

Tariyel
Məmmədov

Aşıq sənəti

AZƏRBAYCAN XALQ-PROFESIONAL MUSIQISI

M
A PA

3
14

Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi
Bakı Musiqi Akademiyası

TARİYEL MƏMMƏDOV

**AZƏRBAYCAN
XALQ-PROFESSIONAL
MUSIQISI: AŞIQ SƏNƏTİ**

**Ali məktəblər üçün dərs vəsaiti.
Azərbaycan Respublikası Təhsil nazirliyi
tərəfindən təsdiq edilmişdir.**

«Şur» nəşriyyatı

BAKİ — 2002

Az (2)

Elmi redaktoru:
sənətşünaslıq namizədi, dosent
Fəttah Xalıqzadə

Rə'yçilər:

Azərbaycan Respublikasının əməkdar
elm xadimi, sənətşünaslıq doktoru,
professor
sənətşünaslıq namizədi, professor
sənətşünaslıq namizədi
rəssam

Əhməd İsayadə
Səadət Seyidova
Azad Ozan Kərimli
Tərlan Qorçu

Məmmədov Tariyel

Azərbaycan xalq-professional musiqisi: Aşıq sənəti. Bakı,
"Şur" nəşriyyatı, 2002, 96 səh.

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

Bakı Musiqi Akademiyasının, pedaqoji universitetlərin
musiqi şöbələri və musiqi texnikumlarının tələbələri üçün
nəzərdə tutulmuşdur. Dərs vəsaitindən həmçinin aspirantlar,
musiqi tədqiqatçıları və uşaq musiqi məktəblərinin müəl-
imləri də istifadə edə bilərlər.

M $\frac{83.3 \text{ Az}(2)}{(032-01)}$ 05-01

© Məmmədov T., 2002.

AZƏRBAYCAN XALQ-PROFESSIONAL MUSIQİSİ: AŞIQ SƏNƏTİ

Mə'lumdur ki, Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı kursu, professional bəstəkarlıq və həvəskar öz fəaliyyət istisna olmaqla, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ümumi mənzərəsini əks etdirir və bu əksətmədə, ən başlıcası, üç fəaliyyət dairəsi əhatə olunur. Bunlar: 1) mənacə hamılıqla qəbul olunmuş «musiqi folkloru» anlayışına uyğun xalq musiqisi; 2) xalq-professional musiqisi və 3) şifahi ən'ənəli professional musiqidir¹. Azərbaycan xalq musiqisinin bu cür təsnifatı məqsəduyğundur, çünki hər bir növün ayrılıqda nəzərdən keçirilməsi quruluş, üslub və janr külliyyatının ayrd edilməsi ilə yanaşı, nəzərdən keçirilənlərin qarşılıqlı fəaliyyət mənzərəsini qurmağa imkan verir. Burada xüsusi qeyd olunmalıdır ki, Azərbaycan xalqının maddi-mə'nəvi mədəniyyət dairəsi və onun, bütövlükdə götürdükdə, incəsənətə aid edilən bədii-estetik, təqvim-mərasim, musiqili-poetik, instrumental janr (bədi əsər növü və bədii vasitə) tərəfləri, eləcə də şifahi ən'ənəli professional musiqi sayılan klassik muğam sənəti az-çox yaxud ümumilikdə, başlıca xüsusiyyətləri baxımından öyrəniləndiyi halda, «xalq-professional musiqisi» anlayışı indiyədək həllini gözləyən məsələ olaraq qalır. Xüsusilə də ona görə ki, həmin yaradıcılıq sahəsi və onun fəaliyyət dairəsi indiyədək dəqiq müəyyən olunmayıb. Bu növə çox vaxt «ən'ənəvi musiqi», «şifahi ən'ənəli musiqi», «şifahi-professional musiqi», «yazısız mədəniyyət» kimi anlayışlar da aid edilir. Həmin səbəbdən də «xalq-professional musiqisi» anlayışına ümumi tə'yin və tə'rif verməkdən öncə vahid metodoloji nöqtəyi-nəzər və yaxud mövqe işlənilməlidir. Yə'ni qısa və dü-rüst ifadə etməzdən öncə haqqında söhbət gedən bədii fəaliyyətə qarşı vahid metodoloji yanaşma yolu aydınlaşdırılmalıdır. Və bu yanaşma Azərbaycan musiqi mədəniyyəti, yaradıcılıq prosesi və xalq-professional musiqisi nümunələrini qavrama mövqelərindən həyata keçirilməlidir. Haqqında danışılan yaradıcılıq fəaliyyətinin təbiəti yaxud mahiyyəti mövzunun şərh gedişində, daha doğrusu, kitabın I

¹ Bax: R.Zöhrabov. Şifahi ən'ənəli Azərbaycan professional musiqisi. B., 1996.

bölməsində nəzərdən keçiriləcək. Burada isə «xalq-professional» tipli fəaliyyətin şərhində ən çox işlənən terminlər üzərində qısa müddəalarla dayanmaq istərdik. İlk növbədə «ən'ənə» və «şifahilik» terminlərini götürək.

Ən'ənə sözünün ilk mə'nası (lat. «traditio» — ötürmə, ötürülmə) sabitlik və varisliyi ifadə edir. Ən'ənə mahiyyətə bəşəri təcrübənin, o cümlədən, mədəniyyətin qorunması, ötürülməsi və yayılması (istifadə) deməkdir. Sadə dillə desək, ən'ənə müasirliklə keçmişin əlaqəliliyi, bağlılığı sistemidir ki, onun köməyi ilə təcrübənin toplanması, seçilməsi, stereotiplənməsi (surətlərinin çıxarılması), ötürülməsi və yenidən əmələ gətirilməsi (istehsalı) həyata keçirilir. Dediklərimizə əyani misal gətirək.

Aşıq yaradıcılığı yığma sənət kimi özündə bir neçə sənət növünü birləşdirsə də, bu topluda başlıca yer ən'ənəvi havacatındır. Musiqili təsvir vasitələri və bədii ümumiləşdirmələrlə zəngin olan ən'ənəvi aşıq havacatı öz dəyişməz estetik dəyəri, cilalanmış dil-üslubu, dərin fəlsəfi mə'nalanma, əxlaqi və vətəndaşlıq yönümü ilə Azərbaycan xalqının tarixinin şifahi salnaməsi səviyyəsinə qalxa bilmişdir.

Folklor ən'ənəsi — «sıx təmasda olan insanların məişətində işlənən mətnlərin ötürülmə prosesidir» (K.V.Çistov). Yüzlərlə insan nəsillərinin gündəlik həyatını yola salan, onlar tərəfindən yaşadılan folklor ən'ənəsi Azərbaycan mədəniyyətinin ayrılmaz hissəsi olmaqla yanaşı, ümumbəşəri sərvətdir. Aşıq sənəti də məhz bu saz-söz ən'ənəsi çərçivəsində boya-başa çatmış auditoriya yaxud tamaşaçı kütləsi üçün nəzərdə tutulub. Tamaşaçı yaxın tanış olduğu, bir növ onunla doğmalaşan invariantı («invariable» — «dəyişməz» deməkdir) dinləyir və eyni zamanda ifanın düzgünlüyünə nəzarət edir. Bu da aşığın davranışına öz tə'sirini göstərir və onu, ifa zamanı tamaşaçı marağı «sönməsin» deyər — yeni bədii şəkildəyişmələrə, yaradıcılıq axtarışlarına ilhamlandırır. Öz sənəti ilə tamaşaçılara zövq, mə'nəvi ləzzət verməklə yanaşı, aşıqlar ən'ənəvi dəyərləri və klassik aşıq şe'ri nümunələrini aşılırlar. Şifahi xalq şe'ri («barmaqhesabı») və yazılı poeziyanın (əruzun) ifadəliliyi aşıq havacatının şe'r əsasını təşkil edir.

Havacatın tərkib hissəsi kimi, klassik aşıq şe'ri qaydaqoyuculuq (normativ) vəzifəsini yerinə yetirir. İnsan və onun varlığı haqqın-

da vahid şəklə salınmış təsəvvürlər keçmişlərin bədii təcrübə daşıyıcısı olan aşığın şüurunda əks olunaraq, Azərbaycan xalqının ən qədim şifahi musiqi sənətindən başlanğıc alan bədii-zövqi görüşlərin, üsulların və qanunauyğunluqların (kanon) təsdiqlənməsinə və gücləndirilməsinə xidmət edir. Şübhəsiz ki, bütün adı çəkilən qəliblər bədii dili məhdudlaşdırsa da, digər tərəfdən aşığın üzərinə ən'ənəvi mövzularda və bədii vasitələrdə sələflərini ötüb keçmək və poetik üslubu təkmilləşdirmək öhdəliyi də qoyur. Şifahiliyə gəldikdə isə, akademik B.Asafoyev bu anlayışa musiqi ən'ənəsi baxımından təfəkkürün özəl xüsusiyyəti kimi yanaşırdı. Özünün «Путеводитель по концертам» («Konsertlərin soraq kitabçası») kitabında o həmin anlayışı «... yazıyaalma məqsədi olmadan yaradılan, əzbərdən ifa olunan və yaddaşda saxlanılan musiqi» (şifahi ən'ənəli musiqi — T.M.)¹ kimi aşkarlayır. Şübhəsiz ki, ən'ənəvi bilik, təcrübə, mənalı-yaşantılı informasiya və onun ifadəliliyinin şifahi təbiəti ancaq folklorun canlı ifası və bilavasitə qavrayışı zamanı bütövlükdə və tamdəyərli şəkildə aşkarlanı bilər. Məhz ən'ənəvi aşıq havalarının yaşadılması mətnlərin yığılıb toplanması ilə bağlı deyil: şifahi yaşayan və ötürülən havaların sayı az-çox sabit olub, kollektiv yaddaşın imkanları ilə məhdudlaşır. Yeni havaların yaradılması öncə yaradılardan bə'zilərinin yaddaşdan silinməsi və sıradan çıxması demək olardı. Həmin səbəbdən mədəni ən'ənələrin qorunub saxlanması və inkişafı ancaq mədəni irsdə indiyədək mövcud olan mətnlərin daim bərpası yolu ilə həyata keçirilə bilər. Bu baxımdan şifahi ən'ənə Azərbaycan mədəniyyəti çərçivəsində, bütövlükdə götürsək, bir mətnə («invariant/variant» şəkildə) oxşadıla bilər. Yeniliklər ən'ənəvi mətnin şəkildəyişməsi və, ən başlıcası, bunun mədəni inkişafın yeni-yeni mərhələlərinə qoşulması ilə başa gəlib.

