyu inkişaf edir. Bunu instrumental hissənin I bölməsi kimi qəbul edə bilərik. II bölmə isə «Iya» səsinə istinad edən improvizasiyadır. Bu ifadə tərzii vokal improvizasiyanı hazırlamağa şərait yaradır.

Nümunə 11

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal line features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation with similar note values and rests.

Vokal zəngülələrinin mövzusu sazın ifasında da müşahidə olunur. Beləliklə, yüksək səsləri əhatə edən, 18 xanədən ibarət, uzun sürən gərgin və coşqun musiqi sədalarının təsiri altında ehtiraslı və həyəcanlı bir ovqat yaranır. Vokal partiyada 14 xanə ərzində Iya-si-lya ətrafında baş verən gəzişmələr, eydirmə və boğaz qaynatmaları, nəhayət, təcridən aşağı enərək maye səsinə düşür. Instrumental hissənin yeni, qısa bir bölməsi başlayır. Bu bölmənin

başlanğıcı I intermediyanın ilk xanələrini xatırladır və I vokal hissənin mövzusu ilə tamamlanır.

Ümumiyyətlə, instrumental hissələrə diqqətlə yanaşsaq, burada da musiqinin yüksələn bir xətlə inkişafının şahidi oluruq. Məsələn: giriş hissə do₁#-Iya_k – yəni maye və əsas ton münasibəti üzərində yaranmışdır. I instrumental intermediyada Iya₁-mi₁ qarşılıqlı əsas yerdə dayanır və mi-do# sonluğu ilə başa çatır. II instrumental intermediya Iya-mi, Iya-fa#, Iya-si-lya münasibətləri ətrafında qurulur və mi-do# dönməsi ilə tamamlanır. Bütövlükdə isə vokal-instrumental müxəmməsin melodik xətti yüksələn-enən istiqamətdə inkişaf edir:

Iya_k-do₁#
mi₁-do₁#
Iya₁-mi₁
Iya₁-si₁-Iya₁
Iya₁-si₁-do₂#-Iya₁
Iya₁-mi₁
mi₁-do₁#
Iya_k-do₁#

Maraqlıdır ki, «Müxəmməs» vokal şəkildə sona yetir. Əgər instrumental giriş öz həcmi etibarilə muğam dəstgahlarının girişini xatırladırsa, vokal sonluq, rəng xasiyyətli instrumental intermediyalar da bu oxşar nöqtələri gücləndirir.

Ümumiyyətlə, vokal və instrumental partiyalar arasında tarazlıq özünü göstərir. Əgər ifaçı ustad aşığırsa, vokal hissə və saz partiyasının hər birinin çəkisini eyni səviyyəyə çətdirməlidir. Təhlil olunan müxəmməs bu xüsusiyyətləri çox qabarıq surətdə nəzərə çarpdıran bir musiqi nümunəsidir. Instrumental partiya kompozisiyanın çox mühüm formayarıdıcı bir komponentidir. Bu hissələr həm quruluş, həm də lad – intonasiya, həm mövzu, həm də inkişaf tərzii baxımdan dramaturji xəttin formalaşmasında mühüm əhəmiyyət daşıyır. Onlar vokal hissələri hər cəhətdən hazırlayır,

musiqi əsərinin məntiqi inkişafına kömək edir. Təhlil olunan bu nümunədə vokal və instrumental hissələrin üzvi sintezinə nail olunmuşdur.

Təhlillər onu göstərdi ki, ilk növbədə, bir şeir forması olaraq «Müxəmməsin» daxilində struktur dəyişikliyi baş vermişdir. Bu, əruz vəznində yaradılmış müxəmməsin tərkibinə bənddaxili əlavələrlə bağlıdır. Əlavələr isə heca vəznində yazılmış bayatı, təsnif və gül qafiyələrdir. Qeyd edək ki, bu şeir forma və şəkilləri müxəmməs daxilində əlavə xasiyyət və funksiya daşır, bəndin bərabərhuquqlu tərkib hissəsinə çevrilmişdir. Beləliklə də, çox-tərkibli mürəkkəb şeir forması yaranmışdır. Bu birlik mexaniki şəkildə, quraşdırma yolu ilə getməmişdir. Burada güclü məntiq, sintezləşmə prosesi özünü göstərməkdədir. Müxtəlif şeir formaları birləşərkən, əsasən, iki vasitədən istifadə olunmuşdur.

1. Müxəmməsin təqtiləri – 7+8

Təqtilərin 7 və 8 hecalı olması cığa zamanı eyni sayda hecaya malik şeir formasına keçidi asanlaşdırır. Bu bənddaxili keçidlərdə struktur birliyini yaradır.

2. Ortaq söz və söz birləşmələrinin təbiiqi.

Keçid zamanı əvvəlki şeir formasının son mısrası və yeni şeir formasının ilk mısrasında eyni sözdən və ya ifadədən «ortaq» olaraq istifadə olunmasıdır. Bu, bənddaxili keçidlərdə məna birliyi yaradır.

Buradan bir daha görünür ki, ilk növbədə, poetik mətndaxili sintez ünsürləri qabarıq şəkildə göz qabağındadır. Eyni zamanda, poetik mətn və musiqi arasında da üzvi birlik – sintez özünü göstərməkdədir:

1. Musiqi formasının əsasını poetik janr forması təşkil edir.
2. Poetik mətnin quruluşu musiqi mətninin quruluşu ilə dəqiq surətdə uzlaşır, və «səs yüksəkliyi qafiyələri» yaradır.⁵⁶
3. Musiqinin lad əsası formayarıdıcı funksiyaya malikdir.

⁵⁶ Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки /Ранние формы искусства/. М.: 1972, с. 246.

I bənd – aaaaa – ladin tonika özəyinə əsaslanır.

II bənd – bbbba – struktur, obraz cəhətdən yeni mərhələ olduğundan, ladin yeni istinad pilləsinə əsaslanır. Bəndin a mısrası isə yenidən tonikaya qayıdışı təmin edir.

Digər bəndlər (cccca və s.) eyni prinsiplə inkişaf edir.

4. Rədif (a) dramaturji əsasın kökündə dayanır. Rədif sabit və dəyişməz lad-intonasiya, melodik və ritmik formullara malikdir.

5. Müxəmməs (“Orta müxəmməs”, “Baş müxəmməs”) dəqiq ölçülü metro-ritmikaya malikdir və bu baxımdan, bəhrli aşıq havalarına aiddir. (dinlə: ANTHOLOQİE DES ASHIQ SD1)

Aparılan təhlildən bir daha bu nəticəyə gəlmək olur ki, «müxəmməs» həm şeir, həm də musiqinin forma və quruluşunu müəyyən edir. Söz və musiqi bədii sintez nəticəsində öz ali və parlaq təcəssümünü tapır, söz poetik forma və musiqi strukturunun üzvü vəhdətinin bariz nümunəsi kimi ortaya çıxır. Bununla bağlı olaraq vurğulamaq istərdik ki, məhz poetik mətn və musiqinin sintezini aşıq sənətində mövcud olan sinkretik ünsürlərdən ayırmaq və bədii sintezin ən yüksək zirvəsi olaraq dəyərləndirmək gərəkdir.

Şifahiyan İnci Həsni Cahbar Qayıq-
doğlu, 6 cümlədən Səkil Əliyev, Kəccəli oğlu Məhəmməd, Zə-
bul Qasim, Məscəd Məhəmməd Rəcəbiyev, Seyid Şamski, Xan Su-
sinski və bir çoxları. “Qarabag musiqisi”ni oxumaqı cəlməyə sonat
borca bilmişiz. Əgər bunun nəticəsidir ki, Azərbaycanca rəşnu
xəməndərimizin slyca qax az olan vallahına məhz slycaqlar də
daxil edilmişdir. Dərn VI. Kəccəli oğlu Məhəmmədin (1912-41)
Sport-Rekord, Varsavil, Aşıq Abbasqulunun (1914, Sport-Rekord,
Tiflis) vallahına bəziqə musiqi lıvayırı. İki yamaq, slycaqlar də d-
cil edilmişdir. Son əvvərlərdə yazayıb-yaradılan xanəndəformalı
A.Babayev, C.Əliyev, A.Qasımov, 6 cümlədən S.Əliyev, F.
Mehralıyeva və başqaları da slycaqların məhur haqları kimi

⁵⁷ Шифаһиһан Иҗи Һасни Ҷаһбар Қайиқ-
доғлу, 6 җүмләдән Сәкили Әлиев, Кәҗҗәли оғлу Мәһәммәд, Зә-
бул Қасим, Мәсәд Мәһәммәд Рәҗебијев, Сейид Шамски, Хан Су-
сински və бир чохлары. “Қарабағ музигиһи”ни охумағи җәлмәјә сонат
борҗа билмиһиһиз. Әгәр bunun nəтиҗәсидир ки, Азәрбајҗанда рәшну
хәмәндәримизин slyca qax az olan vallahına məhz slycaqlar də
daxil edilmişdir. Dərn VI. Kəccəli oğlu Məhəmmədin (1912-41)
Sport-Rekord, Varsavil, Aşıq Abbasqulunun (1914, Sport-Rekord,
Tiflis) vallahına bəziqə musiqi lıvayırı. İki yamaq, slycaqlar də d-
cil edilmişdir. Son əvvərlərdə yazayıb-yaradılan xanəndəformalı
A.Babayev, C.Əliyev, A.Qasımov, 6 cümlədən S.Əliyev, F.
Mehralıyeva və başqaları da slycaqların məhur haqları kimi

ŞİKƏSTƏ

I. AZƏRBAYCAN XALQ
YARADICILIĞINDA “ŞİKƏSTƏ”

Azərbaycan xalq yaradıcılığının bir çox sahələrində - aşıq poeziyası, aşıq musiqi yaradıcılığı, eləcə də muğam sənətində “şikəstə”lərin xüsusi yeri vardır.

Şikəstələrin məzmun və obraz dairəsi, gərgin ovqatlı, lakin çox ilıq və məlahətli melodiyası, özünəməxsus lad-intonasiya, metro-ritmik xüsusiyyətləri xalqımızın mənəvi aləminə, hissələr dünyasına çox yaxın və doğmadır. Bu musiqi özəllikləri şikəstələrin geniş yayılmasına və sevilməsinə, nəsil-dən-nəslə keçərək bu günümüzə gəlib çatmasına əsas zəmin olmuşdur.

Məhz bu səbəbdəndir ki, xalqımızın musiqi ifa sənətinin ən görkəmli nümayəndələri şikəstələri böyük həvəslə oxumuş, onları daimi olaraq öz repertuarlarına daxil etmişlər. Sözsüz ki, “Qarabağ şikəstəsi” bu el havaları içərisində daha çox məşhur olmuşdur. Azərbaycan ifa sənətinin korifeyləri Hacı Hüsü, Cabbar Qaryağdıoğlu, o cümlədən Şəkili Ələsgər, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Zəbul Qasım, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski və bir çoxları “Qarabağ şikəstəsi”ni oxumağı özlərinə sənət borcu bilmişlər. Elə bunun nəticəsidir ki, Azərbaycanda məşhur xanəndələrimizin sayca çox az olan vallarına məhz şikəstələr də daxil edilmişdir. Belə ki, Keçəçi oğlu Məhəmmədin (1912-ci il, Sport-Rekord, Varşava), Aşıq Abbasqulunun (1914, Sport-Rekord, Tiflis) vallarına başqa musiqi havaları ilə yanaşı, şikəstələr də daxil edilmişdir.⁵⁷ Son dövrlərdə yaşayıb-yaradan xanəndələrimiz A.Babəyev, C.Əkbərov, A.Qasimov, o cümlədən Ş.Ələkbərova, F.Mehrəliyeva və başqaları da şikəstələrin mahir ifaçıları kimi

⁵⁷ Шушинский Ф. Народные музыканты Азербайджана, Б., 1984, с.172,184).

III HISSƏ

Keçədi zamanı gələnkə sənət formasının təşkilatı, quruluşu və ifa formasının ilk mərhələsində eyni sözləndirici və ifa formasının bir-birinə uyğunlaşdırılmasıdır. Bu bənddəxalq köçürməsi birliyi yaradır.

Bundan bir daha görünür ki, ilk növbədə, poetik məzmunun sənət üslubunu müəyyənləşdirən əsas faktorlardır. Eyni zamanda, poetik məzmun və musiqi arasında da əzəli birlik - sənət-özünü göstərməkdir.

1. Musiqi formasının əsasını poetik janr forması təşkil edir.
2. Poetik məzmun quruluşu musiqi məzmunu quruluşu ilə dəqiq surətdə uyğun və sənət bütövlüyü təmin edir.
3. Musiqinin lad əsas formalarıdır: funksiya və məzmun.

⁵⁸ Харлап М.Г. Народные русские музыкальные системы в процессе происхождения музыки России формы искусства. М., 1972, с. 246.

məşhurlaşmışlar.

Şikəstələr öz milli poetik-musiqi özəllikləri ilə seçilən və insanların mənəvi dünyasına güclü təsir etmək qüvvəsinə malik olan xalq musiqi nümunəsidir. Bu el havaları xalqın şad günlərində onlara yüksək zövq və sevinc hissələri bəxş etmiş, qəmli vaxtlarında isə sanki kədəri, ağrını ovundurmağa, soyutmağa qadیر olmuşdur. Təsədüfi deyildir ki, yas mərasimlərində ağrıçılar daim ağlama və ağılarını məhz şikəstə havası ilə bayatılar deyərək oxumuşlar⁵⁸.

Bu da əhəmiyyətlidir ki, bədii yaradıcılıq müəllifləri də şikəstələrə tez-tez müraciət etmişlər. Deyilən baxımdan xalq şairimiz Səməd Vurğunun yaradıcılığı daha çox maraq doğurur. Belə ki, şairin məşhur "Azərbaycan" şeirində "Qarabağ şikəstəsi"nin, "İnsan" pyesində "Məryəmoğlu şikəstəsi"nin, "Təbriz gözəlinə" və bir çox başqa şeirlərində "Zil şikəstə"nin, "Neyin şikəstəsi"nin adı çəkilir. Səməd Vurğun bu adları çəkilənlərdən öz əsərlərində poetik detal kimi çox məhərətlə və yerli-yerində istifadə etmişdir.

Azərbaycan bəstəkarları ilk əsərlərini yaradarkən xalq professional musiqiyə alışdırmaq, cəlb etmək məqsədilə xalq ruhuna daha yaxın janr və formalardan istifadə etmiş və bu mənada şikəstələr bəstəkar və tamaşaçı arasında bir növ vasitəçi rolunu oynamışdır. Bunun əsas səbəbi o idi ki, məhz şikəstələr, hər bir azərbaycanlının milli duyumu, mənəvi aləminə çox doğma idi və hamının daxilən duyduğu, yaddaşına həmişəlik hopmuş, "segah" üstündə yoğrulmuş musiqi nümunələri idi. Bunu hamıdan tez anlayan və şikəstələrdən əsərlərində tapıntı kimi istifadə edən də bizim ölməz bəstəkarlar olmuşlar.

Şikəstələr iki müxtəlif musiqi ənənələri sahəsində mövcuddur. Belə ki, şikəstələr həm aşiq sənətində ("Şirvan şikəstəsi", "Kərəm şikəstəsi" və s.), həm də muğam sənətində - Zərbi-mu-

⁵⁸ Xalq ağı və ağlamaları musiqisində belə bir xüsusiyyətin olmasına R.Hüseynovun "Min ikinci gecə" kitabında da rast gəlmək olar. Müəllif qeyd edir ki, ağrıçı Rübabə "Kəsmə şikəstə", "Sarıtorpaq", "Məryəmoğlu" şikəstələri üstə ağı oxumuşdur.

ğam şəklində ("Qarabağ şikəstəsi", "Kəsmə şikəstə") özünü göstərir. Bu cəhət isə şikəstənin bir janr kimi müəyyənləşdirilməsində anlaşılmazlıq yaratmışdır. Aşiq şikəstələri və zərbi-muğam ünvanlı şikəstələrin həm ümumi, həm də fərqli cəhətləri vardır.

Bütün şikəstələri bir-birinə bağlayan, ilk növbədə, onların uyğun məzmun çalarlı olmalarıdır.

Bunu "şikəstə" söz, termininin açımından da görmək mümkündür. Lüğətlərdə şikəstə əsasən "sınıq", "qırılmış", "məğlub edilmiş", "üzgün", "əldən düşmüş", "incimmiş", "solğun" mənalarında yozulmuşdur⁵⁹. Musiqi anlayışı baxımından isə bu, daha çox "kөнül qırıqlığı", "iztirab çəkmiş könül" mənasını daşıyır. Mövcud olan bütün şikəstələr bu məzmunadadır. Olduqca həzin və yarıqlı obrazlı-emosional quruluşu, sevgi, həsrət, hüzn məzmunlu mövzu dairəsi bütün şikəstələri bir-birinə bağlayıb, onların kompleks şəkildə öyrənilməsi üçün əlverişli zəmin yaradır. Bu cəhət, eyni zamanda, şikəstələrin ilkin janr xüsusiyyətlərindən biri olub, onu səciyyələndirir.

Şikəstələrin poetik mətnini əsasən xalq şeirinin bayatı və qoşma növləri təşkil edir. Bir az da dəqiq desək, aşiq şikəstələrində qoşma, zərbi-muğam tipli şikəstələrdə isə bayatılardan istifadə edilir.

Onu da qeyd etmək ki, xalq ədəbiyyatında bəzi şeir nümunələri "şikəstə" adı altında mövcuddur. Lakin xalq poeziyasının janr və formalarının tədqiqinə həsr olunmuş araşdırmalarda "şikəstə" adda müstəqil poetik formanın olduğunu bildirən məlumatlar rast gəlmirik. Mövcud araşdırmalarda bayatının ağı, vəsfi-hal və s. növlərinin adı çəkilsə də, şikəstə barədə danışılmamışdır. Məsələ belədir ki, bayatılar sırasına daxil olan vəsfi-hal və ağıların da əslihdə özlərinə məxsus forma, şəkli xüsusiyyətləri yoxdur. Bayatıların tamamilə eyni olan bu qəbil nümunələr yalnız məzmunca bir-birindən seçilir. Bunların daşıdıqları adlar da aid olduqları mə-

⁵⁹ Bədəlbəyli Ə. Musiqi lüğəti. Bakı: Elm, 1969, s.60
Ərəb və fars sözləri lüğəti. Bakı, 1967. s.78.

rasimlərlə bağlıdır.

Bu cəhət eyni ilə şikəstəyə də aiddir. Belə ki, şikəstə bayatı poetik janrının hüzn, kədər, qəm-qüssə məzmun dairəsi ilə çərçivələnmiş qoludur və bu qol, bizim fikrimizcə, şikəstə musiqi havası ilə bağlı surətdə yaranmışdır. Bu tarz bayatı nümunələri musiqi-mahnı mətninə çevrildikdən sonra "şikəstə" adını qazanmışdır. Bunun nəticəsində "şikəstə" şeir nümunələri fərdiləşərək xüsusi bir qrup təşkil etmiş və xalq arasında geniş yayılmışdır.

Beləliklə, deyə bilərik ki, şikəstə yalnız musiqi və sözün vəhdəti şəklində mövcud olan musiqili-poetik xalq yaradıcılığı nümunəsidir.

Bununla belə, bir mənbə vardır ki, ona diqqət yetirməmək mümkün deyildir. Belə ki, Molla Cümənin əldə edilən əlyazmasında "12 qaydanın" adı çəkilmişdir ki, onlardan biri şikəstədir:

1 – divani	5 – kükəri və ərəbi	9 – bayatı
2 – qafiyə	6 – tənris	10 – qarahaça
3 – dübeyt	7 – təxmisi	11 – dodaqdəyməz
4 – hecabeyt	8 – şikəstə	12 – müxəmməs

Təəssüf ki, əlyazmanın sonu itmişdir və həmin şikəstələrin mətnini əldə etmək mümkün olmamışdır.

Şikəstə öz mahiyyəti etibarilə "segah ruhlu"dur. Bu da təsadüfi deyildir. Çünki Azərbaycanda daha çox inkişaf edib milliləşmiş, fərdi xüsusiyyətlər və keyfiyyətlər tapmış "segah" xalqın daxili aləminə və düşüncə tərzinə daha yaxın, daha uyğundur və bu səbəbdən şikəstələrin də dayaq nöqtəsi, "kökü", əsas "qida" mənbəyidir.

Araşdırmalar nəticəsində aydın olur ki, şikəstələr bilavasitə aşıq sənəti ilə bağlı şəkildə yaranmışdır. Şikəstələrin forma və quruluşu, vokal melodiyasının intonasiya tipi, əsaslandığı poetik mətn və ifa tərzini aşıq musiqi havaları ilə sıx surətdə bağlıdır. Əbəs yerə deyil ki, Ü.Hacıbəyli də şikəstələri aşıq yaradıcılığı ilə bağlı olduğunu qeyd edərək yazır: "Şikəstə və bayatıya aşıq dəs-

təsinin dəstgahı demək olar. Çünki bu növ musiqi təğənnisi əsil onların sənətidir."⁶⁰

Bülbülün də fikirləri bu cəhətdən maraqlıdır. O yazır: "Arazbarı", "Kürd ovşarı", "Mani", "Şikəstə", "Bayatı", "Kərəmi", "Şərili", "Kəsmə şikəstə", "Şirvan şikəstəsi" və s. buna bənzər aşıq musiqisi formalarını əsas tutaraq geniş səsə malik olan xanəndələr bu formaları muğamata üzvi surətdə aşılayaraq, onu daha da zənginləşdirmişlər"⁶¹.

Məşhur saz havaları "Dilqəmi", "Yanıq Kərəmi"ni uyğun olaraq "Kəsmə şikəstə" və "Qarabağ şikəstəsi" ilə müqayisə etsək, bunlar arasında həm vokal, həm də ifa tərzini cəhətdən mühüm oxşarlıq görürük. Ümumiyyətlə, xanəndə tərəfindən oxunan şikəstələrin vokal melodiyasında aşıq nəfəsi, aşıq zəngülələri, instrumental musiqisində isə tarzən tərəfindən çalınmasına baxmayaraq, saz səslənmələri, ifa üsulları özünü buruz verir.

Şikəstələri aşıq musiqisi ilə əlaqələndirən bir sıra başqa cəhətlər də vardır. Bütün şikəstələrdə vokal improvizasiyanın tematik özüyi eynidir və qeyri-sabit metro-ritmik ölçüyə malik olaraq vahid inkişaf prinsiplərinə əsaslanır. Bu xüsusiyyət bir çox aşıq havalarında da özünü göstərir. Məsələn, "bir neçə növdən ibarət olan tənrislər yalnız bir musiqi havası ilə oxunur və bir-birindən təkcə poetik mətn cəhətdən fərqlənirlər"⁶². Bu deyilənlər eyni ilə şikəstələrə aid olaraq şikəstənin də konkret vokal musiqi havası olması qənaətini yaradır. Onu da bir daha qeyd edək ki, Üzeyir Hacıbəyli öz məqaləsində şikəstələrin "bəstəsinin (musiqisinin - İ.K.) yeknəsəq, qoftəsinin (sözlərinin - İ.K.) isə məzmunca müxtəlif" olması xüsusiyyətini göstərmişdir⁶³.

Şikəstələrin vokal melodiyasının ümumi xüsusiyyəti və inkişaf prinsiplərində, ümumiyyətlə, rəqətiativ-deklamasiya, yarı-rəqətiativ xarakterli aşıq havalarına xas olan əlamətlər və nəqlilik xa-

⁶⁰ Hacıbəyli Ü. Seçilmiş əsərləri. Dörd cildde, II c. Bakı, 1985, s.219

⁶¹ Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. Bakı: Azərb. SSR EA, 1968, s.196

⁶² Эльдарова Э. Искусство ашыгов Азербайджана. Баку, 1984, с.95.

⁶³ Hacıbəyli Ü. Seçilmiş əsərləri. Dörd cildde, II c. Bakı, 1985, s.219

siyyəti özünü göstərir. Eyni zamanda, bəzi aşiq havaları üçün səciyyəvi hal sayılan “deyir ey”, “balam ey” ifadələri ilə başlayan melodiya, şikəstələr üçün də xarakterikdir.

Bundan başqa, bildiyimiz kimi, aşiq yaradıcılığında poetik mətn və musiqi bir-biri ilə qırılmaz vəhdətdədir. Təsadüfi deyildir ki, “Gəraylı”, “Təcnis”, “Divani”, “Müxəmməs”, “Varsağı”, “Bayatı” adları həm poetik mətni, həm də musiqi havasını ifadə edir. Musiqi havaları poetik mətndən doğaraq eyni adı daşıyır. Şikəstələri də bu növ aşiq havalalarına aid etmək olar. Çünki şikəstə adı musiqidən başqa, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, həm də poetik mətni təyin edir. Bu məqamda “şikəstə” bir ifadə kimi həm şeirin formasını və həm də onun məzmununu müəyyən edir.

Bir çox aşiq havalarında instrumental musiqi vokal melodiyadan asılı olmayaraq, əsasən dəqiq metro-ritmik quruluşa malik, geniş inkişaflı hissələrdir. Şikəstələrdə də instrumental hissələr inkişaflı, dəyişkən və müstəqil musiqi materialı əsasında yaranmış, sabit metro-ritmik ölçülü, geniş musiqi havalardır. Instrumental hissələr həm vokal melodiyanı müşayiət edir, zərbi tutur, həm də müstəqil bölmələr kimi şikəstənin obrazlı-emosional və kompozisiya quruluşunda əsas yaradıcı ünsürlərdən biridir. Instrumental hissənin mühüm əlamətlərindən biri refren tipli melodiyanın olması və hər yeni inkişaf mərhələsindən sonra bu musiqi parçasına qayıdılmasıdır. Instrumental və vokal hissələr ifadə tərzlərinin müxtəlif olmasına baxmayaraq, eyni əhəmiyyət daşıyaraq bir-birini üçün mütləqdir və bir-birini tamamlayır.

Beləliklə, deyilənlər bir daha təsdiq edir ki, zərbi-muğam imzalı “Qarabağ şikəstəsi”, “Kəsmə şikəstə” öz kökü etibarilə aşiq yaradıcılığına bağlıdır. Aşağıdakı qənaətlər bu musiqi nümunələrinin bilavasitə aşiq sənəti ilə bağlılığını ifadə etməklə yanaşı, həmçinin “şikəstə” anlayışını da təyin edir.

1. Şikəstə - musiqili-poetik janr qrupudur.
2. Şikəstə - şeir formasıdır.
3. Şikəstə - ifaçılıq üslubudur (konkret lad-tematik özək üzrə vokal improvizasiya üslubudur).

Şikəstələri aşiq musiqisi ilə əlaqələndirən əlamətlərdən biri də, şübhəsiz, onların ifa tərzidir. Xalq arasında tez-tez “bir hava üstə şikəstə oxumaq”, “şikəstə demək” kimi ifadəyə rast gəlirik. Artıq bu ifadənin özü də şikəstənin mahiyyətini qismən müəyyən edir. Bu ifadə “instrumental musiqi fonunda vokal oxuma”, “deklamasiya etmək” mənasını verir, melodiyanın improvizasiyalı, nitqə yaxın olmasını ifadə edir. Bundan başqa, instrumental hissənin bir xüsusiyyətini də - daim sabit qalan parçalarla yanaşı, bəzilərinin dəyişməsinin, müxtəlif ola bilməsinin mümkünlüyünü də üzə çıxarır.

Çünki şikəstələrdə instrumental musiqi parçaları ifaçıların zövqündən, musiqi istedadından asılı olaraq dəyişilə bilər. Vokal improvizasiyanın, özünün lad əsasına uyğun gələn müxtəlif instrumental musiqi materialı üzərində, yeni istənilən “hava üstə” oxunması mümkündür. Bizim fikrimizcə, şikəstələrin bu qaydada oxunma tərzini onların həm də özlərinə məxsus ifa üslubu olması fikrini bir daha söyləməyə əsas verir.

Bütün şikəstələrin vokal melodiyanın eyni tematik özək üzərində yaranmasına baxmayaraq, müxtəlif şikəstələrin vokal hissəsi zərif çalarlı, fərdi xüsusiyyətlərə malikdir və emosional cəhətdən olduqca təsirlidir. Bunun əsas səbəbi, başlıca olaraq, Azərbaycan vokal improvizasiyasının dəyişən imkanlı olması ilə şərtlənir. Bundan başqa, poetik mətnin ənginliyi, müxtəlif olması da vokal melodiyağa öz güclü təsirini göstərir.

Çox əsaslı amillərdən biri də yerli mühitə, yerli ənənələrə uyğunlaşmadır. Müəyyən mühit və dövr, oxuma məktəbi xüsusiyyətləri və eyni zamanda, ifaçının fərdi istedadı ayrı-ayrı şikəstələrdə vokal melodiyağa yeni rəng, ovqat gətirmişdir. Bu cür ifa üslulu, eyni zamanda, həm aşiq, həm də xanəndə üçün səciyyəvidir. Müxtəlif ifaçılıq ənənələri isə şikəstələrə özünün əsaslı xüsusiyyətlərini də daxil edir. Bizim fikrimizcə, bu cəhətlər yeni şikəstələrin, onların müxtəlif variantlarının meydana gəlməsinin əsas səbəbləridir. Belə ki:

1. Poetik mətn;
2. Instrumental musiqinin hər dəfə dəyişilməsi;

3. Yerli mühitin səciyyəvi xüsusiyyətləri;
4. Müxtəlif ifaçılıq ənənələri;
5. İfaçının musiqiyə fərdi münasibəti və istedadından asılı olaraq yeni-yeni şikəstələr yaranmış, formalaşmış və bir-birindən fərqlənmişdir.

Buradan görünür ki, şikəstələrin əksəriyyətinin yer və ya adam adları altında, müxtəlif aşıqların yaradıcılığında yaşaması heç də təsadüfi deyildir. "Qarabağ şikəstəsi", "Kəsmə şikəstə" (buna, eyni zamanda, "Bakı şikəstəsi" də deyilir), "Şirvan şikəstəsi" (eyni zamanda, "Sarıtorpaq şikəstəsi" adı ilə də istifadə olunur), "Qobustan şikəstəsi", "Quba şikəstəsi", "Kərəm şikəstəsi", "Şəkər oğlu Kərimin şikəstəsi", "Vəlicani şikəstəsi", "Mirzəcani şikəstəsi", "Əhmədi şikəstə", "Qaradağ şikəstəsi" və s.

Onu da qeyd edək ki, şikəstələrin yeni bir qolu Şirvan aşıq məktəbi ənənələri ilə bağlı olaraq yaranmışdır.

Beləliklə, deyə bilərik ki, şikəstə tarixən aşıq yaradıcılığının məhsulu olmuş, sonrakı təkamül, inkişaf prosesində Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığının bütün qolları ilə qovuşmuş, xalq mahnı və rəqs yaradıcılığı, muğam sənətinin uyğun cəhətlərini mənimsəmiş və nəhayət, xanəndə sənətində son dərəcə təkmilləşmiş bir forma almışdır. Bu qarşılıqlı, əlaqəli inkişafın əhəmiyyətli nəticəsi olaraq xalq dühasının parlaq təcəssümü olan "Qarabağ şikəstəsi", "Kəsmə şikəstə" zərbi-muğamları yaranıb yayılmışdır.

Şikəstənin muğam ifaçılığına daxil olması bu janrın daxili imkanları ilə şərtlənmişdir. Vokal melodiyanın improvizasiya xüsusiyyətlərinə malik olması, instrumental hissənin inkişafı, rəngvari "xasiyyət" daşması onların xanəndə ifaçılığına daxil olması üçün əlverişli zəmin yaratmışdır. Bununla da aşıq "dəstgahı" olan şikəstə bir tərəfdən aşıq, digər tərəfdən isə muğam sənətinə möhkəm dayaqlı körpü salmışdır.