Hər bir hava ən'ənə baxımından tam əsaslanmış olsa da, ifanın özünün şərhilə, özünün duyduğu və yozduğu şəkildə ifa olunur. Havacatın mətni həyat şəraiti; ifaçı aşığın sənətkarlıq səviyyəsi; ifanın məkanı və baş verdiyi şərait; nəhayət, yerli ən'ənələrdən asılıdır. Minlərlə ağızdan-ağıza, ifaçıdan-ifaçıya keçən aşıq havalarının saysız şəkildəyişmələri olur və olmalıdır. Və bu saysızlıqlar arasında

¹ Б. Асафьев. Путеводитель по концертам. 2-е изд. М., 1978, с.88.

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

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

Gerçəklikdə danışmaq eşidilmək gümanı ilə şərtlənir. Qədim türklərin şüurunda ünsiyyət anlayışı iki tərkib hissənin — səs və eşitmənin birliyindən ibarət olub. Türk lüğəti tərkibində «tan/tın» fe'li törəmələr «eşitmə» bildirirlər. Altayca «tında» — dinləmək, «qulaq asmaq» mə'nasındadır; xakasca «tınqo», uyğurca «tingit», qazaxca «tında», azərbaycanca «dinlə», Türkiyə türkcəsində «dinle» də «maraqla dinləmək, qulaq asmaq» deməkdir. Söyləmə (danışma) və eşitmə bağlılığı mahiyyətə biliyin (informasiyanın) vahid mənimləmə və ötürmə qurğusu (sistemi, mexanizmi) yaradır. Şifahiliyə arxalanan türk ən'ənəsinə görə, səs və eşitmə düşünmə ilə əlaqələnilir. Bu səbəbdən də, xalq-professional musiqisi haqqında danışanda, burada mədəni irs daşıyıcılarının musiqili-poetik mətnləri, bədii-üslub vasitələrini, ümumiyyətlə, bütün biliklərin ötürülməsində şifahi (yaddaş) — eşitmə ən'ənəsini əsas götürmək lazımdır¹.

¹ Bir məsələyə diqqət yetirməyi lazım bilir. Tədris vəsaitindən istifadə zamanı sitatların mənbələri, bibliografik mə'lumatlar səhifələrin aşağısında haşiyələrdə verildiyi halda, ayrı-ayrı not misalları və adları çəkilən aşıq havaları haqqında kitabın sonundakı məsləhət görülməli ədəbiyyata müraciət olunmalıdır. 1-ci rəqəm bibliografik ədəbiyyatın nömrəsini, 2-ci rəqəm isə həmin ədəbiyyatın (mənbənin) not əlavəsində verilən nota salınmış havanın nömrəsini bildirir. Daha sonra gələnlər səhifə və not misallarının xanə nömrələridir.

I HISSƏ XALQ-PROFESSIONAL MUSIQİSİ

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

Bizi maraqlandıran «xalq-professional» anlayışının mahiyyətcə və məzmunca tə'yini ancaq bədii mədəniyyətin adı çəkilən hər iki sahəsinin müqayisəsi yolu ilə mümkündür¹. «Xalqlıq» və «professional»-in birgə fəaliyyəti və qarşılıqlı tə'siri, həm də bu mədəniyyət daşıyıcılarının yaradıcılığı qarşılıqlı ünsiyyət, daha doğrusu, «müəllif» (göndərişi, ifadəçi) — «əsər» (xəbər, bildirmə) — «alan» (alıcı) sistemi üzrə əyani ifadə olunur. Belə metodoloji quruluş həm xalq, həm professional şifahi bədii musiqi mədəniyyətinin ümumi cəhətdir.

Quruluşun əsaslarının sxem şəklində nəzərdən keçirilməsi aşağıdakıları aşkarlayır:

I. Müəllif (göndərişi), müəllif işinin xüsusiyyətləri

Xalq mədəniyyəti

Müəllifin adsızlığı (anonimliyi); yaradıcılığın şəxssiz, kollektiv təbiəti; kortəbiilik; sinkretiklik.

Əsərin yarandığı mühitin qeyri-rəsmiliyi; qeyri-rəsmi baxışların (fikirlərin) ifadəsi.

Professional mədəniyyət

Müəllifin qeyri-şəxssizliyi (qeyri-adsızlığı); yaradıcılığın fərdiliyi; məktəb-ən'ənə; sintetiklik.

Əsərin yarandığı rəsmi mühit; rəsmi baxışların (fikirlərin, nöqtəyi-nəzərlərin) ifadəsi.

¹ «Bədii mədəniyyət» yaxud «mədəniyyət» anlayışı «incəsənət» anlayışından daha genişdir, çünki onun dairəsinə bədii dəyərlər (yaradıcılıq — əsərlər və onların ifası) yanaşı, həmin dəyərlərin istehsal, istehlak, mübadilə ilə qorunub saxlanması vasitələri də daxildir. O cümlədən, ən'ənənin yaşama mühiti və məktəbləri də ona aiddir.

Yaşama mühitinin senzurası; ifaya (çıxışa) kollektiv icazə (bəyənmə).	Rəsmi senzura; ifaya (çıxışa) rəsmi icazə.
Yaradıcılığın və ifanın müəyyən mühitdə həyata keçirilməsi; kollektiv sifarişlə yaradıcılıq.	Yaşama mühitindən asılı olmadan, hamının sifarişi ilə yaradıcılıq.

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

Xəbərin (yaradıcılığın, bildirmənin) təbii əlaqə ilə canlı ötürülməsi.	Xəbərin (yaradıcılığın, bildirmənin) texniki (sün'i) əlaqə ilə ötürülməsi.
Qəti müəyyən olunmamış, yazılmamış (canlı) mətn; hazırlıqsız düzəldilmə (improvizasiya) və şəkildəyişmə.	Qəti müəyyən olunmuş, yazılı mətn; sabitlik, dəyişməzlik.
Xalq ən'ənələri ilə bağlı üslub fərqləri	Ədəbi, fərdi və şəxsi ən'ənələrdən irəli gələn üslub oxşarsızlıqları
Vasitəçi (ötürücü) bilavasitə canlı ifacıdır.	Vasitəçi (ötürücü) — yazılı mətndir.
İfaçı şəxsiyyəti ilə onun ifadə etdiyi rolun uyğun gəlməməsi; ifaçının şəkildən-şəkilə düşmə qabiliyyəti.	İfaçı şəxsiyyəti ilə onun ifadə etdiyinə uyğunluğu.
İfaçının əvəz olunması şəraitində şəkildəyişən ifanın çoxcəhətliliyi.	Bir ifaçının digəri ilə əvəz olunmasının mümkünsüzlüyü şəraitində sabit ifanın çoxcəhətliliyi.
Ötürülən bədii surətin üslub müxtəlifliyi.	Surətin birmə'nalılığı; üslub dəyişməzliyi.

III. Alıcı, dinləyici kütləsinin xüsusiyyətləri.

Dinləyici kütləsinin iştirakı olmadan əsəri bitirməyin mümkünsüzlüyü.	Dinləyici kütləsindən bilavasitə asılı olmadan əsəri bitirməyin qanunauyğunluğu.
Dinləyici kütləsinin tamaşaya bilavasitə cəlb olunması; ondan əsərin iştirakçısı kimi istifadənin mümkünlüyü.	Dinləyici kütləsinin iştiraksızlığı; tamaşada dinləyicinin fəaliyyətsizliyi.
Dinləyici (tamaşaçı) ilə birbaşa təmasda olmaq, söhbət aparmağın mümkünlüyü; başqalarını «əşidib», öz ifasında «əşidilənlərə» uyğun dəyişmələr aparmağın mümkünlüyü.	Dinləyici (tamaşaçı) ilə birbaşa təmasın mümkünsüzlüyü; başqalarını «əşitməyin», və ifada buna uyğun dəyişiklik aparmağın mümkünsüzlüyü.
Dinləyici (tamaşaçı) kütləsinin qavrama zamanı yaradıcı fəalliyətinin artması.	Dinləyici (tamaşaçı) kütləsinin qavrama zamanı yaradıcı fəalliyətinin azalması.
İfaçının tam qeyri-fərdi dəyərləndirilməsi; ifaçı şəxsiyyətindən «qəhrəman»ın ayrılması.	İfaçının fərdi dəyərləndirilməsi; «qəhrəman»ın ifaçı şəxsiyyəti ilə qovuşması.

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

Maddi və mənəvi istehsalın, sənət, incəsənət və bədii yaradıcılığın xalq dolanışığının başqa tərəflərindən ayrılmazlığı, ilk növbədə, yüzillik və minilliklər boyu nəsillərin təcrübəsini təzələyən sənətkarın iş təcrübəsi ilə bağlıdır. Burada fərdi ustalığı kollektiv surətdə, elliklə ifadə olunur, özü də birincini (yə'ni fərdi ustalığı), kollektivin fərdilik vasitəsilə ifadə olunduğu sırf professional ustalığından fərqli olaraq bilavasitə ikinci müəyyən edir.