II. ŞİKƏSTƏ VƏ BAYATI POETİK JANRININ QARŞILIQLI ƏLAQƏSİ

Şikəstələrdə söz və musiqi münasibətləri maraqlı və özünəməxsusdur. Şikəstələrdə poetik mətn və vokal melodiya biri digərini doğurur və inkişaf etdirir və hər iki faktor vahid kompozisiya quruluşunda birləşərək bir-birinə uyğunlaşır və bitkin, tam obraz yaradır. Buna görə demək olar ki, bu iki komponent bir-birindən asılıdır və biri digərinə tabedir. Vokal melodiya aid olduğu şeirin quruluşu, sözlərin və söz birləşmələrinin intonasiya etmək prinsipinə - sintaksisə tabedirsə, şeir də öz növbəsində musiqinin spesifik xüsusiyyətlərindən - musiqili intonasiya etmək prinsipi, metro-ritmika, sözlərin, hecaların uzadılaraq gəzişmələr vasitəsilə musiqi ahənginə uyğunlaşdırılmasından asılıdır. Bədiî obrazın tam, ümumiləşdirilmiş surətdə açılması üçün bu iki tərəfin üzvi tabeliyi, birliyi əsas şərtlərdən biridir. Mətnə verilən poetik obraz bədiilik, emosionallıq cəhətdən məhz musiqi ifadə vasitələri ilə hərtərəfli, bütün incəliklərinə qədər detallaşdırılaraq dolğun, bitkin məna alır. Doğrudan da, əgər sözlə, şeirlə istənilən bədiî obraz yaradıla bilsə, mahnı heç vaxt yaranmazdı. Və yaxud, hər hansı bir gözəl melodiya sözsüz oxunsaydı, o da mənəvi tələbatı uyğun təsir gücünə malik olmazdı. Deməli, mahnılarda olduğu kimi, şikəstələrdə də söz və musiqi yalnız vəhdət şəklində mövcuddur⁶⁴.

Bayatı poetik janrı şikəstələrdə özünəməxsus surətdə şərh olunur və yalnız şikəstəyə məxsus musiqi mətninə çevrilir. Bayatı struktur cəhətdən əsaslı surətdə dəyişilərək musiqiyə tabe edilir.

⁶⁴ Qeyd edildiyi kimi, şikəstələr bir sıra xüsusiyyətlərinə görə mahnı ənənələrinə daha çox meyl edir. Bura poetik mətn kimi bayatılara əsaslanma, kupletliliyin özünü göstərməsi, ən başlıcası, rəqətiativ-deklamasiya xarakterli melodiyadan daha çox axıcı, oxunaqlı melodik başlanğıcın üstün rol oynaması xüsusiyyətləri daxildir. Bizim fikrimizcə, şikəstələrin onun aid edildiyi zərbi-muğamlardan fərqləndirici cəhətlərindən biri də budur.

Konkret və yığcam formaya malik olan bayatılar burada yeni - nəqli xasiyyət alır. Musiqinin xarakterindən əslilə olaraq şeir periodikliyi itir və nəsr kimi intonasiya edilir. Vokal melodiya oxunan zaman şeirin ritm bölgüləri əsas rol oynamır, onların sintaksis bölgüləri xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Mətnin ayrı-ayrı sözlərinin, söz birləşmələrinin və ya sətirlərin deyiliş tərzinə, mahiyyətinə varmaq, onların spesifik intonasiyasını musiqi, müəyyən intervallar vasitəsilə ifadə etmək, detallaşdırmaq xüsusiyyətləri yoxdur. Mətnin yalnız ümumi məzmunu və xarakteri əsas götürülür. Bayatının ifadələrinin, misralarının semantik tərəfi ön plana keçir.

Şikəstələrdə bayatının ilkin struktur quruluşu dəyişir. Bu dəyişikliyin yaranmasına səbəb musiqinin emosional ruhuna uyğun olaraq poetik mətnə nida, söz və söz birləşmələrinin əlavə edilməsidir. Bu xüsusiyyət bir çox xalq mahnılarında özünü göstərsə də, şikəstələrdə, eləcə də aşiq havalarının əksəriyyətində daha qabarıqdır. Burada əlavələr daha konkret və daha genişdir. Bu şikəstənin ümumi emosional ruhu və hissi başlanğıcın hökmran rolu ilə izah edilir.

“Qarabağ şikəstəsi”nin poetik mətnini xalq arasında geniş yayılmış, aşağıdakı bayatılar təşkil edir:

Nümunə 1

Əzizim, kimi gözlər, 3+4 7

Xan Çoban, kimi gözlər, 3+4 7

Qaşın kimi qaş olmaz 4+3 7

Gözlərin kimi, gözlər 3+4 7

Deyir, əzizim ey, balam, kimi gözlər (2+)+3+(3+)+4 12

Xan Çoban, ədə balam, kimi gözlər 3+(4+)+4 11

Di dur gəl, a dərdin alım, a dərdin allam ey (3+5+6) 14

Qaşın ey, kimi ey, qaş olmaz, 2+(1)+2(1)+3 9

Gözlərin ey, kimi, gözlər 3+(1)+4 8

Ölürəm, ölürəm, ay, ay qadan alım, ay (7+5+1) 13

Ay Aşiqəm, oyan gül 4+3 7

O yan bülbül, o yan gül 4+3 7

Öpüm xumar gözündən 4+3 7

Sən yuxudan oyan, gül 4+3 7

Aşiqəm, ədə balam, oyan gül 3+(4+)+3 10

O yan bülbül ey, o yan gül 4+(1+1)+3 9

Di dur gəl, a dərdin allam, a dərdin allam ey (3+5+6) 14

Öpüm ey, xumar gözündən 2 (+1)+5 8

Sən yuxudan oyan, gül 4+3 7

Ölürəm, ölürəm ay, ölürəm 3+4+3 10

Gördüyümüz kimi, şikəstə mətnində bayatının poetik periodikliyi itmişdir. Yeddi hecalı şeir misraları daha çox və müxtəlif hecalı misraya çevrilmişdir (11, 12 hecalı və s.). Bəndin misraları qoşalaşdırılmış (I və II, III və IV) və hər qoşa misradan sonra əlavə və sözlərdən ibarət bir sətir artırılmışdır. Beləliklə, dörd sətirdən ibarət bayatı hər biri üç sətirdən ibarət olan iki bəndli şikəstə mətninə çevrilmişdir. Bu cəhət vokal melodiyanın formalaşmasına öz təsirini göstərmişdir.

Lakin şeirdəki hecaların qruplaşdırılması xüsusiyyəti (4+3 və 3+4) saxlanılır. İki qrup heca arasındakı ritmik pauza-durğu da özünü göstərir. Bu durğu, hətta əlavə ifadələr vasitəsilə daha da qabardılır.

Göründüyü kimi, şikəstənin vokal melodiyası “deyir ey”, “balam ey”, “Əzizim ey”, “Aşiqəm” ifadəsi ilə başlayır. Şikəstənin xarakterik cəhətlərindən biri olan bu xüsusiyyəti musiqinin nəqli xarakteri ilə izah etmək olar. Sanki obraz kiməsə müraciət edərək öz dərdini nəql edir, öz fikirlərini başqaları ilə bölüşür. Musiqidə bu cür emosional başlanğıc çox güclü təsir qüvvəsilə ifadə olunur. Təsadüfi deyildir ki, məhz öz ekspressiv gücünə gö-

rə şikəstə Azərbaycan musiqisində qəm və qüssə hissələrinin ifadə vasitəsinə çevrilmişdir. Çünki şikəstə sanki daxili, mənəvi tələbat - insanın hissələrini, ürəyini boşaltmaq, bununla da bir növ rahatlıq tapmaq istəyi nəticəsində yaranmışdır.

Mətnin sözləri arasında “ey”, “ay” nidaları da əlavə edilir. Bu isə şeirin əvvəlində verilən müraciətin, nəqliliyin davamıdır. Çünki bu nidalar bayatının yalnız ilk söz birləşməsi üzərinə düşür.

Nümunə 2

Qaşın ey, kimi ey, qaş olmaz,
Gözlərin ey, kimi gözlər.

Bu nidalar çağırış intonasiyasını daha da gücləndirir, fikri bir yerə cəmləməyə sövq edir. Eyni zamanda, həmin nidalar aid olduqları sözləri daha dərinə qeyd edərək onların mahiyyətini qabardır. Çox vaxt bu nidalar əlavə kimi qavranılmır. Çünki bunlar həm də musiqinin, sözün davamı, sözün musiqi səsləri vasitəsilə uzadılmasıdır. Bu isə emosional tələbatdan doğur və melodiyanın təbii axınına kömək edir. Bayatının ritmik pauzası zamanı, yəni misranın I və II söz birləşmələri arasında “ay balam”, “ədə balam” ifadələri əlavə olunur. Təsadüfi deyildir ki, bu söz birləşmələri də bayatının ilk sətirləri üzərinə düşür. Bunu da yenə musiqinin müraciətli və nəqli xarakteri ilə əlaqələndirmək olar (Bax: nümunə 1).

III və IV sətirlərin sonunda verilən mətn əlavələri həcmə ən geniş və ən əhəmiyyətlidir. Bu əlavələr mətnə, demək olar ki, bütöv bir misra təşkil edir və musiqi ovqatını daha da dərinləşdirir. Bunlar “di dur gəl”, “a dərdin alım”, “qadan alım”, “ölürəm”, “sevirəm” sözləri və söz birləşmələrindən ibarətdir. Melodiya cəhətdən şikəstənin bu hissəsi çox əhəmiyyətli, axıcı və inkişaflıdır. Bu hissə musiqi obrazının emosiyalarının coşğunluğunu, hiss və həyəcanın, ehtirasın aşib-daşması xüsusiyyətlərinin ifadə olunmaq tələbatından doğur. “Əsas mahnı sintaqmasındakı mənti-

qi mənə hər vaxt ifadəni çulğalayan bütün emosiyaları ifadə edə bilmir. Belə olan surətdə, onlar çıxış yolunu müxtəlif əlavə nidalarda tapırlar”.⁶⁵

Bu hissələr şikəstənin melodik baxımdan ən ifadəli hissəsidir. Emosional hissənin ağırlıq nöqtəsi də bu bölmə üzərinə düşür. Hisslər burada görülmüş vəziyyətdə, daha ehtiraslı, daha həyəcanlıdır. Melodik quruluşda tamamlayıcı funksiyanı da bu bölmə daşıyır. Çünki I və II misra bitərkən melodiya tamlıq hiss edilmir. Yalnız ondan sonra gələn və təbii surətdə melodiyanın davamı kimi səslənən melodik artırma fikri tamamlayaraq kadensiya xarakteri daşıyır. IV sətirdən sonra gələn melodik “artırma” daha geniş, inkişaflı, daha yangılıdır və funksiya cəhətdən bütün bəndin sonluğudur.

Onu da qeyd edək ki, melodiya ən axıcı, ifadəli və geniş frazalar mətn əlavələri üzərinə düşür. Mətn sözləri çox vaxt eyni səs üzərində deklamasiya olunaraq əlavə fonem vasitəsi ilə uzadılır, əlavə söz ifadələri isə çox geniş surətdə inkişaf olunur və melodikliyi ilə fərqlənir. Şikəstə mətninə nəzər salsaq, mətn əlavələrinin bayatının öz sözləri ilə tarazlıq təşkil etdiyini görürük. Bu isə şikəstənin reçitativ-deklamasiya deyil, daha çox melodik, ahəngdar xarakterini bir daha qeyd edir.

Şikəstədə bayatının sözləri, demək olar ki, təkrar olunmur. Təkrarlıq yalnız əlavə sözlər üzərinə düşür (bax: nümunə 1). Əlavə sözlərdən ibarət sətir üzərində). Təkrarlanan bu sözlər (ölürəm, sevirəm) melodiyanın dərin daxili təsir gücünü olduğu kimi ifadə edə bilmir. Bu sözlər üzərində nəhəng emosional qüvvəyə malik geniş melodik gəzişmə özünü göstərir. Lakin bu “melodik gəzişmə” təkə sözü tələffüz etməyə, təkə oxumağa deyil, həm də fikirləşməyə, sözlərlə çəkilən rəsmi göz önündə canlandırmağa imkan yaradır. Belə ki, mahnı oxuma zamanı fikir (və hiss) deyilən sözlərdən daha çoxdur. Mahni obrazı poetik obrazla müqayis-

⁶⁵ Бочкарева З. Ритмике узбекской народной инструментальной музыки. В кн.: История и современность. М.:1972, с.354.

sədə daha az saylı, müxtəlif sözlərlə yarıdır. Belə ki, yalnız sözlər vasitəsilə yarıdırılır".⁶⁶

Gördüyümüz kimi, şikəstələrin mətn əlavələri müəyyən dərəcədə konkret xarakter daşıyır və bunun nəticəsi olaraq bayatı yeni şəkil alaraq şikəstə bayatısına, şikəstə mətninə çevrilmişdir. Xan Şuşinskiyin ifasında S. Vurğunun "Azərbaycan" şeirindən bir bənd şikəstə mətninə məhz bu yolla çevrilmişdir:

Nümunə 3

Könlüm keçir Qarabağdan,

Gah o dağdan, gah bu dağdan,

Axşam üstü qoy uzaqdan

Havalansın Xanın sösi,

Qarabağın şikəstəsi.

Könlüm keçir, a balam, Qarabağdan,

Gah o dağdan, gah bu dağdan

Bay, bay, bay, bay

İllacım ay, bay, bay, bay, ay...

Axşam ay, üstü qoy uzaqdan

Havalansın ey, Xanın sösi

Qarabağın şikəstəsi

Ölürəm, ölürəm, ey ölürəm ax, ölürəm, ax

Ölürəm, ölürəm hey, ölürəm.

Ay dəli könlüm, ay.

Bu əlavələr mətnin ümumi məzmununu dərinləşdirir, ona daha kədərli və daha qüssəli rəng verir.

Bizim fikrimizcə, gözəl xanəndə Xan Şuşinskiyin Səməd Vurğunun əsərindən məhz bu bəndlərə müraciət etməsi təsadüfi deyildir. Bu şeir bəndi çox ağrılar çəkmiş, gözəl Qarabağın məşhur şikəstəsi, onun ən mahir ifaçılarından biri ilə bağlı olmaqla ya-

⁶⁶ Земцовский И. Русская протяжная песня. Л.: 1967, с.60.

naşı, özündə gizli bir həsrət və sonsuz məhəbbət hissələrini yaşadır. Bu isə şikəstənin musiqisinin ümumi ruhuna, obraz sahəsinə uyğun gəlir və bura daxil edilməsində müəyyən rol oynamışdır.

"Böyük şikəstələr" (N1), "Sultan" (N10), "Yan Kərim" (N31), "Dünya" (N40) janrlarına aiddir. Tədqiqatçıların "Azərbaycan şikəstələri" kitabında bu janrların tədqiqatı üçün istifadə edilən bəndlərdir.

III. "QARABAĞ ŞİKƏSTƏSİ" VƏ "KƏSMƏ ŞİKƏSTƏ" NİN BƏZİ AŞIQ HAVALARI İLƏ MÜQAYİSƏSİ.

"Qarabağ şikəstəsi" və "Kəsmə şikəstə"ni müəyyən qrup aşiq mahnıları ilə müqayisə etdikdə onlar arasında bir sıra mühüm oxşar əlamətlər üzə çıxır. Bu əlamətlər həm kompozisiya quruluşuna, həm instrumental və vokal melodiyaaların ifadə tipi, tematizmi, inkişaf prinsipləri, metro-ritmika, forma xüsusiyyətlərinə və s. aiddir. Aşağıda aşiq havalarının bəzi xüsusiyyətlərindən danışarkən biz "Qarabağ şikəstəsi" və "Kəsmə şikəstə"nin musiqili-nəzəri təhlili zamanı əldə olunan cəhətlərlə oxşarlığın və bəzən də eyniliyin olduğunu müşahidə edəcəyik.

Biz müqayisə üçün "Borçalı gözəlləməsi", "Sultanı", "Yanıq Kərəmi" və "Dilqəmi" havalarına müraciət etmişik. Bu havaların sayını artırmaq da olardı. Lakin biz, ilk növbədə, poetik mətn, forma, improvizasiyalılıq prinsipləri və s. baxımdan şikəstələrə daha çox uyğun gələn havaları - recitativ-deklamasiya xarakterli aşiq mahnılarını seçib ayırmışıq⁶⁷.

Bu aşiq havalарının hər biri həm vokal, həm də instrumental musiqi baxımından inkişafı və müstəqildir. Vokal bölmələr mövzunun, obrazın açılmasında əsas xətt kimi çıxış edir. Instrumental bölmələr isə müşayiətedici funksiyanı daşımaqla yanaşı, musiqi obrazının tam surətdə yaranmasında, mahnının ümumi ovqatının formalaşmasında xüsusi yer tutur və bütün kompozisiya quruluşunun təşkilində - bütöv bir tam halında üzə çıxmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bütövlükdə, kompozisiya quruluşunda vokal və instrumental hissələrin bir-birinə münasibəti, onların hansı funksiya daşması bu aşiq havalарının maraqlı xüsusiyyətlərindən-

⁶⁷ "Borçalı gözəlləməsi" (N7), "Sultanı" (N10), "Yanıq Kərəmi" (N31), "Dilqəmi" (N46) havalарının not yazısı T.Məmmədovun "Azərbaycan aşıqlarının ənənəvi mahnıları" kitabından götürülmüşdür.

dir. Buna görə də bir çox aşiq havaları kimi, onları da, ilk növbədə, vokal-instrumental musiqi əsərləri sırasına aid etmək gərəkdir.