Deyilənləri təsdiq etmək üçün, misallara keçək. Parça üzərində tikmə, xalçaçılıq, dulusçuluq, zərgərlik və bu kimi sənətlər ən qədim dövrlərdən xalqımıza məlumdur. İpəyin boyanması, ipək və pambıq parçalara boyalı naxış vurma nəsilərdən-nəsilərə keçərək yetkinləşən təcrübədən irəli gəlib. İpək yorğan üzü, süfrə, kəlağayı, ipək xalça hazırlanması və onlara naxış vurma kimi sənət növləri sadalananlar üzrə ixtisaslaşan ailə-soy ənənələri dairəsinə daxildirlər. Tədqiqatçı-etnoqraf Q.A.Quliyev yazır: «Basqal kənd sakini Həbib Abdulla oğlu Tağıyevin söylədiklərinə görə, onların nəslə ancaq boyama ilə məşğul olub. Talibovlar isə dədə-babadan ipək baş yaylıqları hazırlamışlar¹».

Azərbaycan el-oba oyunu, xalq tamaşası (folklor teatri) məzmunca çoxnövlüdür. Növlər arasında «Atüstü oyunlar», «Qız-gəlin», «Dərviş», «Kəndirbaz», «Zorxana oyunları», «Şəbih tamaşaları» kimilərini qeyd etmək olar². Adı çəkilənlərdən hər birinin özü-nəməxsus dramaturgiyası var ki, bunlar ənənə kimi nəsilədən-nəslə, ustaddan şagirdə şifahi şəkildə — görmə və eşitmə yolu ilə ötürülür. Tamaşa lap ifanın gedişində, xalq tamaşası aktyoru tərəfindən ənənəvi şifahi ssenari əsasında hər dəfə yenidən yaradılır.

Məzəli xalq meydan tamaşalarından biri də «Qaravəllidir». Xalq arasında yaranan «Qaravəlli» sintetik tamaşa növü kimi özündə musiqi, rəqs, mahnı və dramatik fəaliyyəti üzvi surətdə birləşdirir. Həmin tamaşaya gözbağlıca, sinədən söz qoşma, lətifə, məzəli əhvalat, nağıl və əfsanə daxil edilə bilər. Tamaşalarda xalq teatrının ənənəvi mənzum ünsürləri aydın nəzərə çarpır. Çox vaxt belə tamaşalar əsərin qəhrəmanlarını və qısaca məzmununu şərh edən aşıq çıxışları — mahnılar və çalğı ilə başlayırdı. «Kilimarası», «Çoban Tapdıq», «Səlim şah», «Qarağöz» kimi kukla teatr tamaşalarının girişini adətən aşıq hekayələri və havacatı təşkil edirdi. Onu da qeyd etmək yerinə düşər ki, tamaşaçıların əsərin gedişinə qarışması və təsiri də, səhnədə baş verənlərə şəxsi münasibətləri də böyük əhəmiyyət kəsb edirdi. Bu amil yerdən söz atma, atmaca şəklində ifadə olunur-

¹ Bax: Г.А.Гулиев. Об азербайджанской набойке. «Сов. этнография», 2, 1964, с. 136.

² Bax: E.Aslanov. El-oba oyunu xalq tamaşası. B., 1984.

du və tamaşanın məzmununda, iştirakçıların çıxışlarında (o cümlədən, atmacalara cavablar şəklində) dəyişikliklərə təhrik kimi qiymətləndirilməlidir.

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

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti xalq-professional yaradıcılığının görkəmli simaları ilə olduqca zəngindir¹. Əldə olan materialla şəxsi müşahidələri ümumiləşdirərək, nəzərdən keçirilən mövzu baxımından aşağıdakı ümumiləşdirməyə gəlmək olar.

Xalq musiqiçisi — çalğıçı çox zaman özü üçün deyil, dinləyici üçün çalır və bu halda onun ifası «kortəbii» deyil, əksinə, şüurludur. Çalğıçıların çoxu daxili tərtib tarazlığını saxlamaq şərti ilə, havanı ustalıqla genişləndirib-qısaltma bilirlər. Bəziləri ifanın gedişindən, şəraitdən və dinləyici zövqündən asılı olaraq daxili nisbəti dəyişir, istənilən məqamları vurğulayır, yəni daha aydın nəzərə çarpdırırlar və i.a. Bütün bunlar yaxşı təlim və sonrakı daim yetkinləşmədən irəli gələn geniş təcrübə, bilik və bacarıq sayəsində əldə olunur.

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

Professionalizm ictimai sahədə də həyata keçirilir. Xalq musiqiçisi yaşadığı mühitdə də seçilir. Yerliləri onu musiqiçi sayır və o, özü də bunu dərk edir. Onun fəaliyyətinə uyğun olaraq şəxsiyyəti haqqında fikirlər söylənilir. Xalq musiqiçisi musiqiyə öz adı məşğuliyyəti kimi yanaşır və bunun sayəsində öz dolanışığını təmin edir. Nəticədə musiqiçilik onun yeganə fəaliyyət sahəsinə çevrilir.

¹ Bax: B.Quseynli, T.Kerimova. Ali Kerimov. M., 1984; F.Şuşinski. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B., 1985.

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

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

II HISSƏ AŞIQ SƏNƏTİ

Öz şəxsiyyətində musiqiçi (çalğıcı və müğənni), dastançı (nağılçı), şair və söz ustası (aktyor və quruluşçu rejissor) sənətlərini toplu halında birləşdirən Azərbaycan aşığı ən qədim xalq-professional musiqi ən'ənələrinin öncül daşıyıcılarından sayılırlar. Bu baxımdan onları baxşı (Türkmənistan), akın (Qırğızistan), bastakor (Özbəkistan, Tacikistan), trubadur (Fransa, XI—XIII yüzilliklər), skald (qədim və orta əsrlər Skandinaviyası), menestrel (İngiltərə), rapsod (qədim Yunanıstan) və bardlarla (İrlandiya və Şotlandiya) müqayisə etmək olar.

Azərbaycan aşığı sənəti çox dərin tarixi kökləri olan və yüzilliklər boyu keçilən inkişaf yolunun məntiqi məhsuludur. Ən qədim dövrlərdən indiyədək saz-söz sənəti daşıyıcıları ozan, uzan, varsaq, dədə, qam, ata və bir-çox başqa adlarla tanınıblar. Öz yaradıcılıq fəaliyyətində onlar tarixi hadisələri və gündəlik həyatı nəsil, tayfa və xalqın tarixi yaddaşına çevirməklə kifayətlənməyərək, müdrik məsləhətçi, el ağsaqqalı, əski inam biliciləri kimi çıxış etmişlər¹. Deyilənlərə ən parlaq misal kimi qədim oğuz igidləri və xaqanlarının mə'nəvi dayacağı və öyüd verəni, ulu ozan və şaman olan, ömrü boyu üçtelli qopuzu ilə türk ellərini dolaşaraq dastanlar söyləyən, çalib-çağıran Qorqud atanın adını çəkmək kifayətdir².

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin əsasını qoymuş Üz.Hacıbəyov «aşığı» sözünü «eşq» (ərəbcə) ilə bağlayır³. Professor M.Təhmasib «aşığı» hazırda az işlənən və qədim türk söz kökü olan «aş»dan törədiyini qeyd edir. Əslində isə «aş» kökündən düzəldilən «aşılamaq» fe'li bu gün də işlənir. Güman etmək olar ki, «aş» kökü «mahını» yaxud «nəğmə» mə'nasında da işlənib, çünki «aşılamaq» — «oxumaq» deməkdir. Hazırda özbək dilində «aşulaçı» «mahını

¹ Бах: Н.Араш. Ашиқ yaradıcılığı. В., 1960, s. 17.

² Бах: «Kitabi-Dədə-Qorqud». В., 1962.

³ Бах: Уз.Гаджибеков. О музыкальном искусстве Азербайджана. В., 1968, с.31.

oxuyan, müğənni» deməkdir. Mə'lumdur ki, «varsaq»¹ sözü «aşiq şe'ri» yaxud «aşiq mahnısı (havası)» mə'nasını bildirir. Deməli, ehtimal ki, «aş-u-la» yaxud «aş-ı-la» «aş» kökündən törəyərək, Azərbaycan dili qanunlarına görə «-ıq» şəkilçisi ilə birləşib fəxri ad-ünvan şəklini almışdır².

Fəxri ad (ünvan) kimi «Aşiq» artıq XII əsrdən mə'lumdur və ilk dəfə bu ada türk sufiliyinin təməl daşını qoyan böyük şair və dahi şəxsiyyət Əhməd əl-Yasəvinin (1105—1166)³ yaradıcılığında rast gəlinir. «Aşiq» adı ilə ümumtürk şe'rinin ən görkəmli simaları — Aşiq Paşa (XIII əsr), Aşiq Çələbi və Aşiq Əhməd (XVI—XVII əsrlər), Aşiq Abbas Tufarqanlı (XVIII əsr) və bir çox başqaları tarixdə silinməz iz qoymuşlar.

Orta əsrlərin türk-ərəb-fars tərkibli Şərq mədəniyyəti də «aşiq» anlayışının müasir mə'nalandırılmasına öz tə'sirini göstərmişdir. Məsələn, ən qədim zamanlarda türklər — hunlar, xəzərlər, al taylılar, oğuzlar və başqaları işığı, suyu, yeri, göyü və təbiətin digər ünsürlərini ilahiləşdirər, onlara tapınmışlar. Qədim türklər işığın (is, iş, qor, od) suda əriməsindən dünyanın yarandığını guman edərmişlər. Türk mifoloji təsəvvürlərini araşdıran tanınmış alim F.Köprülüzadə belə nəticə çıxarır ki, «aşiq» sözü türkcə «işiq» sözünün törəməsidir. Məşhur şərqşünas — alim, türkoloq VI.Qordlevski də qeyd edir ki, «qələndərləri»⁴ «işiq» da adlandırdılar və bu deyim XVI əsrdə geniş yayılmışdı. O, davam edərək yazır: «Çox ola bilər ki, burada iki sözün — «işiq» və «aşiq» (ərəbcə, «Allah eşqi ilə odlanan») sözlərinin kontaminasiyası (iki ifadənin birləşərək yeni ifadə əmələ gətirməsi) ilə qarşılaşırıq, yə'ni «işiq» sözü sufi anlayışının

xalq etimologiyasıdır. Dünyanı gəzib-dolaşan dərvişlər¹ dağ başına çıxıb ocaq yandırarmışlar. Aşağıdakı dübeyt belə yazmaya əsas verir:

Uca dağ başında yanar bir işik,
Onu bekleyen gariq bir aşik...²

«Aşiq» anlayışının sufi təriqətləri ilə bağlılığı bir çox tarixi faktlarla təsdiqlənir. Sənədlərdən mə'lum olur ki, XIII əsrin sonu — XIV əsrin başlanğıcında oturaq və köçəri türk əhalisi arasında geniş yayılan «bəktəşiiyyə» sufi təriqətində istər təriqətə qəbul edilmiş aşiq-mühitlərə, istərsə də onlarla əlaqədə olan digər aşıqlara rast gəlinirdi³. Bundan başqa, Qəznəvilər (999—1040). Səlcuqlar (XI—XII əsrlər) və Qaraxanilər (XI—XIII əsrlər) dövründə çox nüfuzlu din xadimlərini, sufi təriqəti, ticarət və sənətkarlar birlikləri başçılarını, eləcə də müdrikləri və tanınmış alimləri «şeyx» («şix») adlandırdılar. Bu baxımdan böyük şair Nizami Gəncəvinin «Şeyx Nizami» kimi tanınması onun «axilər» təriqətinə mənsub olduğu ilə izah edilə bilər. Öz növbəsində mə'lumdur ki, Sə'di Şirazi (yaxud «Şeyx Sə'di») 20 il dərviş libasında müsəlman aləmini gəzib-dolaşmış. Bütün bunlarla bağlı belə bir fərziyyə irəli sürülə bilər ki, «şix» sözünün əvvəlinə «A» artırılması və ondan düzələn «aşix» qədim türk adlarında hörmət və ehtiram göstəricisi kimi «A» artırmasının işlənmə qaydası baxımından tam qanuna uyğundur. Götürək «Aşina» adını: burada «A» hörmət və ehtiram göstəricisi və «şino» yaxud «çino» — «bozqurd», yə'ni türklərin əfsanəvi əcdadı deməkdir⁴.

Tarixin yaddaşında daha bir maraqlı fakt vardır. XVI əsrdə

¹ Bax: M.Seyidov. «Varsaq» sözü haqqında. «Az EA Ədəbiyyat və dil institutunun əsərləri», VII c., B., 1954.

² М.Г.Тухмасиб. Азерб. нар. дастаны (средние века). Рукопись. докт. дисс. Б., 1964, с. 62.

³ Bax: Q.Namazov. Azərbaycan aşiq sənəti. B., 1984, s.33—34.

⁴ «Qələndəriyyə» — mistik-tərki-dünya sufi təriqətlərindən biridir və XI əsrdən gec olmayaraq Xorasan və Türkistanda geniş yayılmışdır. Ev və ailə nə olduğunu bilməyən qələndərləri camaat «Allah adamı» hesab edərmiş.

¹ XVI əsrin başlanğıcından qələndərləri «dərviş» adlandırdılar.

² Вл.Гордлевский. Государство Сельджукидов Малой Азии. М.—Л., 1941, с. 175.

³ Бак: Дж.Тримингем. Суфийские ордена в Исламе. М., 1989, с. 139—159.

⁴ Bax: С.Ш. Чагдуров. Происхождение Гэсэриады. Новосибирск, 1980, с. 251.

türk aləmində hərbi himnlər geniş yayılmışdı. Janr baxımından «türkü» adlanan və Şah İsmayıl Xətəini tərənnüm edən bu «türkü»-himnlərin yaradıcılarını «aşiq» adlandırdılar. Eyni zamanda xalq arasında həmin sənətkarları «a şıx» deyə çağırırdılar. Sonralar fəxri «aşiq» adı saz-söz sənətkarlarının adına əlavə olundu. Məsələn, Aşiq Ələsgərin ustadı Aliya «şıx Alı» da demişlər¹.

«Aşiq» sözünün mənşəyi barədə mühakimələri Ə. Bədəlbəyli-
nin «İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti»ndə verilən təriflə bitirmək olar:

«Aşiq (ərəb. aşiq — vurğun, məftun) — yaradıcılığında şairlik, nəğməkarlıq, çalğıçılıq (instrumental ifaçılığı), bədii qiraət və rəqs sənətlərini üzvi surətdə, sintetik tərzdə birləşdirən xalq sənətkarı»².

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

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

Aşiq saz-söz yaradıcılığının sinkretik mahiyyəti bir daha təsdiq edir ki, onun yaranması dövrü əmək fəaliyyəti ilə incəsənətin, insanla təbiətin bölünməzliyi; mərasimlə oyunun, işin gedişi ilə yaradıcılığın ayrılmazlığı; mətnin tək oxunaqlı deyil, oynaq olması kimi cəhətlərlə səciyyələnir. Hətta bu günkü baxımdan yanaşsaq, aşığın fəaliyyətinin tərkib hissələri başqa fəaliyyət növlərində ayrıca ixtisaslaşmış. Aşığın bədii yaradıcılığı aləmin (dünyanın, kainatın) nəzəri və praktiki mənimsənilməsinə üzvü surətdə özündə birləşdirir. Burada şüurun sinkretik bütövlüyü (obyekt—subyekt, insan—təbiət, maddilik—mə'nəvilik, reallıq—ideallıq, rəşionallıq—emosionallıq), əl-

¹ Bax: Q. Namazov. Azərbaycan aşiq sənəti. B., 1984, s. 36.

² Bax: Ə. Bədəlbəyli. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B., 1969, s. 28.

qol hərəkətləri (jest), alətin çalğısı, mimika, ifaçının paltarları, dil-üslubu ilə melodiyanın qarşılıqlı əlaqəliliyində özünü ifadə edən xüsusi bir sistemdir.

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

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

İfaçı aşıqlar qədim saz-söz ən'ənələrini yaşadan və onu xalq arasında yayan sənət ustalandırlar. Azərbaycan xalqının folklorunun qorunması və inkişafında onların böyük xidməti var¹.

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

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

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

Sazın yaranma tarixi olduqca qədimdir və çoxsaylı araşdırıcıların fikrinə görə, onun ilk sələfi qopuz adlı alət olmuşdur. Qədim

¹ İfaçı aşıqları Qədim Romanın gistrionları, erkən orta əsrlərdə Fransadakı jonqlyorlar və Almaniyadakı şpilmanlarla müqayisə etmək olar.

türk-oğuz qəhrəmanlıq dastanı «Kitabi — Dədə Qorqud»da qopuz və onda ifa haqqında mə'lumatlar var. Öz yaranışından saz ictimai və mədəni səviyyəyə uyğun olaraq böyük təkamül yolu keçmişdir.

Aşıq havacatının səlis, keyfiyyətli ifası təkcə aşığın səsi və ifaçılıq imkanlarından deyil, həm də sazın səslənmə keyfiyyətlərindən asılıdır. Təsadüfi deyil ki, aşıqlar saz hazırlayan sənətkarlara, daha doğrusu, — sazbəndlərə böyük hörmətlə yanaşır, onlara «usta» deyirlər. Saz ustası — sazbənd hərtərəfli istə'dadı olan şəxsiyyətdir. O, eyni zamanda həm dülgərlik ustası, həm tərtibatçı-rəssam, həm musiqi akustikasının bilicisi, həm də saz-söz sənətinə yaxşı bələd olan çalğıçdır. Aşıqlar kimi sazbəndlər də, öz sənətini yaşatmaq üçün saz düzəltməyin sirlərini şagirdlərinə öyrədirlər. Qeyd etmək lazımdır ki, sazi sədəflə bəzəmə işi də ən mahir sazbəndlərə tapşırılır¹.

Hər bir aşıq oxşarsız olduğu kimi, onun sazi də oxşarsızdır. Alət öz-özlüyündə yaranışını ifadə edən və şifahi, yazısız ən'ənəli musiqini toplayıb saxlayan abidədir ki, bu abidə xalq terminologiyası vasitəsilə bədii ifadəli mə'lumatların (informasiyanın) qoruyucusu və ötürücüsü vəzifəsini yerinə yetirir.

Saz-söz mədəniyyətinin çoxçeşidliliyi onun yüzilliklər boyu toplanılan sənət təcrübəsi nəticəsində olduqca yetkin şəkil alan təsəvvürlər, anlayışlar və terminlər sistemində təmsil olunub. Deyilənlər misal olaraq alətin quruluşunun üçhissəli antropomorf modelini və aşıq havacatındakı bütöv kompozisiyada qarşılıqlı əlaqəli hissələrin zaman-məkan meyilliyini göstərə bilərik.