"Dilqəmi" (re#, seğah), "Borçalı gözəlləməsi" ("do", seğah), "Sultanı" (do#, seğah), "Yanıq Kərəmi" ("do", seğah) aşiq havaları "Seğah" ladına əsaslanır. Bu havalарın hamısının vokal melodiyası "Şikəsteyi-fars" registri çərçivəsində inkişaf edir və registr qayda-qanunlarına riayət edir. Instrumental hissə isə "Seğah" ladının daha geniş imkanlarından bəhrələnilir və daha çox pillələri əhatə edir.

Nömunə 1

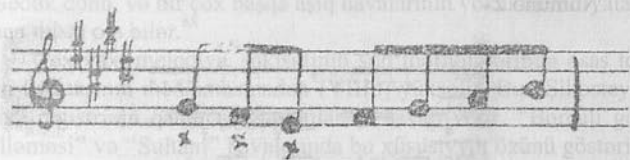
Bəzi hallarda VII və VIII pillələrin alterasiyası (VII, VIIIb)

Bizim fikrimizcə, "Qarabağ şikəstəsi"ndə səsalı polifonik xüsusiyyət yaradan kiçik musiqi ifadəsi də buradan irəli gəlir. "Kəsmə şikəstə"nin başlanğıc ifadəsi də eyni hərəkəti göstərir (Bax: nümunə 3,4).

Nümunə 3



Nümunə 4



Bu xüsusiyyət, eyni zamanda, yuxarıda qeyd olunan şikəstələrin təhlili zamanı da göstərilmişdir⁶⁹. Şikəstələrin qədim aşiq havaları ilə bu qədər yaxınlığı isə onun bu zəngin mənbə ilə bağlı olduğunu bir daha sübut edir.

İndi isə digər oxşar cəhətləri izləyək.

⁶⁹ Bax: İ. Kəçərli. Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında «Şikəstə». B-2003, s. 41-90

Yuxarıda adları çəkilən aşiq havaları böyük instrumental girişlə başlayır. Giriş musiqi obrazlarının və əhval-ruhiyyəsinin ilk təsvirini yaradır. Bu musiqi bölməsinin mühüm əlamətlərindən biri bütün kompozisiya boyu təkrarlanan və dəyişməz qalan bir melodik parçanın - refrenin olmasıdır. Refren bütün kompozisiya, obraz, lad-intonasiya quruluşuna bütövlük gətirməklə yanaşı, vokal partiyanın əsas müşayiətedicisi vəzifəsini daşıyır.

Bəndlər arasında səslənən instrumental bölmələr - intermediyalar da geniş və müstəqildir. Öz həcmi etibarını ilə bu bölmələr çox vaxt girişdən daha böyükdür. Burada həm girişin materialından, həm də yeni musiqi parçalarından istifadə olunur. İntermediyanın sonunda refren mövzusunun səslənməsi əsas şərtlərdən biridir.

Nömunə 5

„Börlər - kəzəllər“

„Сүпан“

„Jan Kərim“

„Düvən“

Instrumental giriş İntermediya

"Borçalı gözəlləməsi"	11 xanə	3 xanə
"Sultani"	28 xanə	31 xanə
"Yanıq Kərəmi"	32 xanə	42 xanə

Qeyd etmək lazımdır ki, geniş instrumental çalğı ilə başlayan bu aşiq havaları da məhz vokal oxuma ilə sona yetir. Şikəstələr və bu aşiq havaları arasında intonasiya və melodik eynilik də özünü göstərir. Aşağıda buna aid bir neçə misal verilmişdir.

Nümunə 6

87 "Султаны"

"Гар. шикесте"

Göstərilən aşiq havalalarının vokal melodiyası poetik mətnin xüsusiyyətlərinin bilavasitə təsiri altında yaranır. Bayatı, qoşma, gəraylı - bu poetik formaların hansının mətnin əsasını təşkil etməsindən asılı olmayaraq onların musiqili ifadə strukturu eynidir. Belə ki, poetik şeirin dörd misralı bəndi iki hissəyə qruplaşır. Bu bölgünü II və III sətrinin arasında səslənən instrumental çalğı - refren musiqi parçası və ya onun intonasiyaları yaradır. Mətn daxilində II misradan sonra əlavə sözlərdən, ifadələrdən ibarət olan daha bir sətir də səslənir ki, bu da bölgünü bir qədər də aydınlaşdırır. Bu cəhət mətnin hər misrasının semantik tərəfini gücləndirir, eyni za-

manda, bayatı, gəraylı, qoşma şeir formalarında əsas məna daşıyıcısı olan III sətri daha da qabarıqlaşdırır.

III sətir isə vokal şəkildə səslənərkən instrumental refrendən sonra başlanğıc melodik ifadə kimi qavranılır, buna görə də misranın poetik mənası melodik cəhətdən daha da dərinləşdirilir. IV misra isə əlavə sətirələr, təkrarlar vasitəsilə artırılır və öz tamamlayıcı funksiyasını yerinə yetirir.

Nümunə 7

1. Dedim ey, itirmişdim ey, xan
Əslimi ey, gəzərəm.
2. Bu dağda maral ağlar, inildər,
3. Qoy, qadan alım, gəl qadan alım
4. Qələm alıb ey, neynim ey, ərzi halım
yazaram.
5. Bu dağda bir maral ağlar, inildər,
6. Ağlar inildər qoy, qadan alım
7. Bu dağda ey, maral ağlar, inildər.

Göründüyü kimi, dörd misradan ibarət qoşma poetik forması ifadə zamanı strukturunu dəyişərək yeddi melopoetik sətirli şəkil alır. Bu cəhət digər aşiq havalalarında da özünü göstərir. Oxunan şeir bəndlərinin sayı instrumental musiqinin hüdudlarını təyin edir.

Adları çəkilən aşiq mahnılarının hər biri çağırış intonasiyası, müraciətlə başlayır: "Borçalı gözəlləməsi", "Sultani", "Yanıq Kərəmi", "Dedim ey", "Dilqəmi" isə "Ey belə" sözləri ilə başlayan melodik ifadə ilə oxunur. Bu cəhət təkcə bu havalara deyil, digər aşiq mahnılarına da xas olan cəhətdir. "Dastan", "Urfani", "Çoban bayatı" və bir çoxları buna misal ola bilər.

Şikəstələrdə izlədiyimiz başqa bir xüsusiyyət - misra daxilində sözlərin "ey" nidəsi vasitəsilə uzadılması bu aşiq havalarda da özünü göstərir.

“Borçalı gözəlləməsi” - Dedim ey, itirmişdim ey,
Xan Əslimi ey, gözərəm.

“Sultani” - Dedim ey, Şahsənəm ey, neylim ey,
söhbətdəyəm, sözdəyəm

“Yanıq Kərəmi” - Dedim ey, yığılın ey, qızlar ey, yığılın

“Dilqəmi” - Ay belə, onun ey, tərifi yazam
Sığışib ey, qələmə, dilə gəlmədi⁷⁰.

Bu isə, bizim fikrimizcə, bütün hallarda mətnin vokal şərhinin eyni prinsiplər üzrə inkişaf etməsi ilə əlaqədardır. Poetik mətn recitativ-deklamasiya vokal üsulu ilə musiqili ifadəsini tapır. Lakin bu recitasiya özünəməxsus xüsusiyyətlərə malikdir.

İnsanın danışmaq nitqinə yaxın olsa da, sözlərin “ey” nidası üzrə uzadılması, olduqca ifadəli, zərif intonasiyaların yaranması melodik xətti emosional cəhətdən gücləndirir, ona həlim, axıcı xasiyyət gətirir.

Onu da qeyd edək ki, “Qarabağ şikəstəsi” və “Kəsmə şikəstə” də yeddi hecalı “bayatı”, aşıq şikəstələrində və qeyd olunan aşıq havalarında əsasən on bir hecalı “qoşma” şeir formasından istifadə edilməsi, vokal melodiyaya öz təsirini göstərir. Bu musiqi nümunələrində mətnin heca və musiqi vahidləri çox vaxt üst-üstə düşdüyündən aşıq havalarının melodiyası daha çox deklamasiya xasiyyəti daşıyır. Qoşmanın hər sətrinin, eyni zamanda, ona əlavə olunan nidalar, sözlər, ifadələrin hecalarının musiqi səsləri vasitəsilə, aramla, mətnin ritmik xüsusiyyətləri ilə əlaqədar intonasiya edilməsi recitativ-deklamasiya oxuma üslubunu yaradır.

Şikəstələrin yuxarıda adları çəkilən aşıq havalarına yaxınlaş-

⁷⁰ Bu xüsusiyyəti “İran qaraçısı”, “Ayaq divanı”, “Quba Kərəmi” və s. havalarında da görmək olar (I,13).

dıran cəhətlərindən biri də onların metro-ritmik əsasıdır. Dediymiz kimi, bu aşıq havalarının vokal melodiyası improvizasiya xasiyyətli olaraq sərbəst ölçülüdür. Instrumental hissə isə əksinə, dəqiq ritmə malikdir. Lakin, qeyd etmək lazımdır ki, şikəstələrdən fərqli olaraq dəqiq metrə malik instrumental bölmələr sərbəst ölçülü vokal bölmələrlə yalnız növbələşir, vokal melodiya səslənən instrumental musiqi çox vaxt dəqiq metro-ritmik quruluşunu saxlamır.

Biz “Qarabağ şikəstəsi” və “Kəsmə şikəstə”nin aşıq mahnıları ilə bir sıra oxşar cəhətlərinə nəzər saldıq. Bu cəhətlər onların həm forması, ümumi kompozisiya quruluşu, vokal melodiyasının tematizmi, inkişaf xətti, ölçü xüsusiyyətləri, mətn şərhli və başqa cəhətlərdə özünü qabarıq surətdə göstərir. Bununla belə, adları çəkilən aşıq havalarının hər biri fərdi, özünəməxsus və təkrar ediləməzdir. Bu, ilk növbədə, mahnıların poetik mətni, instrumental melodiyası, forma və lad xüsusiyyətləri ilə əlaqədardır.

Əsas şərtlərdən biri kimi onu qeyd etmək lazımdır ki, “Qarabağ şikəstəsi” və “Kəsmə şikəstə”də olduğu kimi, bu aşıq havalarının vokal melodiyası eyni tematik özək üzərində yaranmış, instrumental hissələri isə müxtəlif və fərvidir. Hər aşıq havası birbirindən, ilk növbədə, instrumental musiqisinə görə fərqlənir. Bundan başqa, mahnıların digər fərdi melodik, ritmik, forma və s. xüsusiyyətləri də vardır. Məsələn: “Borçalı gözəlləməsi”ndə hər kuplet bitdikdən sonra son misranın sözləri təkrar edilərkən melodiya “Şüştər” ladına qısamüddətli keçid özünü göstərir. Bu, ümumiyyətlə, aşıq havalarına səciyyəvi olan cəhətlərdən biridir. Bir çox mahnılarda bir laddan digərinə, xüsusilə “Şur”a keçid, onunla tamamlanma hallarına tez-tez rast gəlmək olur. “Sultani” və “Yanıq Kərəmi” havalarının fərqləndirici cəhəti ən əvvəl onun poetik mətni ilə əlaqədardır. Burada musiqili-poetik mətnin əsasını eyni vaxtda həm qoşma, həm də bayatı şeir formaları təşkil edir. Hava qoşma ilə başlayır. Sonra isə ona “yedək” adlanan nəqarət əlavə olunur. “Yedək” tipli nəqarət ayrı bir melosətri əhatə edir, onu başqalarından dəqiq surətdə ayırır. Nəqarətin iştirakı po-

etik mətnin məna əhəmiyyətini dərinləşdirir, əsas fikrə əlavə mənalara artırılması baş verir. Belə nəqarət koda zonasında yerləşir və əsasən, bayatı (yeddi hecalı) və ya gəraylı (səkkiz hecalı) formalarında ifa olunur.⁷¹

Hal-hazırda xanəndə ifaçılığında belə bir hal da mövcuddur: xanəndə müəyyən bir muğamı və ya muğam parçasını oxuyarkən qəzəllərdən istifadə edir və tamamlayıcı hissədə bəzi hallarda bir bənd bayatı oxuyur. Bu "Segah"-ın maye pərdəsi ətrafında kiçik gəzişmə əsasında yaranan şikəstdir. Bizim fikrimizcə, bu cəhət də məhz aşiq mahnıları xüsusiyyətindən, konkret olaraq "yedək" adlanan musiqi komponentindən yaranmışdır.

Deyilənlərdən bir daha belə qənaətə gəlmək olar ki, şikəstlər öz kökləri etibarilə aşiq yaradıcılığına bağlıdır və «Zərbi-muğam» ünvanlı şikəstlərdə də genetik qaynaqları yaşatmaqdadır.

IV. ŞİRVAN ŞİKƏSTƏLƏRİ.

Son dövrlərdə aşiq musiqisində şikəstlərin daha çox yayıldığı və səsləndiyi yer Şirvan mahalıdır. Burada, ümumiyyətlə, aşiq yaradıcılığının xüsusi bir qolu yaranmışdır. Qeyd edək ki, Şirvan şikəstləri, ümumiyyətlə, Şirvan aşiq mühiti musiqişünaslıq baxımından tamamilə diqqət mərkəzindən kənar qalmışdır və öyrənilməmiş bir sahədir. Şirvan aşiq mühiti Şirvan bölgəsi hüdudlarından xeyli kənara nüfuz etmiş, bir sıra digər əraziləri də əhatə etmişdir (Salyan, Sabirabad, Biləsuvar). Bu baxımdan, Azərbaycanda mövcud olan ən böyük aşiq mühitlərindən biridir. Şirvan mahalında çoxlu sayda yeni dastan, nağıl, lətifə, qaravəlli hekayələri, yeni janr və formalar, yeni musiqi havaları, poetik və nəsr ədəbiyyatı yaranmışdır. Burada üç yüzdən artıq aşiq – sənət daşıyıcısı (onlardan yüz əllisi yaradıcı aşiqdir) fəaliyyət göstərmiş, yaşayıb-yaratmışdır. Göründüyü kimi, Şirvan aşiq mühiti böyük bir mədəni sərvətin toplandığı bir məkandır.

Bu mühitdə yaranan musiqi istiqaməti isə yerli ənənələr, xüsusilə, Şirvan mahalının ən iri mədəni mərkəzlərindən olan Şamaxının ifaçılıq məktəbi ilə bağlıdır.

Azərbaycanın qədim şəhərlərindən biri olan Şamaxı daim özünün tanınmış şair və musiqiçiləri ilə məşhur olmuşdur. Nəsimi, Xaqani, Seyid Əzim Şirvani, M.Ə.Sabir, A.M.Şərifzadə, M.Hadi, Aşiq Bilal, Mirzə Məmməd həsən və b. bu torpaqda yaşamış və yaratmışlar.

Şamaxı xanəndə ifaçılığı məktəbi, ilk növbədə, Mirzə Məmməd həsənin adı ilə bağlıdır. "Şamaxıda musiqinin inkişafına o, səbəb olmuşdur"⁷² – bu sözləri məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlu söyləmişdir. Qeyri-adi səs gözəlliyinə, ifaçılıq məhərətinə malik olan Mirzə Məmməd həsən, eyni zamanda, istedadlı şair kimi də tanınmışdır. Bu xanəndənin yaradıcılıq ənənələri Şirvan maha-

⁷¹ Мамедов Т. Традиционные напевы Азербайджанских ашыгов. Б.: 1988. стр 20

⁷² Шушинский Ф. Народные музыканты Азербайджана. Б., 1984.

linin musiqi mədəniyyətində, xüsusilə, ifaçılıq sənətinin inkişafında dərin iz buraxmışdır.