Saz-söz sənətində işlənən «Baş» sözünün məcazi mənası «başlanğıc», «başlıca», «əsas», «aparıcı» deməkdir və hansısa hissənin (yaxud bölmənin) meydana çıxması, başlanması anını əks edir. Eyni zamanda burada havanın başlanıb qurtardığı mövzu rüseyminin çoxsaylı təkrarı, bə'zən isə havanın hər bir tərkib hissəsi nəzərdə tutulur. Terminin başlanğıc funksiyası (vəzifəsi) havaların adları ilə təsdiq olunur: «Baş müxəmməs», «Baş sartal», «Baş divanı» və s. «Orta» termini havacatın orta, mərkəzi hissəsinə işarədir. Bu

rada bütöv hava quruluşunda orta mövqe ilə yanaşı, yüksəklik baxımından «Baş» ilə «Ayaq» arasındakı ortalıq qeyd edilir. Aşıq ifaçılığında «Orta sartal», «Orta müxəmməs», «Orta cəlili» və s. kimi havalar geniş işlədilir. «Ayaq» termininə gəldikdə isə, o sonluq və özül, bünövrə, dayaq deməkdir, yaxud bədii dillə desək, «havanın yaxud havacatın ayağıdır». Lakin «Ayaq Cəlili», «Ayaq Divanı», «Koroğlu havaları» zildən başlansalar da, aşıqların ən'ənəvi «aşağı» və «yuxarı» haqqında təsəvvürlərinin heç də müasir mə'nada yozulduğu demək deyildir. Çünki həmin havalar «Başdan» yox, «ayaqdan», yə'ni kök simlərdən başlayaraq «Baş»a doğru inkişaf yolu keçirlər.

Üçhissəli yaxud üçüzvlü quruluş — Baş—Orta—Ayaq (bünövrə) aşıq havalarının yaranışının qədim dövrə aidiyyətini bir daha təsdiq edərək bədii baxımdan qədim türklərin inam yeri olan dağ surəti ilə məkan oxşayışını yada salır¹. Hal-hazırda da Azərbaycanda müqəddəs sayılan dağ zirvələri var və əslən türk-oğuz tayfalarından çıxmış müasir azərbaycanlılar həmin zirvələri ziyarət edir, orada dua edirlər. Onlar arasında Beşbarmaq dağını, Şahdağı və Haçaqayanı (Kiçik Qafqazda), Babadağı (Böyük Qafqaz) xüsusi qeyd etmək lazımdır.

Digər tərəfdən, sazın quruluşca insan bədəni ilə eyniləşdirilməsi də maraqlı faktır: burada «Baş» dedikdə, qolun «başı», yə'ni simləri çəkən aşıqların («qulaqların») yerləşdiyi hissə; «Orta»—qolun ortası və «Ayaq»—qolun çanağa bərkidildiyi yer nəzərdə tutulur. Və çox maraqlıdır ki, belə məkan təsəvvürlərində şaman mədəniyyətinin əks-sədası aydın nəzərə çarpır. Şaman ayinlərinin icrasında (qamlamada) dünyanın üç qatına səyahət mühüm yer tutur.

Aşıq sənətinin qədim şamanlıqla bağlılığı aşıqların ustadnamələrdə özündən çox-çox öncə yaşamış ustad sənətkarları yad etmə-

¹ Бах: Н.А.Алексеев. Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1980.

² Бах: Е.С.Новик. Обряд и фольклор в Сибирском шаманизме. М., 1984, с. 78—79.

¹ Бах: М.Хəkimov. Azərbaycan aşıq ədəbiyyatı. B., 1981, s. 205.

si ilə də aşkarlanır. Burada qamlayan şamanın «şaman şəcərəsini», keçmişi və gələcəyi sadalaması yada düşür. Bütövlükdə götürdükdə, söhbət ulu əcdadların xəyalən canlandırılmasından və fəaliyyətdə olan ifaçının tayfa-qəbilə şəcərəsində yerini göstərməkdən gedir.

Qeyd etmək lazımdır ki, şaman çağırışlarının bir xüsusiyyəti də var: əcdadları yad etməklə yanaşı öz adının çəkilməsi ilə aşıq-şaman ruhlar tərəfindən sayılıb qəbul olunduğuna işarə edir². Mənşəcə ən qədim şaman poetik dili ilə bağlı olan aşıq şe'rinde aşığın öz adı möhür bənd (məxləs bənd, tapşırma yaxud xətm) adlanan son bənddə yerləşir.

Aşıq sənətinin qədim türklərin dini inanları ilə bağlılığı şübhəsizdir, lakin məhz son bəndə öz adının əlavə olunması ən'ənəsinə gəldikdə, bunu ilk növbədə Yaxın və Orta Şərq yazılı ədəbiyyatının tə'siri ilə izah etmək olar. Müəllifin əsil adının təxəllüslə əvəzlənməsi «şe'rin sona çatmasına işarə» kimi XII əsrdən başlayaraq qəzəl janrında mövcuddur. Təxəllüsün sufi şairlərin yaradıcılığında xüsusilə geniş yayılması onların sənətkar birlikləri (sexləri) ilə sıx əlaqəli olduqlarını göstərir: hər bir sənətkar öz fəaliyyətinin məhsulunu öz adı ilə möhürləməli idi¹.

Peşəkar saz-söz sənətində təxəllüs əksər hallarda ustadın dünyaya göz açdığı yerlə bağlıdır: Abbas Tufarqanlı, Şəmkiqli Aşıq Hüseyn, Göyçəli Aşıq Ələsgər, Bozalqanlı Aşıq Hüseyn və i.a. Zahiri görünüşün (Sarı Aşıq, Sarı Zülfüqar, Çopur Ələsgər və s.), əmək fəaliyyətinin (Dəmirçi Hüseyn, Dəmirçi Abbas, Xəyyat Mirzə və s.), mə'nəvi keyfiyyətlərin poetik ifadəsinin (Xəstə Qasım, Bimar İsgəndər, Aşıq Hüseyn Mərdanə, Həsən Pərvanə və s.) də təxəllüs-götürmədə böyük yeri var.

Musiqili-poetik və şifahi ən'ənəli saz-söz sənətində görkəmli ustadların əbədiləşdirilməsi fəal yaddaşda çoxsaylı nəsillərin bədii təcrübəsinin qorunub saxlanması yolu ilə həyata keçirilir. Deyilənlə-

rə ən sanballı misal olaraq aşıq havacatının adlarını və janrların tə'yini göstərmək olar.

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

Aşıq havalarının adları 1) şe'r quruluşları — Güllü qafiyə, Təcnis, Təxnis, Muxəmməs, Divanı; 2) tarixi və əfsanəvi qəhrəmanlar, görkəmli ustad-aşıqlar — Koroğlu, Şah İsmayıl Xətai, Kərəm, Qaçaq Nəbi, Mənsur Həllac (Mansırı), Aşıq Bəhmən (Bəhməni), Aşıq Cəlil (Cəlili), Şah İsmayılın böyük qardaşı Sultanəli (Sultanı), Aşıq Duraxan (Duraxanı); 3) coğrafi yer adları — Naxçıvan, Göyçə, İrəvan (İrəvan çuxuru), Borçalı, Şirvan; 4) tayfa adları — Boz ox (Bozuğu), Qaraçı, Ovşar (Ovşarı), Şahsevən (Şahsevəni); 5) bədii (lirik) — poetik anlayışlarla (surətlərlə) — Turacı, Mixəyi, Süsənbəri, Bayramı, Gülabı, Santel, Dolhicran — və, ən nəhayət, 6) igidlik mövzuları ilə (Qəhrəmanı, Cəngi, Sürütmə, Misri və s.) bağlıdır¹.

Azərbaycan aşıq sənətinin başlıca mahiyyəti ifaçılardan yüksək peşəkarlıq tələb edir ki, bu da yüzilliklər boyu ustaddan şagirdə, nəsilədən nəslə keçən bədii ən'ənələrin canlı ifaçılıq təcrübəsi prosesində təkmilləşməsi yolu ilə əldə olunur. Təsədüfi deyil ki, aşıq adlanmaq üçün keçmişdə ustada şagird olub, uzun müddət (hətta, 12 ilədək) ona «qulluq» etmək lazım gəlirdi. Ustaddan aldığı bilikləri, götürdüyü vərdişləri tam mənimsədikdən sonra ustad xeyir duası, daha doğrusu, — mənim «zəhmətim sənə halal olsun!» sözləri ilə ustad silləsi «yeyən» şagird artıq şagird deyil, müstəqil və kamil aşıq-sənətkar sayılırdı². Beləliklə, ancaq yüksək ixtisaslı hazırlıq və tə'lim

¹ Е.Э.Бертельс. Изб. тр. «История, литература и культура Ирана. М., 1988, с. 129.

¹ Бах: Э.М.Эльдарова. Музыкально-поэтический словарь азербайджанских ашыгов. — В сб.: Искусство Азербайджана. XII. Б., 1968, с. 94—110.

² Бах: Э.М. Эльдарова. Искусство ашыгов Азербайджана. Б., 1984, с. 17—20; М.Нəkimov. Azərbaycan aşıq ədəbiyyatı. B., 1983, s. 199—239.

təcrübəsi nəticəsində aşıq ən'ənələrinin gələcək nəsillərə ötürülməsi və sənətin uzunömürlüliyü təmdəyərli şəkildə təmin olunur.

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

Şagirdlərin təlim-tərbiyəsində «ümumbəşəriyyət» və «şəxsiyyət» anlayışları çox mühüm yer tutur. Tə'lim-tərbiyədə ümumbəşəriyyət prinsipi saz-söz sənətinin, ümumiyyətlə, ictimai-tərbiyəvi vəzifələri ilə bağlıdır. Mərhum Aşıq Əkbər (Cəfərov, 1933—1990) həmişə deyirdi ki, «yaxşı aşıq yetişdirmək istəyirsənsə, gərək əvvəlcə yaxşı insan tərbiyələndirəsən». Şifahi hazırlıq ən'ənəsinin məgzini dərk etmək üçün, ilk növbədə onun məqsəd və xüsusiyyətləri müəyyən edilməlidir. «Şifahi ən'ənəli tə'lim» anlayışı üç tərkib hissədən ibarətdir: «şifahi-bilik, təcrübə və vərdişlərin ustadından şagirdə canlı şəkildə ötürülmə (verilmə) üsulu; «ən'ənəvi» təcrübənin varisliyinin, tə'limin üsulu, qaydası və tərzinin dəyişməzliyi; «tə'lim» sözünün özü isə onun peşəkarlıq və təmdəyərlik, keçilən fənnin — aşıq sənətinin peşəkarlıq və ustadla şagirdin birgə fəaliyyət dərəcələrini aşkarlayır.

Lakin «şifahi» anlayışının özü saz-söz ən'ənəsinin bütöv ictimai-mədəni varlığına daha bir cizgi artırır (bax: III fəsil). Şifahi ən'ənənin tə'sir dairəsi tədris edilən, öyrədilən materialın mənimsənilməsi zamanı tamaşaçı amili hesabına genişlənir. Tə'limin lap ilk mərhələsində aşıqlarda alətə «baxmaq, göz zillmək» vərdişi meydana gəlir ki, bu da musiqi biliklərinin mənimsənilməsi və yaddaqalması üçün başlıca şərtlərdən biridir. Görmənin fəallığı sazın quruluşu ilə də bağlıdır: ustadın sol əlinin pərdəli qolda dəqiq mövqeyi, sağ əlinin çoxçalarlı mizrab (təzənə) vurmağı tə'limin əyaniliyini təsdiqləyir.

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

Beləliklə, «şifahi ən'ənə» şagirdlərin tə'limi (öyrədilməsi) ge-

dişində «şifahi eşitmə-görmə ən'ənəsinə» çevrilir ki, müasir dildə buna «şifahi-audivizual ən'ənə» deyilir.

Ən'ənəvi aşıq məktəbləri bir neçə baxımdan, o cümlədən etnoqrafik (diyarşünaslıq), tarixi-mədəniyyətsünaslıq və yerli ən'ənə və xüsusiyyətlər baxımlarından öyrənilməlidir. Bir sıra tanınmış aşıq məktəbləri, — Göyçə, Tovuz, Borçalı, Gəncə-Şəmkir, Şirvan, Qarabağ, Qaradağ, Təbriz, Urmiya, Çıldır və Dərbənd saz-söz ustaları arasında istər işlədilən havacat və onun ifa üslubunda, istər yerli danışiq və söz-dastan söyləmələrində, istərsə də saz çalğısı, oxuma texnikası, səs yüksəkliyi və səslənmə xüsusiyyətlərində, tək və ansambl (birgə) hey'ətdə çıxışlarına görə biri-birindən fərqlənirlər. Məsələn, Borçalı, Çıldır və Urmiya aşıqları ancaq təklikdə çıxışa üstünlük verdikləri halda, Tovuz, Gəncə-Şəmkir, Qaradağ sənətkarları həm təklikdə, həm cüt, həm də balabançı ilə məclis keçirirlər. Şirvan və Təbriz aşıqlarının havacatı və ifa tərziləri ilə Göyçə və başqa Qərb aşıq məktəblərininki arasında köklü oxşarsızlıqlar var və i.a.¹ Yerli ən'ənələr tayfa-qəbilə birliklərinin mədəni irsini, onların tarixi keçmişini və həmin keçmişdə yaşama şəraitini əks etdirir.

Aşıq sənətini yerli üslub fərqlərinə baxmayaraq, onları zamanın süzgəcindən keçən ən'ənəvi havacat birləşdirir. Ən'ənəvi havacat istər ustad-aşıqların, istərsə də gənc ifaçıların çıxışlarında başlıca yer tutur. Buna dəlil olaraq ayrı-ayrı aşıq məktəbləri ustadlarının (Göyçə məktəbi — Aşıq Şəmşir; Aşıq Müseyib; Borçalı məktəbi — Aşıq Hüseyn Saracılı, Aşıq Əmrah, Aşıq Kamandar; Tovuz məktəbi — Aşıq İmran, Aşıq Əkbər, Aşıq Mahmud, Aşıq M.Azafli, Aşıq Əlixan; Şirvan məktəbi — Aşıq Ağalar Mikayılov) ifasından not yazısına alınmış havaları göstərmək olar [16, s. 84—341].

Bunula yanaşı, qeyd etməliyik ki, hər bir ən'ənəvi, bədii cə-

¹ Бах: А.Керимов (Азад Озан Керимли). Таузская школа ашыгов Азербайджана. Канд. diss. В., 1995; Азад Озан (Керимли). Чıldыр ашыг мектеби хаггунда билгилер. «Азербайжан музигиси» маэмуэси. В., 1994, s.129—131; М.Қасимли. Ашыг сэнэти. В., 1996, s. 157—215; К.Г.Дадашзаде. О семиотических принципах анализа эпических напевов азербайджанских ашыгов. Канд. дисс. В., 1998.

hətdən bərabərhuquqlu aşıq havasının ayrı-ayrılıqda hər bir ifası sırf fərdi yaradıcılıq hadisəsidir. Havanın mətni yerli ən'ənələrdən, aşığın ifaçılıq səviyyəsindən, ifa məkanından asılı olaraq dəyişə bilər. Ağzıdan-ağıza, yaddaşdan-yaddaşa keçən havacatın saysız şəkildəyişmələri var və hansısa birini əsas götürmək, hansınasa üstünlük vermək düzgün olmazdı. Lakin müqayisə etmək üçün onların hər birindən yararlanmaq olar. Müqayisə zamanı ifanın ən'ənəyə yaxınlıq (uyğunluq) dərəcəsi, bədii niyyətin əksinin dolğunluğu, təfsilatın işlənmə səviyyəsi əsas amillər kimi nəzərə alın bilər. Lakin bütün fərqlənmələrə baxmayaraq, hər bir ayrıca ifa havanın ümumi varlığı tarixinin bərabərhuquqlu toplananı (çəmlənəni) və tərkib hissəsidir.

Hər bir yerin tarixi və mədəni həyatı, ifaçılıq səpgisinin fərdiliyi aşıq havacatı adlarında variantlığı (dəyişkənliyi) müəyyən edir. Məsələn, «Dübeyt» həm «Baş dübeyt», həm «Köhnə dübeyt», həm «Borçalı dübeyti»; «Vaqif gözəlləməsi» həm «Vaqifi», həm də «Pənah gözəlləməsi»; «Ayaq divanı» — «Osmanlı divanı», «Bəhri divanı» və «Meydan divanı» adlana bilərlər və i.a.¹

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

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

dəniyyətinin tamhuquqlu tərkib hissəsidir¹. Üz.Hacıbəyov qeyd edirdi ki, «Aşıq sənəti yaşamalıdır, çünki o xalqa daha yaxın olub, xalqın yaşantılarını xalq musiqisinin başqa növlərindən daha dolğun ifadə edir»². Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin bünövrəsini qoymuş bir şəxsiyyətin sözləri bu gün də dəyərini itirməyib. Saz-söz ocağı olan tarixi-etnoqrafik bölgələrə və sənəti yaşadan ustad aşıqlara diqqət və qayğı, bədii-şifahi ən'ənəli abidələri qoruyub-yəşətməyi Azərbaycan mədəniyyət xadimlərinin şərəfli borcudur.

¹ «Koroğlu havaları»nın variantlığı haqqında bax: 15, s. 54—83.

¹ Audiovizual əlaqə vasitələri, bədii baxış-müsabiqələr, folklor konsertləri, festivallar, aşıqların iştirakı ilə kütləvi tədbirlər və, nəhayət, aşıq qurultayları, görkəmli saz-söz sənətkarları və onların yaradıcılığı haqqında kitab və başqa nəşrlər və s. müasir Azərbaycan mədəniyyətinin təşəkkülü və inkişafına geniş imkanlar açır. Bax: Q.Namazov. Azərbaycan aşıq sənəti. B., 1984, s. 149—189.

² Уз.Гаджибеков. Искусство ашыгов. В сб.: «О музыкальном искусстве Азербайджана». Б., «АГИ», 1966, с. 33.

III HİSSƏ

AŞIQ HAVALARI MUSİQİ

QURULUŞUNUN ƏSASLARI

MƏQAM

Məqam. Məqam baxımından havacatda ilk növbədə təbəqələşmə qeyd olunmalıdır: vokalın (aşiq oxumasının) monodik (yə'ni birsəsli) məqamı və çalğının harmonik (həmahənglik) məqamı. Bunlar arasında fərq onunla izah olunur ki, monodik məqamda ayrıca götürülmüş ton (səs) dayaq səs (yaxud sabit məqam səsi) vəzifəsini müstəqil yerinə yetirdiyi halda, çalğıda bu vəzifəni daim səslənən həmahəng səslər toplusu — akkord daşıyır. Hər ikisini ayrıca nəzərdən keçirək.

Harmonik məqam aşiq ifaçılığının musiqi aləti olan sazla ayrılmaz bağlıdır. Sazın gövdəsi armudşəkillidir, qoluna adətən 14—15 pərdə bağlanır. 8—9 simli aşiq sazında simlər müəyyən vəzifə daşıyan və müəyyən cür köklənən üç bölmə üzrə cərgələnir:

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

Sazın 5 ən'ənəvi kökü mə'lumdur¹.