Gözəl muğam ifaçısı olan Məmməd həsən şikəstələri də böyük məharətlə oxumuş və hətta, R. Hüseynovun yazdığına görə, "Sarıtorpaq şikəstəsi"nin yaradıcısı da məhz o olmuşdur.⁷³ R. Hüseynov "Min ikinci gecə" əsərində Mirzə Məmməd həsənin yaradıcılığı haqda maraqlı fikirlər söyləmiş və çox düzgün olaraq Şirvan musiqisinin "üç qanadını" qeyd etmişdir: Mirzə Məmməd həsən xanəndə ifaçılığı məktəbini, Əli Kərimov zurna, balaban ifaçılığı, Mirzə Bilal aşiq sənəti yollarını müəyyən etmiş və inkişaf etdirmişdir.⁷⁴

Şirvan musiqi məktəbinin səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri odur ki, bu üç yaradıcılıq qolu bir-birinə təsir etmiş, bir-birindən bəhrələnmiş və "müxtəlif ənənələrin sintezini" yaratmışdır.⁷⁵ Bu cəhət ifaçılıq sənəti sahəsində daha qabarıq şəkildə özünü biruzə vermişdir. Belə ki, həm Ə. Kərimov, həm aşiq Bilal və bir çoxlarının ifaçılıq sənətində həm aşiq, həm də muğam ənənələri üzvi surətdə birləşmiş və bu cəhət həmin sənətkarların, eyni zamanda, onların davamçılarının yaratdıqları sənət əsərlərində, ifa etdikləri musiqi havalarında parlaq şəkildə özünü göstərmişdir. Bunun nəticəsidir ki, Şirvan mahalında məhz yerli ənənələrə xas olan bir sıra xalq musiqi nümunələri, o cümlədən aşiq musiqisi formaları yaranıb inkişaf etmişdir. Bunlar xalq arasında geniş yayılmış peşrov, kərəmi, şikəstə, gəraylı, bayatı, gözəlləmə, şəşəngi, qafiyə və s. musiqi nümunələridir. Bu musiqi formalarının bir çoxu ümumazərbaycan aşiq sənəti ilə bağlı olaraq müxtəlif regionlara mənsub olan aşıqların yaradıcılığında özünə möhkəm yer tutmuşdur. Bununla yanaşı, Şirvan zonasına aid olan bəzi aşiq havaları (peşrov, şəşəngi) vardır ki, öz səciyyəvi xüsusiyyətlərinə, yerli ifaçılıq ənənələrinə görə başqalarından fərqlənirlər.

⁷³ Hüseynov R. Min ikinci gecə. Bakı: Işıq, 1988, s.61.

⁷⁴ orada, s.54.

⁷⁵ Гусейнли Б. Керимова Т. Али Керимов. М., 1964, с.11.

Şirvanda instrumental ifaçılıq sənəti özünəməxsusluğu ilə seçilərək peşəkar musiqiçilər tərəfindən inkişaf etdirilmiş və bu sahədə böyük nailiyyətlər əldə edilmişdir. Burada müxtəlif alətlərdən ibarət ansambl qrupları yaranmış və hər biri fərdi funksiyalara malik olaraq müstəqil şəkildə inkişaf etmişdir. Dəstələrə iki zurnaçı (və ya balabançı) və zərb alətində çalan bir ifaçı daxil olmuş və onlar "zurnaçılar dəstəsi" və ya "balabançılar dəstəsi" adlandırılmışlar.⁷⁶ Maraqlıdır ki, bu dəstələr həm xanəndəni, həm də aşıqı müşayiət etmişlər. Bu çalğıcılar qrupunun ifaçılıq xüsusiyyətləri aşiq yaradıcılığına öz təsirini göstərmişdir. Bu cür ifa tərzii zərb alətinin dəqiq ölçülü ritmik müşayiəti ilə səslənən aşiq mahnıları, instrumental rəqs havaları, "diringi" tipli aşiq havalalarının və s. formalaşmasına gətirib çıxarmışdır.

Düzdür, çoxları tərəfindən tənqid olunan cəhətlər - saz alətinin öz səciyyəvi funksiyasını itirməsi, bəzən daha çox rəqsvari musiqiyə aludəçilik, zərb alətlərinə verilən "mühüm funksiya" klassik aşiq yaradıcılığı ənənələrinə zidd hallar da yaratmışdır. Lakin, bununla belə, bizim fikrimizcə aşiq yaradıcılığının bu qolu inkaredilməzdir, hətta bu, Azərbaycan xalq yaradıcılığının rəngarəngliyi, onun potensial imkanlarının hüduzsuzluğunu, müxtəlif, təkraredilməz qollarla inkişafını göstərən əsaslı dəlillərdən biridir. Bu regionda yaranıb formalaşan bir çox aşiq mahnıları, rəqs melodiyaları, o cümlədən "Şirvan şikəstəsi" kimi klassik musiqi nümunəsinin təşəkkül tapıb geniş yayılması da buna gözəl sübutdur. Bizim fikrimizcə, belə olan tərdə söhbət yalnız müəyyən üsluba malik musiqi havasının kim tərəfindən və hansı bədii səviyyədə ifa olunub-olunmaması məsələsindən gedə bilər.

Bu baxımdan, Şirvan şikəstələri və onların ifa xüsusiyyətləri böyük maraq doğurur. Bu xalq havalalarının aşiq və çalğıcılar dəstəsi tərəfindən ifa olunması onların quruluşuna öz təsirini göstərmişdir. Belə ki, ifa zamanı zərb alətləri həm instrumental, həm də vokal-instrumental bölmələrin müşayiəti zamanı dəqiq metro-rit-

⁷⁶ orada, s.18

mik fon yaradır⁷⁷. Instrumental hissələr, əsasən, balabanın ifasında və "dəmkeş" in züü tutması müşayiəti altında səslənir, aşıq isə bəzi hallarda sazda burdon səsini saxlamaqla çalğıcılarla bir yerdə iştirak edir. Vokal-instrumental bölmələrdə aşıq improvizasiya xasiyyəti daşıyan melodiyam oxuyarkən instrumental hissədə ostinat ritmik fon və burdon səsi saxlanılır.

Şikəstələrin vokal melodiyası özünəməxsusluğu ilə seçilir. Burada aşıq vokal üslubu xüsusiyyətləri ilə yanaşı, xanəndə "nəfəsi" də duyulur. Aşıq improvizasiyalığı ilə birlikdə xanəndə ifaçılığınə xas olan zəngulələr, xallar da eşidilir. Bəzən mahnılara, xüsusilə, onların giriş bölmələrinə muğam epizodları da daxil edilir. Bu - aşıq və xanəndə ifaçılığı ənənələrinin birləşməsi xüsusiyyəti Şirvan şikəstələrinin səciyyəvi cəhətlərindən biridir.

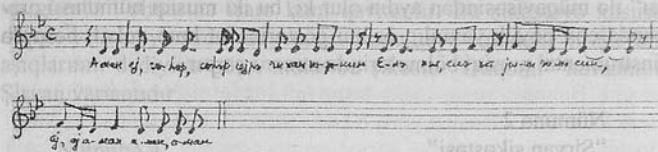
Forma və quruluşu etibarı ilə Şirvan şikəstələri "Qarabağ şikəstəsi" və "Kəsmə şikəstə"lərdən az fərqlənir. Bu musiqi nümunələrində də özünəməxsus "rondo" və kupletlilik xüsusiyyətləri — instrumental və vokal-instrumental epizodlar, instrumental referen — kompozisiya quruluşunun əsasını təşkil edir. Aşıq şikəstələri də instrumental giriş hissə ilə açılaraq vokal şəkildə sona yətir. Mətnin əsasını isə xalq yaradıcılığının qoşma poetik forması təşkil edir. Şirvan şikəstələrinin böyük əksəriyyəti "segah" ladına əsaslanır. "Segah" muğamının qanunauyğunluqları və lad xüsusiyyətləri musiqinin, xüsusilə, vokal hissənin inkişafı prosesində qarışıq şəkildə özünü biruzə verir.

Vokal melodiyaların başlanğıc hissələri "segah" ladının "şikəsteyi-fars" və "maye" pillələri ətrafında inkişaf etməklə yaranır. Melodiyalar əvvəlki bölmələrdə qeyd olunan kiçik özək üzərində qurulur: VI pillə (əsas tonun kvintası) - V pillə (mayenin üst aparıcı tonu) - IV pillə (maye) - bu tematik "özək" üzərində baş verən vokal improvizasiya aşağı istiqamətdə - mayeyə doğru hərəkət edir.

⁷⁷ Bu cür ifa xüsusiyyəti, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, xalq musiqi üçlüyü tərəfindən oxunan "Qarabağ şikəstəsi" və "Kəsmə şikəstə"də, eyni zamanda, zərbi-muğamlarda da özünü göstərir.

İndi isə bəzi şikəstələrin vokal melodiyalarının təmsalında bu xüsusiyyətlərə nəzər salaıq.

Nümunə 1
Döymə şikəstə⁷⁸



Vokal melodiyaların hansı səslə başlanmasıdan asılı olmayaraq bu üç pillə üzərində deklamasiya şəkildə oxuma prinsipi özünü göstərir.

"Döymə şikəstə"nin ilk melosətri maye səsi ilə başlayaraq inkişaf zamanı üst aparıcı ton vasitəsilə dönə-dönə təsdiq edilir. II melosətri artıq bir pillə yuxarı-mayenin üst aparıcı tonu ilə başlayır və kvinta səsinə toxunaraq mayeyə doğru can atır. III melosətri bu dəfə əsas tonun kvinta səsi, yəni daha bir pillə yuxarıdan başlayır və bu səsə dayaq edərək yenidən maye pilləsinə düşür. IV melosətri yenə kvinta pilləsinə istinad edərək daha geniş şəkildə "gəzişmə"lər edərək inkişafı cəmləşdirir və mayedə bitir.

Ən çox yayılmış və məşhur aşıq şikəstələrindən biri də "Şirvan şikəstəsi"dir. Bu xalq musiqi nümunəsi quruluşunun mütənəsibliyi, vokal melodiyasının mürəkkəbliyi, eyni zamanda, təbiiliyi, ifa xüsusiyyətlərinin səciyyəvililiyi ilə fərqlənir.

Bu şikəstənin formalaşmasında onun ən yaxşı ifaçılardan biri olan aşıq Şakir Hacıyevi xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Abbas Tufarqanlıın məşhur qoşmasının mətni ilə oxunan bu şikəstə aşı-

⁷⁸ Ç. Almazadə bu havanı aşıq A. Bədəlov, Ə. Əmrahov (balaban), K. Babayev (dəmkeş), A. Nəsirov (nağara), R. Əliyev (qoşa nağara) - ifasında nota salmışdır.

ğın ifasında öz "şirinliyi" və öz "nəfəsi" ilə seçilir.

"Şirvan şikəstəsi"nin vokal melodiyası geniş əhatəli və inkişaflıdır. İlk vokal epizod səslənən zaman tematik "özək" əsasında yaranan melodiya sonrakı bölmələrdə öz axarını daha yüksək pillələrdən tapır və kulminasiya zamanı isə vokal melodiya əsas tonun zil səsinədək ucəlir. "Şirvan şikəstəsi"nin "Qarabağ şikəstəsi" ilə müqayisəsindən aydın olur ki, bu iki musiqi nümunəsi arasında çox böyük yaxınlıq özünü göstərir. Bu həm vokal, həm də instrumental musiqi bölmələrində nəzərə çarpır.

Nümunə 2

"Şirvan şikəstəsi"

"Şirvan şikəstəsi"nin instrumental epizodlarından biri həm tematik, həm də ritmik quruluşuna görə "Qarabağ şikəstəsi"nin musiqi bölməsi ilə, demək olar ki, çox yaxındır.

Nümunə 3

"Şirvan şikəstəsi"

Şirvan şikəstələrindən biri də "Qocaman şikəstə"dir. Bu musiqi nümunəsinə "Cığdan çıxılmaz"⁷⁹ və ya "Köpək şikəstə" də deyilir. Bu adların yaranması şikəstənin vokal melodiyasının kiçik səs diapazonuna malik olması ilə əlaqədardır. Belə ki, melodiya "segah" ladının yalnız - Vlp - Vp - IVp pillələri üzrə inkişaf edir. Buna görə də yuxarıda çəkilən adlar "qocasayağı", yəni səsini "az və gücsüz" olmasına işarə kimi qavranılır. Bu şikəstəyə xüsusi diqqət yetirməyimizdə əsas məqsəd onu qeyd etməkdir ki, Şirvan aşığılarının dediyinə görə, məhz bu şikəstə "Dilqəmi" havasının Şirvan variantıdır.

Nümunə 4

"Qocaman" şikəstənin instrumental refreni "Qarabağ şikəstəsi"ndə ifa olunan instrumental musiqi parçalarından birinin variantıdır (bax: nümunə 26).

Nümunə 5

Başqa bir fakt nəzər yetirmək də yerinə düşərdi. Azərbaycan radio və televiziya komitəsində Ağasəf Seyidovun⁸⁰ ifasında "Bayatı şikəstə" adı altında (balaban) lent yazısı saxlanılır.

⁷⁹ Cığ Şirvan mahalında toy mərasimi üçün qurulan yerə deyilir.

⁸⁰ A.Seyidov məşhur balabançı Əli Kərimovun nəvəsidir.

Ekspedisiya zamanı ifaçının etiraf etdiyinə görə, həmin şikəstəni lentə alarkən hava "Zarıncı"⁸¹ adı altında yazılmalı idi. Lakin bu ad lentə alanların "ürəyincə" olmadığına görə və "yaxşı səsəlmədiyinə görə" dəyişdirilmiş və "Bayatı şikəstə" ilə əvəz olunmuşdur. Onu da qeyd edək ki, Azərbaycanda Aşıq Abbasqulunun 1914-cü ildə "Sport-rekord" şirkəti tərəfindən yazılmış valı mövcuddur. Bu val F.Şuşinskiyin şəxsi arxivində saxlanılır. Bu valın kataloqunda "Sarancı şikəstə" adlı musiqi yazısı qeyd olunmuşdur. Çox təəssüf ki, həmin yazını əldə etmək mümkün olmamışdır. Bununla yanaşı, şikəstənin adı bizdə maraqlı doğurmuşdur. Belə ki, ərəb əlifbasına görə bu ad "sarıncı" kimi də oxuna bilər. Bu isə, bizim fikrimizcə, sarıncı-sarancı-zarıncı bənzətmələrinin mümkünlüyü və daha dərin əlaqələr ehtimalını yaradır.

Bu hallar onu göstərir ki, bir şikəstə havası bu və ya digər səbəbdən müxtəlif adlar altında mövcuddur və bu, folklorşünaslığın ümumi problemlərindən biri kimi onların müəyyənləşdirilməsi və öyrənilməsi sahəsində mühüm çətinliklər yaradır. Onu da qeyd edək ki, Şirvan zonasında yeni məzmun daşıyan, yalnız "segah" ladi ilə bağlı olmayan şikəstələr də yaranmışdır. "Qobustan şikəstəsi"⁸², "Döymə şikəstəsi"⁸³ belələrindəndir. Lakin bu şikəstələrin bir xarakterik cəhəti vardır ki, o da melodik xəttin hansı ladda başlamasından asılı olmayaraq "segaha" dönməsi və bura da "ayaq" verməsidir və bununla da öz "şikəstəliyini" qoruyub saxlamasıdır.

Ümumiyyətlə, Şirvan mahalında şikəstələrin sayı çoxdur. S.Qəniyev "Şirvanlı Aşıq Mirzə Bilal" əsərində on şikəstənin adını çəkmişdir. Müəllif burada "Mərsiyyə-zikri şikəstə"

⁸¹ Zarıncı - "zarımaq" sözündən olaraq musiqinin ağır ilə, sızıldayaraq oxunması ehtimalını yaradır.

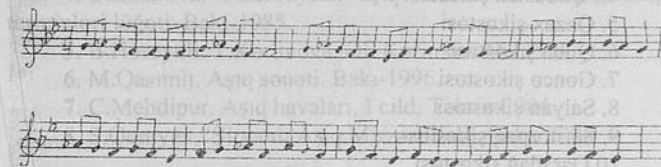
⁸² "Qobustan" şikəstəsinin instrumental epizodlarından biri "Qarabağ şikəstəsi"nin musiqi parçasını təkrar edir (Bax: nüm.).

⁸³ "Döymə" - Şirvan aşıqlarının dediyinə əsasən, cəld və dəqiq ritmi ifadə edir. "Döymək"- "vurmaq" (zərb alətinə) sözü ilə bağlıdır. Onu da qeyd edək ki, "Döymə şikəstə" Almaszadənin not yazısı və Ş.Fətiyevin ifasında, lentə aldığımız səs yazısında bir-birindən fərqlənir.

haqqında məlumat verir, bu havanın dini məzmun daşdığını və Aşıq Bilal tərəfindən yaradıldığını söyləyir. Əsərdə "Vəlicanı şikəstə"nin Aşıq Vəlican Bayram oğlu tərəfindən bəstələndiyi də qeyd olunmuşdur. S.Qəniyev sazın zil pərdəsində ifa olunan "Xaric şikəstə"nin adını çəkir, eləcə də "Qobustan şikəstə"nin "Yekbə şikəstə", "Qocaman şikəstə"nin isə "Qədim şikəstə" adı altında tanındığını da vurğulamışdır.⁸⁴

Aşıqların etiraf etdiklərinə görə və yuxarıda qeyd edildiyi kimi, şəxsi mülahizələrə əsasən, demək olar ki, mövcud olan şikəstələrin çoxu bir-birinin variantıdır.