I.

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

¹ Ə.Эльдарова. 1) Саз — музыкальный инструмент азербайджанских ашыгов. В сб.: «Музыка народов Азии и Африки», М., 1969, с. 75—88; 2) Искусство ашыгов Азербайджана. Б., 1984, с. 41—59.

Azad Kərimov (Azad Ozan Kərimli). Saz köklərinin bugünkü baxımdan araşdırılması. «Mədəni-maarif işi» jurnalı, 1990, №2, s.6—8.

II.

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

III.

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

IV.

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

V.

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

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

melodik səslə birləşərək çox geniş akkord səsləşmələri toplusu yaradırlar. Məsələn:

I kök — «Güllü qafiyə» havası (16, №38, x. 5—10)



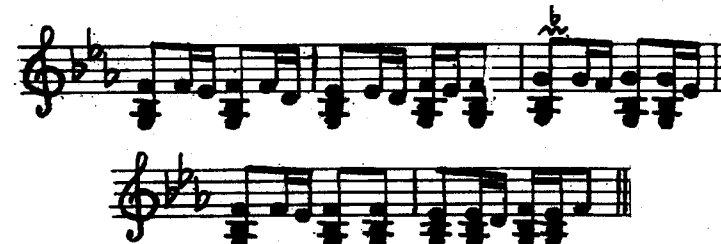
II kök — «Urfanı havası» (16, №9, x. 191—196)



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



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



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

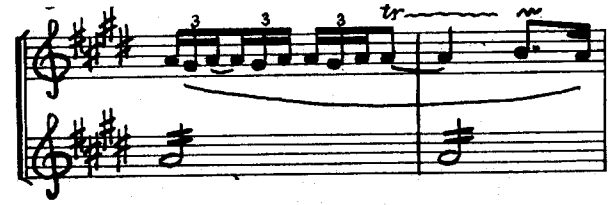
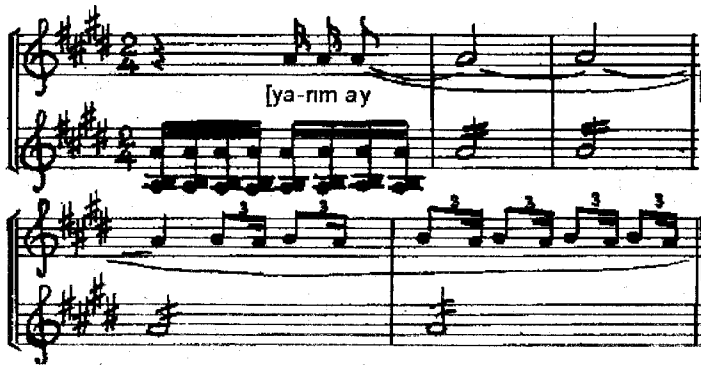


Yuxarıdakı nümunələrdən görünür ki, səs toplularının yaranması səs hərəkəti ilə («qolosovedenie») bağlıdır. Onun vasitəsilə səslənmədə qatılma və seyrəkləşmələr, polifonik inkişaf əldə olunur. Bu da Şərq çalğı və oxuma improvizasiyası haqqında təsəvvürlərlə bir araya sığmır. Əlbəttə, Avropasayağı polifoniyadan söhbət gedə bilməz, sadəcə olaraq göstərilənlər aşıq çalğı və oxumasının birgə səslənməsinə xas olan sırf özünəməxsus cəhətlərdir.

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



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



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



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



rem], qa-ra xal ö-lü- rem

Bə'zən aşqlar dəmin mahiyyətini dəyişərək, ondan bədiü vasi-tə kimi istifadə edirlər («Quba Kərəmi»; 16, №28, x. 85—88):

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

Yuxarıda göstərilən nümunədə imitasiya ikinci səsin («cava-

bın») inversiyası, yə'ni çevrilməsi şəklindədir. Lakin bə'zən kifayət qədər dəqiq imitasiyalardan da istifadə olunur («Kürdü gəraylı» ha-vası; 16, №32, x. 85—89):

-lək tər-lan-san

ö-zün bir tu-lək tər-lan-san,

Polifonikliyi ən çox nəzərə çarpdıran çalğı ilə oxumanın səs-səse verən bənzətmələridir¹ («Bəhməni» havası; (16, №21, x. 16—26):

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

¹ Н.Алиева. К вопросу об элементах многоголосия в азербайджанской народной музыке. — В кн.: Искусство Азербайджана. Баку, 1968, вып. XII, с. 60.

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

Yuxarıda nəzərdən keçirilən aşıq havalarının harmonik məqamı təksəsli (monodik) məqam anlayışından ayrılmazdır. Hər ikisi bir-biri ilə üzvi bağlı olub, bir-birini üzvi tamamlayır. Öz növbəsində təksəsli (monodik) məqam sazın «dil» (melodik) simləri və onların üzərindəki pərdələrlə sıx bağlıdır. Azərbaycan aşıqları tərəfindən bədii tutumlu adlarla adlandırılan pərdələrin açıq sim üzərində yaratdığı səsdüzümünü nəzərdən keçirsək, monodik məqamın bir sıra cəhətləri aydınlaşacaq:

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

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

Burada məşhur musiqişünas, Şərq xalqlarının çalğı musiqisi ən'ənələrinin bilicisi V.M.Belyayevin dediklərini sitat gətirmək yerinə düşərdi: «Diatonik səsdüzümün başlanğıc oktavasını xromatik pərdələrlə doldurma adı bir haldır. Mahiyyəti isə ondadır ki, zil oktava alətin tarixi inkişafının başlanğıc mərhələsini, bəm oktava isə son mərhələni əks etdirir»¹.

Əlbəttə, diatonik səsdüzümü pərdələrinin əlavələrlə belə sıx dövrələnməsi (doldurma) əks fikrə əsas verir, bu da sazın səsdüzümünün diatonik deyil, xromatik olmasından ibarətdir. Lakin Y.N.Tülinin qeyd etdiyi kimi, «xalq (milli) məqamları və major-minor sistemində bütün şəkildəyişmələrdə alterasiya artırmalarının növlərindən asılı olmayaraq, məqam təfəkkürünün tarixi əsasında yeddi pilləli diatonika dayanır». Daha sonra o yazır ki, «məqama səs artır-

¹ П.Аравин. Степные созвездия. Алма-Ата, 1979, с. 82.

malarına əslində 7 pilləli özülün üstqurumu kimi baxılmalıdır ki, bu da əsas pillələrin artımı deyil, daha yüksək qəbildə (qaydada) məqam yaranışı deməkdir»¹.

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

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

a) «Baş sartel» (16, №22, x. 45—48):

[Ay sü-sən sün- bül]

b) «Ağır şərili» (16, №26, x. 24—26):

Bu dün-ya- nın

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

yim

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

[ey]

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

[Ay, hay
be-lə], çı-xay-dım[ay] sa-na dağ-
lar

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

[so-na gəl, ey]

Qeyd edək ki, texniki üsullar, vibrato və qlissando zamanı diatonik səsdüzümün pillələrinin yüksəklik dəyişənliyi eyni zamanda,

¹ Ю.Н.Тюлин. Натуральные и альтерационные лады. — М., 1971.

ardıcıl baş verirsə də, iki oliqoton sıra yaxud tetraxordun qarşılıqlı yayımı (bir-birinə keçmə) zamanı belə dəyişkənlik «dağınıq (seyrəlmiş) halda cərəyan edir» (A.Kastalski) («Borçalı gözəlləməsi» havası, 16, №7, x. 26—30):

-der, ağ-lar, i-nil-der [qoy qa-dan a-lım]
 mə-nə ba-də ve-rən pə-rim
 ö-zün ye-tiş da-da bu gün

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

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

Monodiya (təksəslilik) kimi məzmunca tutumlu və bütöv mənalı bir mədəniyyətin tədqiqatçılarından çoxu iddia edirlər ki, tonal dayaq səsi böyük fasilədə (sezurada) — havanın bəndinin sonunda yerləşir. Lakin aşiq havacatında melodiyanın son səsi fiziki-akustik mə'nada dayanıqlı səs kimi dərk olunmur. Çünki Azərbaycan aşıqları istənilən havanı çalğı girişi ilə başlayır və ayaq çalğı (sonluq) yaxud açıq simlərə ardıcıl mizrab vurmaqla bitirirlər. Bundan başqa, oxuma sazın pərdələrindən birində — havanın «mayesində» bitərsə, çalğı sonluğu açıq simlərin səsleşməsinə «keçid» edəcək. Bir qayda olaraq, saz müqəddiməsinin mövzuyaradıcı başlanğıc müddəəsi ancaq oxumanın təsdiq edəcəyi melodik və vəzni düstura gətirib çıxarır.

Lakin burada havacatın «mayesi» təsdiqlənir. Əslində havacatı iki cazibə mərkəzi dairəsində — oxumanın monodik mayesi və harmonik çalğının əsas məqam dayaq mərkəzi dairəsində təsəvvür etmək daha düzgün olardı. Bu cəhət «Məmmədbağırı» (№ 34), «Təcnis» (№ 56) və bir sıra başqa havalarda nəzərə çarpır ki, burada oxuma melodiyasının mayesində, sonluq çalğı ayağı (sonluğu) ilə (açıq simlərə doğru) tamamlanmadığından, havanın natamamlığı tə'siri bağışlayır.