Nümunə 6



Hər aşığın oxuduğu şikəstə onun istedadına, yaşadığı yərə uyğun olaraq dəyişmiş, inkişaf etmiş və yenilərini yaratmışdır.

Şirvan aşıqlarının fikrincə, bütün bu şikəstələrin ən üstün xüsusiyyətləri "Şirvan şikəstəsi"nin təmsalında toplanmış və öz klassik təəcəssümünü tapmışdır. Öz növbəsində bu şikəstə də yenilərinin yaranmasına təkan vermişdir. Onu da qeyd edək ki, Şirvan mühitində instrumental şikəstələr də meydana gəlmişdir. Xüsusilə, balabanda çalan mahir şikəstə ifaçıları yaşayb fəaliyyət göstərirlər.

"Kəsmə şikəstə" - "Dilqəmi" - "Qocaman şikəstə" əlaqələri, "Qarabağ şikəstəsi" - "Kəsmə şikəstə", "Qarabağ şikəstəsi" - "Şirvan şikəstəsi", "Qarabağ şikəstəsi" və digər aşıq şikəstələri

⁸⁴ Bax: S.Qəniyev. "Şirvanlı Aşıq Mirzə Bilal". Bakı, 2003, s.172-176.

ilə oxşar xüsusiyyətləri bir daha bütün şikəstələrin bir kökdən yaranması fikrini söyləməyə əsas verir. Əldə edilən nəticələrə görə, demək olar ki, müəyyən inkişaf mərhələsində, mehiz "Qarabağ şikəstəsi" bu musiqi havalarının klassik nümunəsi kimi əsas "mənbə", "özək" olaraq yenilərini doğurmuş, inkişafın başlıca nöqtəsi olmuşdur.

Şikəstə adlarının siyahısı:

1. Qarabağ şikəstəsi
2. Kəsmə şikəstə (Bakı şikəstəsi)
3. Şirvan şikəstəsi
4. Qobustan şikəstəsi
5. Qazax şikəstəsi
6. Quba şikəstəsi
7. Gəncə şikəstəsi
8. Salyan şikəstəsi
9. Saritorpaq şikəstəsi
10. Qaradağ şikəstəsi
11. Kərəm şikəstəsi
12. Turabı şikəstə
13. Əhmədi şikəstə
14. Şəkər oğlu Kərim şikəstəsi
15. Mirzəcani şikəstəsi
16. Məryəmoğlu şikəstəsi
17. Vəlicami şikəstəsi
18. Badamı şikəstə
19. Qocaman şikəstə
20. Zarıncı şikəstə (Bayatı Şikəstə)
21. Döymə şikəstə
22. Xal-xal şikəstəsi
23. Orta şikəstə
24. Zil şikəstəsi
25. Ney şikəstəsi

26. Mərsiyyə-zikri şikəstə
27. Xaric şikəstə
28. Yekbə şikəstə
29. Peyvənd şikəstə

Qeyd: Şikəstələrin adları aşağıdakı müəlliflərin əsərlərindən götürülmüşdür:

1. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. Bakı-1968.
2. Ü.Hacıbəyli. Seçilmiş əsərləri. II c.Bakı-1985
3. M.S.İsmayılov. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı-1960.
4. Ə.Eldarova. Azərbaycan aşıq sənəti və ədəbi-musiqi terminləri lüğəti. Bakı-1985.
5. B.Hüseynli. T.Kərimova. Əli Kərimov. M., 1964.
6. M.Qasımlı. Aşıq sənəti. Bakı-1996.
7. C.Mehdipur. Aşıq havaları, I cild, Təbriz-2004.
8. S.Qəniyev."Şirvanlı Aşıq Mirzə Bilal". Bakı, 2003

DASTAN

Dastan irihəcmli, silsiləvi, nəqli ədəbi-musiqili janrdır. Azərbaycan şifahi xalq yaradıcılığının epik qollarından biri olan dastan bütün türkdilli xalqların bədii təfəkkür və yaşam tərzini, eyni zamanda, tarixi, dini, etik-estetik, mifoloji təfəkkürünün birləşmiş, ortaq nöqtələri, eləcə də fərdi özəlliklərini üzə çıxaran əvəzsiz informasiya mənbəyi olaraq böyük tarixi əhəmiyyət daşıyır. Bu zəngin mədəni sərvət yüzilliklər boyu nəsil-dən-nəslə ötürülmüş, çox hissəsi zamanın illəri arasında yaddaşlardan silinmiş, itib-batmış, az bir qismini isə qoruyub saxlamaq mümkün olmuşdur. Son əsrlərdə əsasən ədəbiyyatçı-alimlər tərəfindən 150-yə yaxın dastan toplanıb, aranıb, yazıya alınmışdır. Bunlar içərisində aşıqlar tərəfindən yaxın keçmişdə yaradılmış nümunələr də vardır ki, bu da dastan janrının bu gün də yaradıcılıq prosesi olaraq davam etdiyini, zamanla səsləşdiyini bir daha ifadə edir.

Dastan sözü müxtəlif cür mənalandırılmışdır. Termin olaraq hekayə, əhvalat, tərifnamə və s. kimi anlayışları daşıyır. N.Gəncəvi öz məsnəvilərini dastan adlandırmış, «Kitabi-Dədə Qorqud»un 12 dastanı isə əsərin özündən qaynaqlanan «boy» və «oğuznamə» adı ilə tanınmışdır.

Azərbaycan xalq dastanları məzmununa görə aşağıdakı şəkillə təsnif edilmişdir.

1. Qəhrəmanlıq dastanları.

Türk əxlaq-təfəkkür tərzinin əsas göstəricisi olan - a) bəhadırılıq, eyni zamanda mifoloji görüşlərlə səsləşən «Kitabi-Dədə Qorqud»; b) tarixi hadisələrlə bağlı olan «Koroğlu», Qara Məlik», «Çaqaç Nəbi», eləcə də hansısa bir qəhrəmanın şücaətindən bəhs edən dastanlar bu qəbildəndir.

IV HİSSƏ

2. Məhəbbət dastanları.

Bu növ dastanların əksəriyyəti qədim - a) eposla, nağıllarla bağlı olmuş;

b) təsəvvüf dünyagörüşünü əks etdirən «Qurbani», «Aşıq Qərib», «Abbas-Gülgöz»; v) məcazi eşqə həsr olunan, astral-rəmzi səciyyəli «Tahir-Zöhrə», «Məhr-Mah»; c) gerçək sevgini tərənnüm edən «Əsli-Kərəm», «Valeh-Zərnigar»; e) məhəbbət və qəhrəmanlıq motivlərini özündə qovuşduran «Şah İsmayıl-Gülzar» kimi dastanlar bu ad altında toplaşmışlar.

3. Ailə-əxlaq dastanları.

«Alı xan - Pəri» səpgili dastanlar isə mənəvi-əxlaqi motivlərə həsr olunmuşdur.

Dastan nəsr, nəzm və musiqi bölmələrindən ibarətdir və onların məntiqi növbələşməsi əsasında yaranır. Dastanın əsas mövzusu – hadisələr rəvayətçilər tərəfindən özünəməxsus poetikaya malik olan nəsr şəklində söylənilir. Əsas qəhrəmanların, iştirak edən surətlərin hiss-həyacanı, müraciətləri, bədii təsvirlər isə şeirlər vasitəsi ilə həyata keçirilir. Hələ qədim zamanlardan dastanların əsas yaradıcıları və daşıyıcıları olan el nəğməkarları, ozanlar, son yüzilliklərdə isə aşıqlar öz canlı, poetik ifalarına musiqi nəfəslərini də əlavə etmişlər. Məhz musiqi vasitəsilə qəhrəmanların lirik-epik duyğular aləmi - sevgisi, sevinci, həsrəti, kədəri, ağrı və sızıntıları daha həzin, daha dolğun, daha çoxqun şəkildə ifadə olunmuşdur. Sanki, qeyri-iradi duyğular axarı nəqli nəsrə, nəsrə nəzmə, nəzmi musiqiyə, musiqini hərəkətə çevirmişdir. Beləliklə, söz, musiqi və hərəkət üçlüyünü özündə ehtiva edən sinkretik əsər növü formalaşmışdır.

Dastançı aşıq öz rəvayətini, sazda çalıb-oxumasını rəqsvari hərəkətlərlə müşayiət edir, teatr səciyyəli səhnəciklər yaradır. O, dastanı nəql etdikcə, əsərin süjeti ilə bağlı olaraq hər bir obrazı canlandırır bir aktyora çevrilir. Bütün bunlar dastan ifaçılığını

müasir teatr sənətinin əsas qollarından olan «bir aktyorun teatri» kimi mürəkkəb tamaşa növü ilə ortaq kəşimləməyə gətirib çıxarır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, ifa zamanı aşıqlar dastana əsas məzmunla bağlı olmayan əlavələr – qaravəllilər daxil edirlər. Qaravəllilər əsasən şən ovqatlı, yumorlu, kiçik nağıl səciyyəli səhnəciklərdir və əsasən, məzmunu kədər, faciə daşıyan, ağır süjetli dastanlara əlavə edilir⁸⁵. Dastanın belə bir intermediya səpgili hissələrini də çox vaxt aşıqlar özləri ifa edirlər.

Aşıq sənətinə, xüsusilə, dastançılığa xas olan sinkretizm bədii mədəniyyət tarixinin daha çox arxaik dövrünə aiddir və incəsənətin hələ cilalanmamış növlərinin birliyi kimi üzə çıxmışdır. «Tarixin daha qədim, daha uzaq əsrlərinə getdikcə, bu sinkretizmin dairəsi daha da böyüyür, biz rəvayət və əfsanələrdə sənətin qədim mərasimlərlə, ayinlərlə, kultlar, hətta çox qədim təfəkkürlə bağlılığının bəzən aydın izlərini, bəzən unudulmaq üzrə olan əlamətlərini, bəzən də solmuş rənglərini, boyalarını görürük»⁸⁶.

Zaman keçdikcə, aşıq sənətində sinkretizmin müəyyən ünsürləri qorunub saxlanılmış, bəziləri isə keyfiyyətə yeni bir vəhdət halında – bədii sintez halında (musiqi-poetik mətn) öz əksini tapmışdır. Beləliklə, aşıq dastan ifaçılığında müxtəlif parametrlərin sintezini izləmək mümkündür.

I. Sinkretizm (qədim mərasim ənənələri).

II. Sintez:

- Janr sintezi (mahnı, rəqs).
- İfaçılıq sintezi (teatrallıq, hekayətçilik).
- Şəxsiyyət daxili sintez (müğənni, saz ifaçısı, şair, bəstəkar, aktyor, qiraətçi, rejissor).
- Məzmun daxili sintez (epika, lirika).

⁸⁵ Qərb musiqisində opera seriyaya daxil edilən, sonradan opera-buffanın əsası qoyan komik-musiqili səhnəciklər, faciəvi operalara təmtəraqlı balet səhnəciklərinin – divertismentlərin daxil edilməsi bu qəbildəndir.

⁸⁶ M.Təhmasib, Azərbaycan xalq dastanları. B., 1972, s.30.

Dastançılıq aşıq sənətinin şifahi ənənəli bir qolu olaraq improvizasiyaya əsaslanır. İmprovizasiya dastanın bütün tərkib hissələrində olduğu kimi, forma və quruluşun da əsasında dayanır. Aşıq dastan söyləyərkən hər dəfə fərdi ifaçılıq bacarığı, dinləyicilərin ictimai tərkibi, zaman və məkan ünsürləri və s. asılı olaraq, dinamik şəkildə inkişaf edən, yeni-yeni şərhələr alan musiqili-ədəbi tamaşa yaradır. Aşıq dastanının məzmununu nəql edərəkən musiqi havalarını və ona uyğun poetik mətnləri özü seçir, onların sayını, ifa məqamlarını müəyyən edir. Bu zaman o, mövcud olan ənənəvi aşıq havaları və aşıq şeirləri toplumundan yararlanır. Dastançı-aşıq şəraiti nəzərə alaraq, qurduğu səhnəcikləri uzadaraq genişləndirir və ya əksinə, kiçildir, hətta dəyişdirir. Fərdi yanaşma, improvizasiyalılıq isə bu və ya digər dastanla bilavasitə bağlı olan mütələq və sabit musiqili-ədəbi əsas üzərində baş verir.

Dastanın hər bir ifası təkrar olunmaz, hər dəfə yeniləşən bədi bir hadisədir. Bu yeniləşmə dastançı aşıqdan güclü yaddaş, ifaçılıq məharəti, dil qabiliyyəti, dərin təfəkkür tələb edir. Qeyd edək ki, «eposun da daxil olduğu, mifoloji oriyentasiyalı incəsənətdə həmişə bəzi mətn-kodlar vardır, hansılar ki, heç də mətnin toplanma qaydalarının mexaniki yığılı deyil, sintaqma cəhətdən təşkil olunmuş işarələr məcmusudur. Bu mətn kod reallıqda mövcud olmasa da, «rəvayətcinin, xalq improvizatorunun ağılında»dır, onun yaddaşını təşkil edir və ona variasiya etmə hüduqlarını göstərərək» mətn obyektini xüsusiyyətlərinə bütünlüklə malikdir və variantlar şəklində realizə olunur»⁸⁷.

Dastanlar kompozisiya baxımından giriş hissəsi, dastan («Yurd», yəni əsas mərkəzi hissə) və sonluqdan («duvaqqapma») ibarətdir.

Giriş hissə musiqi və şeir bölmələrindən yaranır. Burada nəsihətamiz, müdrik fəlsəfi fikirlərdən ibarət olan, dini məzmunlu, Məhəmməd Peyğəmbərin vəsfinə həsr edilmiş mətnlər oxunur, ustad aşıqlar yad olunur. Üç musiqi havası - I.Divani, II.Təcnis,

⁸⁷ К. Дадашзаде. Знаковая система дастана. Б., 2004. с. 32.

III.Ənənəvi aşıq havalarından biri oxunduqdan sonra üç ustadnamə poetik şəkildə deklamasiya olunur.

Dastan («yurd» yeri) özü dramaturji baxımdan hissələrə bölünür.

1. Qəhrəmanın dünyaya möcüzəli gəlişi;
2. Qəhrəmana «buta» verilməsi;
3. Maneələr və mübarizə;
4. Sınaq və qələbə⁸⁸.

Adi, sırası biri kimi dünyaya gələn qəhrəmana müqəddəslərin köməyi ilə yeni nəfəs gəlir, o, başqa bir insana - qeyri-adi istedad sahibinə çevrilir. Bəzən, yuxuda ikən ona «nur bədəsi» içirdilir, «buta» verilir. «Buta» - hədəf, nişanə mənasını verərək qəhrəmanın gələcək sevgisinə işarədir. «Buta», eyni zamanda, məcazi mənə daşıyaraq «alın yazısı», «tale» anlayışını da özündə daşıyır. «Tale» onun sonrakı həyatını izləyərək hədəfinə doğru aparır. Onu uzaq ellərə, maneələrlə, mübarizələrlə dolu olan bir yola sürükləyir. Çətin sınaqlardan, yarıqlardan çıxan qəhrəman qələbə qazanaraq «buta»sına - sevgilisinə qovuşur.

Dastanın ifası zamanı aşıq xalq şeirlərindən – qoşma, bayatı, gəraylı, eləcə də klassik janrlardan – divani, müxəmməs, müsəddəslərdən istifadə edərək otuzə yaxın ənənəvi aşıq havası – Şərilili Orta saritel, Misri, Gözəlləmə, Baş müxəmməs, Kərəmi, Dilqəmi, Göyçə gülü və s. kimi havalar çalib oxuyur. Bəzi hallarda eyni musiqi havası müxtəlif mətnlərlə bir neçə dəfə təkrar olunur.

Dastanın yarış-sınaq bölmələrində aşıqlar deyişmələrə⁸⁹ üstünlük verərək hər bə-zorba, qıfılənd, bağlamalar söyləyir, bə-dahətən sözlər qoşur, dildönməz, dodaqdəyməz, ikibaşlı, zəncir-ləmə kimi, eləcə də təcnis kimi mürəkkəb leksik və fonetik bədi üsullardan istifadə edirlər.

⁸⁸ Bax: Ə.Eldarova. Azərbaycan aşıq sənəti. B., 1996. s.61.

⁸⁹ Deyişmə – iki aşığın növbəli ifası, yarışmasıdır. Dastan ifası zamanı hər iki tərəfi çox vaxt aşıq özü təmsil edir.

Dastan «duvaqqapma» (və ya «dua-qapama» - M.Qasımlı) ilə əsna yetir. Bu, toy mərasiminin sonu ilə bağlı olan ənənəvi prozadır – gəlinin bəy evində duvağının açılması rəmzi mənə daşıyaraq sevgililərin bir-birinə qovuşmasını, rəvayətin isə burada tamamlandığını ifadə edir. Yekun hissəsində müxəmməs və ya müsəddəs söylənilir, dualar, alqışlar deyilir və dastan qapanır.

Dastanın obrazlı – məzmun quruluşunda təsəvvüf ədəbiyyatının da izləri özünü göstərməkdədir. Təsəvvüf fəlsəfəsinə görə, «Haqqa çatmaq üçün insan şəriət qayda-qanunlarına riayət etməli, tərifiqət mərhələsindən keçərək, mərifətə çatmalı, arif olub həqiqəti dərk etməli, ona qovuşmalı – yalnız bundan sonra vəhdəti-vücuda «erib» – «ərən»lər sırasına keçə bilərmiş»⁹⁰. Bunun əsasında dayanan ilahi eşq – aşılıq yoludur. M.Qasımlı yazır ki, Sufi dünyagörüşünə görə, bəndə dünyaya gəldiyi andan qürbətə düşür və qərib olur. Çünki o, «vücut» adlandırılan Tanrıdan ayrılmış vəziyyətdədir. O, Allaha qovuşanaqədək həmişə qəribdir – tərki-vətəndir və məşəqqətli aşılıq sınaqlarından keçməlidir. «Bu mənada qəriblik anlayışı və qərib obrazı fəlsəfi – ürfani mənaya malikdir və istisnasız olaraq rəmzi səciyyə daşıyır»⁹¹. Bu səpgili dünyagörüşünü «Aşiq Qərib» dastanında daha parlaq şəkildə izləmək mümkündür. Belə ki, dastanın əsas qəhrəmanı – bütün mal-dövlətini itirmiş sövdəgar oğlu Rəsul (bəzi mənbələrdə Maqsud) atasının qəbri üstə yuxuda ikən Tanrı vergisi almış, haqq aşiqinə – saz-söz sahibinə çevirilmişdir. Adını dəyişmiş – Aşiq Qərib ömrünü yaşamağa başlamışdır. «Buta»sının arxasınca qərib ölkələrə düşən, min bir əziyyətlərə qatlaşan, məşəqqətli yollarla sınaqlardan keçən Qəribə ən çətin anlarda ilahi aləmdən kömək gəlmişdir. Qəribə aşılıq yolunu göstərən, ona «buta» verən Xızır (Xızır, Xıdır)⁹² peyğəmbərin yenidən peyda olaraq Qəribə yardım göstərməsi, atını ölmüş görüb bir göz qırpmında onu «vədə ta-

mamınadək» Tiflisə çatdırması, atının ayağı altındakı torpaqla ağlamaqdan kor olmuş anasının gözlərini sağaltması – bütün bunlar təsəvvüf dünyagörüşünün səciyyəvi əlamətləridir. «Aşiq Qərib» dastanı geniş yayılmış dastanlardan biridir. Bu dastanın bir sıra variantları mövcuddur. Araşdırmalara görə, bu dastan «Kıtabi-Dədə Qorqud»dakı «Bamsı Beyrək boy»unun təsiri altında yaranmışdır və onların süjet xəttində bir sıra oxşarlıqlar vardır⁹³. M.Təhmasibin yazdıqlarına görə, Aşiq Qəribin qissə⁹⁴ şəklində işlənmiş variantı da mövcuddur ki, bu da «astroloji-astronomik görüşlərə uyğunlaşdırılmışdır» və astral mənə daşıyır.

Azərbaycanda dastanların müxtəlif səpgili nəşrləri mövcud olmuşdur. Xüsusilə, bunlar içərisində AMEA-nın Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun hazırladığı beş cildlik «Azərbaycan dastanları» silsiləsini qeyd etmək lazımdır. Qeyd edək ki, bu nəşrlər dastanların yalnız ədəbi hissəsindən ibarətdir. Dastan janrının bütün tərkib hissələrini kompleks şəkildə yazıya almaq uzun illər boyu musiqişünaslar qarşısında duran əsas vəzifələrdən biri olmuşdur. Azərbaycan musiqi elmində aşiqşünaslığın əsasını qoyan musiqişünas-alim Ə.Eldarova və ondan sonra gələn bir sıra müəlliflər – T.Məmmədov, Azad Ozan, K.Dadaşzadə və başqaları aşiq dastanlarına müraciət etmiş, onları tədqiq etmiş, yazıya almış, müəyyən musiqi parçalarını nota salmışlar. Bununla belə, dastanın aşiq tərəfindən övvəldən-axıradək ədəbi-musiqili nəqlinin təsbit edilməsi N.Hidayətəoğluya məxsusdur. Onun yazıya aldığı «Aşiq Qərib» dastanının cəm halında – nəsr, nəzm və musiqinin bədii sıralanmasını özündə birləşdirən ilk musiqili-ədəbi nəşrdir. Bu dastan Borçalı aşiq mühitinin yetişdirməsi, ustad aşiq Alxan Qarayazılının şagirdi Aslan Kosalı tərəfindən söylənilmiş, yazıya alınarkən aşığın dil üslubiyyəti mümkün olduğu qədər saxlanmışdır.

⁹⁰ M.Təhmasib. Azərbaycan xalq dastanları. B., 1972. s.43

⁹¹ M.Qasımlı. Aşiq sənəti. B., 1996. s.129.

⁹² Xızır peyğəmbər – yaşıllıq, bahar müjdəçisi, eyni zamanda, sənət və sənətkarların, o cümlədən aşıqların hamısı olmuşdur.

⁹³ Bax: Azərbaycan dastanları. B., 2005. I cild. s.25.

⁹⁴ M.Təhmasib. Azərbaycan xalq dastanları. s.224. Qərib – ay, Mehr – işıq, Bəhrəm – ulduz, Xurşud – günəş və s.

Fikrimizcə, bütün aşiq dastanlarının tam halında – ədəbi-musiqili yazılarının çap edilməsi, səs və saz aləti üçün yazılmış variantlarının nota köçürülməsi, hərtərəfli tədqiqi, o cümlədən aşiq sənətinin hələ öyrənilməmiş bir çox məsələləri musiqi elmi qarşısında duran vəzifələrdir və öz gələcək həllini gözləməkdədir.

Ədəbi-musiqili yazıların çap edilməsi, səs və saz aləti üçün yazılmış variantlarının nota köçürülməsi, hərtərəfli tədqiqi, o cümlədən aşiq sənətinin hələ öyrənilməmiş bir çox məsələləri musiqi elmi qarşısında duran vəzifələrdir və öz gələcək həllini gözləməkdədir.

1. İradə Köçərli, "Aşiq Sənəti", Bakı, 1998, s. 100.
2. İradə Köçərli, "Aşiq Sənəti", Bakı, 1998, s. 100.
3. İradə Köçərli, "Aşiq Sənəti", Bakı, 1998, s. 100.

COBAN BAYAT

ƏVLƏVƏ

ÇOBAN BAYATI

Not yazısı: Tariyel M mmedov

Rubato

65
don,

70
[A-ğır a-lım, ay

75
dər-din a-lım],

[ö-züm o-lum ay, qur-ba-nin o-lum, ba-la ay, ba-la ay,

80
ba-lam ey]

85

90
[Ay, hay,

95
be-lə), Çi-xay-dım (ay) sa-na dağ - lar,

[so-nam ay), sa-na dağ - lar.

100
[so-nam ay), sa-na dağ -

105
-lar (gö-züm ay).

KÜRDİ GƏRAYLI

♩ = 98

Not yazısı: Təriyəl Məmmədov

I

xəs - lə düş - düm,

Has - rə - tin - den

xəs - ta düş - düm, Ey - lə dər - do - ça - ra, Cey - ran. [Ay qız, ay qız],

ça - ra Cey - ran! [Dər - din a - lim],

Du - rum do - la - nım ba - şı - na.

Du - rum do - la - nım ba - şı - na, Qa - şı, gə - zü qa - ra, Cey - ran,

qə - ra cey - ran. [dər - din a - lim],

Has - rə - tin - den

xəs - lə düş - düm,

Has - rə - tin - den

xəs - ta düş - düm, Ey - lə dər - do - ça - ra, Cey - ran. [Ay qız, ay qız],

ça - ra Cey - ran! [Dər - din a - lim],

qə - ra cey - ran! [Ağ - rın a - lim, ay, ağ - rın a - lim, ay, ağ - rın a - lim, ay,

ağ - rın a - lim mən].

Ey - lə dər - do [sa - lan, ay], cey - ran, ey - lə dər - do

[sa - lan, ay], cey - ran [ay].

55

60

65

70

75

Söz e - ş i - db, er - zim qan - san,

Söz e - ş i - dib, er - zim qan - san, Man ya - nı - ram, san da yan - san,

[dər - din a - lım, ay, dər - din a - lım]

O - zün bir tü -

85

- lək tər - lan - san, O - zün bir tü -

90

- lək tər - lan - san, Ni - ye uy - dun sa - ra, Cey - ran, sa - ra, Cey - ran?

[Dər - din a - lım, ay, dər - din a - lım, ay, dər - din a - lım]

95

100

105

110

[So - na gəl, ey,

ay, So - nam

115

ay,

120

So - nəm, ey,

Ə - ləs - go - rəm, ab - dal ci - lam,

125

Ə - ləs - go - rəm, ab - dal ol - lam,

130

Eş - qin gir - da - bin - da qal - lam, [ağ - rın a - lım, ay, ağ - rın a - lım, ay,

135

ağ - rın al - lam,

Kus - dūr - mü - şəm kōn - lūn al - lam,

140

[a, so - nəm),

145

Kus - dūr - mü - şəm, kōn - lūn al - lam,

Yal - va - ra - yal - va - ra, Cey - ran [Ay, qız, ay, qız, ağ - rın al - lam,

150

Gez - mē yal - qız, ağ - rın a - lım, ay,

155

ağ - rın a - lım, ay, ağ - rın ay, a - lım, ay,

a, ney - nim, ay),

MİNA GƏRAYLI

Not yazısı: Təriyel Məmmədov

♩ = 92

I

5

10

15

20

25

30

[A be-lə], Yax - şı dost - lar [a-man ey],

35

tək - lək o -

40

- lar, in - san - lar - da üz də bir - dir.

45

- dir.

50

La - zım - dir ki, can - sağ - li - ği, Çox da bir - dir,

55

az da bir - dir.

60

La - zım - dir ki

65

can - sağ - li - ği, Çox da bir - dir,

az da bir - dir. [ba - la cey - ran, ağ - nn a - lm].

II

70 75 80 85 90 95 100 105 110

[A be - lə], Pa - yız ö - tüb ey,

a - man ey,

qış ke - çan - də, Ov - çu ya - nar boğ ke - çan - də, ov - çu ya - nar

boğ ke - çan - də, ov - çu ya - nar boğ ke - çan - də,

Ki - min gü - nü

xoş ke - çan - də, Qış da bir - dir, yaz da bir - dir.

Ki - min gü - nü xoş ke -

- çan - də [ay, ba - lam ay, ney - lim, uf, ba - lam ay, ney - lim, ey,

115 120 125 130 135 140

so-nə mən ney - liri, ay, so - nə mən ney - liri,

145 3

150 Qış da bir - dir,

155 yaz da bir - dir [ey, ö-lü - ram ey],

III

160

165

170

175

180

[A be - la], Mo-həm - mə-di [ay, a - man ay,

tr-tr-tr-
ey], gör-düm xə - ta, yax - şı dos - ta

185

190

195 hür - mət bas - to, yax - şı dos - ta hür - mət bas - to,

200

205

210

215

Eş - qin ol - sa, [gəl ey].

Eş - qin ol - sa, [gəl ey].

220

si - nən üs - to, Tar da bir - dir, saz da bir - dir

[ba - la cey - rən, ağ - rın a - lim, ağ - rın a - lim, ağ - rın a -

tr 225
- lim].

230 Eş - qın ol - sa, si - nən üs - tə [ey],

235 Tar da bir - dir, saz da

240 bir - dir.

DÜBEYTI

Not yazısı: Təriyel Məmmədov

♩ = 104

I

5

10

15

20

25

30

35

40

Bir na - in - saf bi - il - qa - ra.

Qal - dım yal - va - ra - yal - va - ra... [Ley - il, Ley - il].

45
Ley - li, Ley - li, qa - dan a - lım.

Qa - pı - sı - na ge - ca - gün - düz,

Gal - dım yal - va - ra [ay, Ley - li], yal - va - ra [ay,

50
ba - lım], yal - va - ra, [ay, a - man, a - man].

65
Gal - dım yal - va - ra - yal - va - ra... [Ley - li, Ley - li].

60
65
70

75
80
85
90
95
100

Əy - dım ə - yil - məz ba - şı - mı...

[ay], əy - dım ə - yil - məz ba - şı - mı...

Heç duy - ma - dı to - la - şı - mı, to - la - şı - mı

[qa - dan a - lım].

Sel - tək a - xan göz ya - şı - mı,

Sil - dım yal - va - ra [ay, Ley - li], yal - va - ra [ay, a - man, a - man].

Sil - dim yal - va - ra - yal - va - ra... [a - man, a - man]

IV

105

110

115

120

125

130

Şəm - gi - rəm, be - la zəh - mət - lə,

135

Ca - na gel - dim bu möh - nət - lə, Ca - na gel - dim bu möh - nət - lə,

140

bu möh - nət - lə,

Bir - cə bu - sə yüz min - nət - lə,

145

Al - dim yal - va - ra yal - va - ra, al - dim yal - va -

150

- ra - yal - va - ra. [Dər - din a - lım],

155

Yüz min - nət - lə [ay], al - dim yal - va - ra [ay], yal - va - ra - yal - va - ra,

[dər din a - lım], al - dim yal - va - ra - yal - va - ra.

160

165

TƏCNİS

Not yazısı: Təriyə Məmmədov

♩ = 82

ka - ma - nın,
[E - lə], De - mir - sən - mi sü - zən [ey],
ox a - la ma - ni?
Piu mosso
[A be - lə], Nə çək - mi sən
[ey, a ba - lə], çil - lə - si - nə [ey] ka - ma - nın,
[E - lə], Hos - rot qoy - maq - di - mi [ey], o xa - la ma - ni?
[A be - lə], Nə çək - mi sən [ey], çil - lə - si - nə

ka - ma - nın,
[E - lə], De - mir - sən - mi sü - zən [ey],
ox a - la ma - ni?
Piu mosso
[A be - lə], Nə çək - mi sən
[ey, a ba - lə], çil - lə - si - nə [ey] ka - ma - nın,
[E - lə] De - mir - sən - mi sü - zən [ey] ox a - la ma - ni.
- ni.

AYAQ DİVANI

Not yazısı: Təriyel Məmmədov

♩ = 98

I

[Mah gal ey].

Ay na - ze - nin, xoş gə - lib - siz qo - şa bay - ram

gün - lə - ri, Qay - da - dir - mi vas - me çək - mak, qa - şa bay - ram

gün - lə - ri.

[Oyl be-la], Tə - zə - lən - di [ey], gəm - li kön - lüm, [a ba - la].

ru - hum pər - vāz ey - lə - di, O vax - tı ki, [ey].

sə - sin gəl - di, qo - şa bay - ram gün - lə - ri.

[ey]

[A be-la].

O vax - tı ki [ey], sə - sin gəl - di ki, [ey].

qo - şa bay - ram gün - lə - ri.

II

70

75

80

85

90

[Ay ba-lay],

95

Ey dil - bə - rim, qə - dem bə - sib, röv - şən et - din yol - la - nı,

100

Al ge - yi - nib, sı - ğıl ve - rib, qın - çin düz - dün tel - la - nı,

105

Sü - sən, sün - bül, [ey],

110

Tər bə - növ - şə, lər qın - çə, lər

115

gül - la - nı, Bi - zə töh - fa - lər gə - tir - din, ya - şa bay - ram

120

gün - la - nı [ey]

125

[A bə - le],

130

Bi - zə töh - fa - lər gə - tir - din, [ey],

135

ya - şa bay - ram gün - la - nı,

III

140

145

tr

[Ay, gəl oyl.]

150

155

Mo-şuq gə-lib a-şi-ği-na. doğ-nu il-qar ver-mə-ya,

Bu bay-ram-da, ə-ziz gün-də, zövq-lü sa-fə sür-mə-ye

160

165

[Aa], Zər-mə-tə-hin [ey],

170

min dil i-lə, [ba-lam], dost səd-ri-nə sər-mə-ye,

175

Və-li, tə-bim [ey], tüğ-yan ə-dib, co-şa bay-ram gün-lə-ri

180

[oy].

[ay, be-tə], Və-li, tə-bim [ey].

185

tüğ-yan ə-dib, [ey], co-şa bay-ram

190

gün-lə-ri.

BAŞ DİVANI

Not yazısı: Təriyel Məmmədov

♩ = 114

I

Gö-nür-san-mi

o dağ-la-nı, get-məz du-man üs-tə-di, Ov-çu gö-zər qi-ka-nı-nı,

o-xu ka-man üs-tə-di.

Na-mər-də-yal-va-nn-ca, düş-mər-din-a-ya-gi-na.

Can de-yib

can e-ğit-mək, qi-rin za-ban üs-tə-di.

[Ay]

[E-]lə, Can de-yib [ləy], can e-ğit-mək [ay a-man a ney-nim,

a-man ay, ney-nim, fa-lək ay, hey,

50
ney - nim ay, ney -
nim].

65
şi - rin zo - ban üs - ta - di, şi - rin zo - ban üs - ta - di.

70

75

80

85

90

Bir bül - bü - lün qo - fil tə - za gu - lu düş - dü

95
ya - di - na, Si - ğin - di, bel bağ - la - di öz ka - mil us - ta - di - na,

100
Şah gör - dü ki,

105
poz - ğun bə - xir qu - şu öz qa - na - di - na,

110
De - di: qu - şum, ka - ram ey - la,

dar - ya ün - man | üs - ta - di. [Ay].

115
[E - la].

120
De - di: qu - şum[ey] ka - ram ey - la, [ay a - man, a ney -

125
- nim, ay a - man, ney - nim, bə - lam ay, hey.

ney-nim ay, ney - nim),

dər - ya üm - man üs - ta - di, dər - ya üm - man üs - ta - di.

[De-yir], Na-caf de-yar fəhm ey - lə, e - lim - lər hə - ya - b - na,

Mə - rə - kə - do dü - gü - rər - lər, min - mə - öz - gə a - tı - na,

Us - ta - di - na

kəm ba - xa - nin [o - çul], lə - nət gal - siri za - b - na,

Mux - ta - sa - ri bu söz - lə - rin yax - şı - ya - man

üs - ta - di, [ay ba - lam, ay]

[E - la], Mux - ta - sa - n [ey], bu söz - lə - rin

[ay a - man, ay ney - nim, a - man, a ney -

- nim, so - nam ay, hay, ney - nim ay, ney -

- nim), yax - şı - ya - man, üs - tə - di, yax - şı - ya - man, üs - tə - di.

185

BƏHRİ DİVANISI

Not yazısı: Təriyəl Məmmədov

♩ = 100

Ey o - zi - zim, xoş gəl - mi - sən.

191

45

bi-zə bay-ram gün-lə-ri, ey ə-zi-zim, xoş gəl-mi-sən,

50

bi-zə bay-ram gün-lə-ri. Geyin-mi-sən li-ba-sı-nı

55

Geyin-mi-sən li-ba-sı-nı ta-zə bay-ram gün-lə-ri.

60

-ri. Ma-lım, mül-küm,

65

qa-pım, ba-cam qa-dəm-lə-rin qur-ba-nı.

70

Ma-lım, mül-küm, qa-pım, ba-cam qa-dəm-lə-rin

75

tr qur-ba-nı. Ə-lə-və ca-nım peş-kaş-di

80

si-zə bay-ram gün-lə-ri [am-mə]

85

Ə-lə-və ca-nım peş-kaş-di si-zə bay-ram gün-lə-

II

90

-ri [am-mə]

95

100

Sərv bo-yun

qur - ba - ni - yam bi - zə sa - n bas qə - dəm,

Sərv bo - yun qur - ba - ni - yam, bi - zə sa - n bas qə -

dəm. Men Məc - nun sən Ley - li - ni ax - ta - n - ram də - ma -

dəm. Men Məc - nun sən Ley - li - ni ax - ta - n - ram də - ma -

dəm. Ax - ta - n - ram bir fa - zi - li məc - li - sə iz -

har e . dəm.

Ax - ta - n - ram

bir fa - zi - li məc - li - sə iz - har e . dəm,

Sən - ləmə - nim i q - ra - n - mi ya - za bay - ram gün - la ri [əm -

mə], Sən - ləmə - nim i q - ra - n - mi ya - za bay - ram

gün - la ri [əm - mə]

Ca-han-da mə-lum a-ya-di ol is-mi-nin tə-hə-ri [əm-mə].

Nun-ə-lif bey te i-lən naqş e-lə-rəm

qə-mə-ri,

Nun-ə-lif bey te i-lə

naqş e-lə-rəm qə-mə-ri Ca-han-da mə-

lum a-ya-di ol is-mi-nin tə-hə-ri [əm-mə].

Ca-han-da mə-lum a-ya-di ol is-mi-nin tə-hə-ri

ni [əm-mə] A-şiq o-dur,

Hə-yat Mir-zə e-lə-yar-dan ö-tə-ri

A-şiq o-dur Hə-yat Mir-zə, e-lə-yar-dan ö-tə-

-ri, Cu-mubəş-qin dər-ya-sı-na ü-zə bay-ram

gün-lə-ri [əm-mə] Cu-mubəş-qin

dər - ya - sı - na, ü - zə bay - ram gün - lə - ri [əm -

mə]

BAŞ MÜXƏMMƏS

Not yazısı: Təriyəl Məmmədov

♩ = 84

Dos - tu - mü, yo - la sal - dım. Dos - tu - mü

yo - la sal - dım, ol - du yo - lum ca - da bu gün.

Mürf kön - lüm qa - nad ça - lır,

do - la - nır ha - va - da bu gün. Me - no ba - da

ve - rən pə - rim, ö - zün ye - tiş da - da bu gün.

Gün - bə - gün eş - qim co - şub, o - lub - du zi
 - ya - da bu gün. İs - tok - li bir yar - dan öt - rü
 35
 30
 öm - rüm ge - dir ba - da bu gün, öm - rüm ge - dir
 II 40
 ba - da bu gün.
 45
 50
 [De - yir], Us - ta - dım - dan
 55
 ders al - mı - şəm, ye - li - mi - şəm mu - ra - di - ma, Yal - va - ri - ram

ge - cə - gün - düz gö - zü qan - lı col - la - di - ma, Düz il - qar,
 60
 və - fa - li yar, bəl - ke ça - ta far - ya - di - ma,
 65
 Yan - dım eşq a - lə - şil - nə, bir od dü - şüb
 70
 qa - na - di - ma. Dəl - ға - la - nan dar - ya kən - lüm,
 75
 no o - lub - san a - da bu gün, no o - lub - san
 III
 a - da bu gün, no o - lub - san a - da bu gün.
 80

85

90

Sev - gi - li - min sev - gi - si - ne,

95

Sev - gi - li - min sev - gi - si - ne, bi - lin ki, düz il - qa - rı var,

100

Mən Mac - ru - nam, ca - nan Ley - li, bi - zim da - ğa

gü - za - nım var, Ken - an da sa - bı mə - ni,

105

Yu - sif ki - mi ba - za - rı var, Xes - tə kön - lüm

110

yar - dan öt - rü nə ya - man in - ti - za - rı var.

A - şıq Qo - ca ca - nin ver - di, bir na - şı cəl -

115

la - da, bu gün, bir na - şı cəl - la - da bu gün,

bir na - şı cəl - la - da bu gün.

ORTA MÜXƏMMƏS

Not yazısı: Taryel Məmmədov

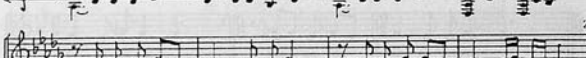
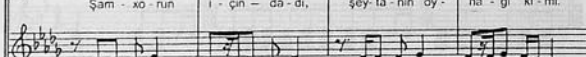
♩ = 120



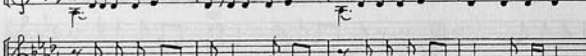
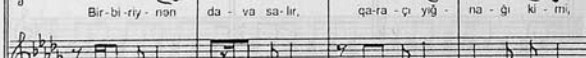
Bir - ye-mək - xa - na gö-r-düm, də-yir - man bu - ca - ğı ki - ri - mi.



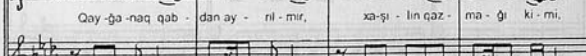
Şam - xo - nun i - çin - də - di, şey - ta - nin oy - na - ğı ki - mi.



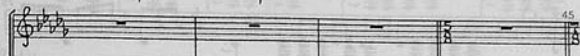
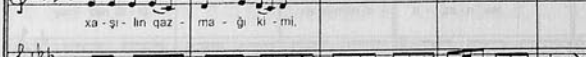
Bir - bi - riy - non da - va sa - lır, qa - ra - çı yığ - na - ğı ki - mi,



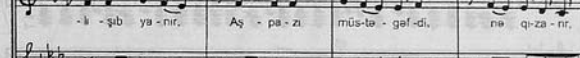
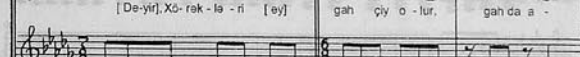
Qay - ğa - naq qab - dan ay - ril - mir, xa - şı - lin qaz - ma - ğı ki - mi,



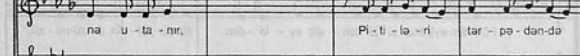
xa - şı - lin qaz - ma - ğı ki - mi,



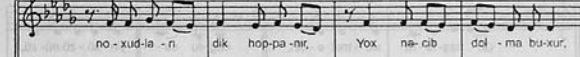
[De-yir], Xə - rək - lə - ri [ey] gah çiy o - lur, gah da a -



- li - şib ya - nır, Aş - pa - zi müs - tə - gəl - di, ne q - za - nır,



na u - ta - nır, Pi - ti - lə - ri tar - pə - dan - də



no - xud - lə - ri dik hop - pa - nır, Yox nə - cib dcl - ma bu - xur,



qa - lay - çı pa pa - ğı ki - mi, qa - lay - çı pa -



65

- pa - ғы ki - mi.

70

75

80

85

90

[De-dim ey, Mən si - zi ton - qid ey - lo - dim, siz dü - zəl - din ö - zu - nü - zü.

Co - naq - la - ra xid - mət e - din, doğ - ru de - yin sö - zü - nü - zü.

95

Bir gün si - zə təf - tiş o - lar, q - xar - dar

100

- lar gö - zü - nü - zü, Tu - tar - lar [ey], ya - xa - nız - dan,

105

qa - ra - quş cay - na - ғы ki - mi, qa - ra - quş cay - na - ғы ki - mi.

110

Kərəm şikəstəsi

Not yazısı: K. Dadaşzadə

Andante

1 CHT 5

2 CHT

10

3 CHT 14

15

2 CHT

3 CHT

20

4 CHT 114

1 CHT

25

2 CHT 1114

[De-yir, be-lə] ə-zəl-dən a-ra-da əh-di-pey-man var,

30

Əy-ni get-mə, Əs-li ya-rım,

düz ye-ri, [Ay qız, düz ye-ri.

so - nam düz ye ri]

35

[De-yir be-la] gü-lü-şün-dən bi-li-rəm ki, sən Əs-li xan-san.

40 Na-mərd ol - ma, göz - lə - ri - ni

süz ye ri. [Ay qız, süz ye ri.]

ri. so - nam süz ye - ri.]

45

[De-yir, be-la] na - mərd ol - ma, göz - lə -

ri - ni süz ye ri.

49 so - nam, süz ye - ri, ay qız süz ye - ri.

5 CHT

30

6 CHT

35

7 CHT III 4

[Gəl, ba-la, hey] A-man, lə-lə,

40

sa-nin [ey] ye-rin boş ol-du. [E-lə] xub tu

45

-ub das-tin-də gül-lər oy-na

50

di,

50

[göz - mə a - ra li, si - nam ya - ra

55

[A be - lə] i - ki sev - gi [ay ba - la] bir bi - ri - nə

60

tuş ol - du.

65

do - daq - lar tar - po - nib, [e - lə] dil - lər oy - na

65

di [dur sal - lan ye - ri,

70

dost qa - dan a - lım, mən qa - dan a -

lım]

75

Do - daq - lar tər - pa - nıb,

80

[Ey] dil - lər oy - na -

81

dı.

Kərəm şikəstəsi

Not yazısı: K. Dadaşzadə

Andante

1 CHT

2 CHT

3 CHT

4 CHT 1 v

1 CHT

2 CHT

3 CHT

4 CHT 11 v

20

Ay a-na, gö-rüm sə - ni bey-nam o - la - san,

Ay a-na, Kə-rəm yan-dı de-yən ağ -

-la ram,

[a gü-lüm, ağ - la ram mən də-r-di qa - ra - li]

30

hər i - ki dün-ya-dan[hey] it-bat o-la-san,

Ay a-na, Kə-rəm yan-dı de-yən ağ - la ram,

[a gü-lüm ağ - la ram, mən də-r-di qa - ra - li]

39

«Aşiq Qərib» dastanının ifasından
nota köçürülən aşiq havaları

- | | |
|-----------------------|--------------------|
| 1. Divani | 18. Çuxur hava |
| 2. Təcnis | 19. Osmanlı Kərəmi |
| 3. Dübeyti | 20. Quba Kərəmi |
| 4. Kürdü gəraylı | 21. Güllü Göyçə |
| 5. Keşişoğlu | 22. Dilqəmi |
| 6. Sultanı | 23. Kürd ovşarı |
| 7. Dübeyti | 24. Dastanı |
| 8. Qaraçı | 25. Osmanlı bəhri |
| 9. Ovşarı | 26. Qəribi |
| 10. Qıfılənd | 27. Məmmədbağırı |
| 11. Misri | 28. İbrahimi |
| 12. Aran gözəlləməsi | 29. Urfani |
| 13. Fatma gözəlləməsi | 30. Gülabi |
| 14. Kərəm gözəlləməsi | 31. Köhnə qaytarma |
| 15. Ağır Şərili | 32. Yanıq Kərəmi |
| 16. Kərəm köçdü | 33. Müxəmməs |
| 17. Mansırı | |

İradə Köçərli
Aşiq sənəti:
musiqili-poetik janrlar

Naşiri:
Qoşqar İsmayıloğlu

NƏŞRİYYAT REDAKTORU
Akif Dənzizadə

TEXNİKİ REDAKTORU
Polad Hüseynov

OPERATORU
Rəna Əzizova

ÇAPA MƏSUL
Cəlil Quliyev

Kitabın üz qabığının dizaynı:
Sevda Sadıxbəyova

Çapa tədarükü 20.07.2010
İstehsalat № 116
İstehsalat № 14.07.2010
İstehsalat № 14.07.2010
İstehsalat № 14.07.2010

1. Divanı	1. Cuxur hava
2. Təcnis	2. Osmanlı Kərəmi
3. Döbeyli	20. Qulu Kərəmi
4. Kürdü gəraylı	21. Gülü Kərəmi
5. Keçişoğlu	22. Qədir İsmayilov
6. Sultan	23. Kürdü gəraylı
7. Döbeyli	24. Əmir Kərəmi
8. Qaracı	25. Əmir Kərəmi
9. Qədir	26. Qədir İsmayilov
10. Qədir	27. Əmir Kərəmi
11. Misi	28. Əmir Kərəmi
12. Aran gəzəncisi	29. Ulu Kərəmi
13. Fətma gəzəncisi	30. Əmir Kərəmi
14. Kərəm gəzəncisi	31. Əmir Kərəmi
15. Ağır Şerhi	32. Yamaq Kərəmi
16. Kərəm Kədəli	33. Məxommas
17. Mansiri	

Çapa imzalanmış 20.07.2010,
formatı 60x84 1/16,
fiziki ç.v 14, ofset kağızı №1,
tayms qarnituru,
sifariş 19.

Az 2010
1368



673