Aşiq havacatından monodik məqamların tərtibində, maye ilə yanaşı, ikinci dərəcəli məqam dayaqlarının, müvəqqəti və daimi monodiya səs pərdələrinin həmin maye ilə ayrı-ayrılıqda əlaqələndirilməsi də böyük əhəmiyyət kəsb edir. Əsas məqam mərkəzi kimi harmonik səs toplusunun sabitliyi danılmazdır. Lakin monodiyanın məqam əsası öz vəzifədaşıyıcı səmtini və əhəmiyyətini dəyişə bilər. Havacatda məqam dayaqlarının çoxcəhətli «işləmə rejimi» dəyişkən məqamdaxili əlaqələrdən bilavasitə asılıdır. B.V.Asafyev buna oxşar halları «səs pərdələrinin (məqamdaxili) dəyişkənliyi qanunu» adlandırır ki, burada «öz ətrafındakı pillələri (pərdələri) birləşdirən cəzbedici pərdənin özü yeni sistemə cəlb olunur»¹.

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

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

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

¹ Э.Алексеев. Проблемы формирования лада. М., 1976, с. 58.

Trixord

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

Tetraxord

1. 1, 1 $\frac{1}{2}$
2. 1, $\frac{1}{2}$, 1
3. $\frac{1}{2}$, 1, 1
4. $\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$

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

Havacatın səsdüzümü eyni və fərqlənən məqam hissəciklərinin (trixord və tetraxordların) bir-biri ilə birləşməsi yolu ilə düzəlir. Belə birləşmələrə 1) birincinin zil pərdəsi ilə ikincini bəm pərdəsi üst-üstə düşərkən bitişik (ayrılmaz) birləşmə; 2) hər ikisini aralıq bir ton (1t) ayırırsa — aralanmış (təkbətək) birləşmə; 3) hər ikisinin bir deyil, daha artıq ümumi səsi varsa — çarpazlaşma deyilir¹.

Havacatın səs tutumu olduqca genişdir: kvarta və undesima arasında.

Azərbaycan xalq musiqisinin məqam əsası yüzilliklər boyu yetkinləşərək, çoxmərhələli inkişaf yolu keçmişdir. Məqam sisteminin başlıca müddəaları Azərbaycan pəşəkar bəstəkarlıq məktəbinin yarıdıcısı Üzeyir Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları»¹ adlı sanballı elmi-nəzəri əsərində öz əksini tapmışdır. Həmin özüllü tədqiqatda müəllif müxtəlif quruluşlu tetraxordların birləşmə yollarına əsaslanan 7 başlıca və 3 ikinci dərəcəli (köməkçi) Azərbaycan məqamlarının təsnifatını vermişdir. Təbiidir ki, aşıq havacatının səsdüzümlərinin çoxu milli məqam sistemi ilə üst-üstə düşür.

Ənənəvi havacatda monodik məqamın əmələgəlmə xüsusiyyətlərinin tə'yini sazın zil simlərində səs yüksəkliyinin dərəcə bölgüsü aparmağı tələb edir. Sazın qolundakı pərdələr aşıq oxumalarında işlənən intervalları tənzimediciləri vəzifəsinə yerinə yetirir. Monodik

məqamlar sazın yuxarıda göstərilən harmonik saz köklərinə görə ayrılır (təbəqələşir):

Havalar: I bölmə — maye (tonika) V pərdəyə uyğundur;
 II bölmə — maye III pərdəyə uyğundur;
 III bölmə — maye II pərdəyə uyğundur;
 IV bölmə — maye VII pərdəyə uyğundur;
 V bölmə — maye VIII pərdəyə uyğundur.

Havacatın I bölməsinə Koroğlu havaları ilə yanaşı 41 hava da daxildir. Bu səbəbdən də onlar üzərində ayrı-ayrılıqda geniş dayanmaq imkanı yoxdur. Deyilənləri nəzərə alaraq havacatın məqam xüsusiyyətlərini ən dolğun əks etdirən nümunələrdən söhbət açacağıq. Qeyd edək ki, «əlaqəli blokların» qurulması yolu qalan dörd bölmədəki havalar üçün də eynidir¹.

I bölmə havalarının səsdüzümlərindən bir neçəsinə diqqət yetirək².

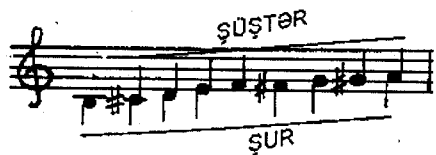
¹ I bölmədəki havalar: «Ovsarı», «Köhnə dübeyt», «Sultanı», «İran qaraçısı», «Qaytarma», «Göyçəgülü», «Bayramı», «Mirzəcanı», «Mina gəraylı», «Qanlı Koroğlu», «Keşişoğlu», «Bəhməni», «Ağır şərili», «Məmmədbağırı», «Qəhrəmanı», «Güllü qafiyə», «Dərbəndi», «Yurd yeri», «Aşıq Arzbanısı», «Heydəri», «Təhnis», «Bəhri divanı», «Vanaqızı», «Gödəkdönü», «İrəvan çuxuru», «Gilanar», «Dolhicranı», «Təcnis», «Cəngi Koroğlu», «Misri Koroğlu», «Dəli Koroğlu», «Meydan Koroğlu», «Təbli-cəngi Koroğlu».

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

¹ Уз.Гаджибеков. Основы азербайджанской народной музыки. — Б., 1985, изд. 3, с. 22.

si — II və III melodik bənddə «dərın kədər ruhlu» (Üz.Hacıbəyov) «Şüştər».

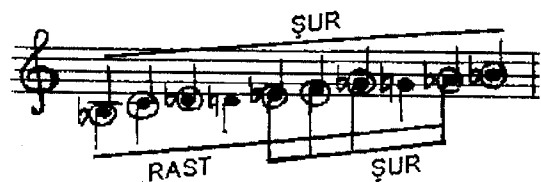
Hər iki səsdüzümü üst-üstə tutuşduraraq:



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

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

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



Əlbəttə, «Rast» məqam səsdüzümünün daxilində «Şur»un mövcudluğu qanunauyğundur və cəmləndirici səs pərdəsi olan mi-bemol havanın monodik inkişaf enerjisini özündə toplamışdır. Birincisi, mi-bemol «Rast»ın mayesidir, ikincisi — «Şur» səsdüzümünün əsas səs pərdəsidir, üçüncü isə III və VI pillələrin (re-bemol, sol-bemol) alterasiyası-əskildilməsi daha bir «Şur» məqamını (onun səs pərdələri çevrələnib) üzə çıxarır ki, onun da «mayesi» həmin mi-bemol səsidir.

Az nəzərə çarpan lya-dubl-bemol (xaç ilə işarələnib) səsi bitərəf səs pərdələrindən istifadə kimi izah oluna bilər ki, onlar «Avropa temperasiyasına da, Pifaqor natural kökünə də uyğun gəlmir»¹.

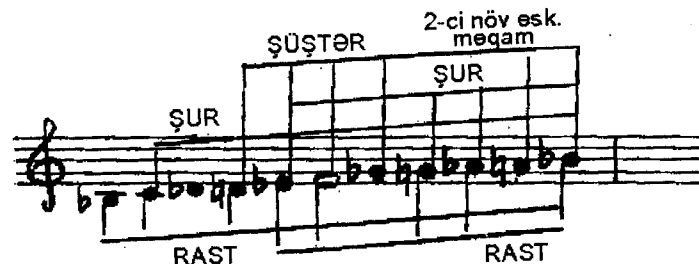
¹ Ш.Гуллыев. Искусство туркменских бахши. Ашхабад, 1985.

Belə səs pərdələri Şərq monodiya mədəniyyətinin xüsusiyyətlərindən biridir.

Bitərəf (neytral) səs pərdələri həm daimi, həm müvəqqəti ola bilərlər. Aşığın ifa ustalığı, onun səsinin gücü və salisliyi, səs yüksəkliyinə bələdliyi və i.a. kimi keyfiyyətlərdən çox şey asılıdır. Bitərəf səs pərdələrinə VI pillədə («Kürdü gəraylı havası»), bə'zən III—VII pərdələrdə rast gəlirik. Səslənmə yüksəkliyinə görə III bitərəf pərdə III və əskildilmiş IV pillələr arasında yerləşir. «İran qaraçısı» (37—38, 68, 81 xanələr), «Mina gəraylı» (x. 35, 146—148), «Ağır şə-rili» (x. 5, 31—32, 88—89), «Bayramı» (x. 41, 44—47) havalarında bu daha aydın nəzərə çarır.

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

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



Burada «fa» səsi:

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

e) 2-ci növ əskildilmiş (kiçildilmiş) məqamın aralıq dayaq pərdəsi.

Havaların II bölməsi aşağıdakılardır: «Dastanı», «Bağdad dübeyti», «Orta müxəmməs», «Quba kərəmi», «Orta saritel», «İncəgülü», «Laçını», «Paşaköçdü», «Duraxanı», «Zarıncı»¹. Onların hamısının məqam səsdüzümü «Rast»dır, istisna olanlar isə «Urfanı» (16, №9) və «Naxçıvanı» (16, №25) havalarıdır. Birincisi «Rast» ilə başlayıb «Şura» keçir və onunla bitir, ikincisində eyni məqam başlanğıcı «Şüştər»lə tamamlanır. «Rast»ın inhisarı sabit kvinta «dəmi» ilə bağlıdır. Bütün bölmənin kvinta-seksta köklü ümumi səsdüzümü aşağıdakı kimi ifadə oluna bilər:

III bölmə — «Baş saritel», «Azaflı dübeyti», «Yanıq Kərəmi», «Mixayi», «Şərəbanı», «Baş müxəmməs», «Şəşəngi» havaları da «Rast» məqamındadır². Ancaq «Borçalı gözəlləməsi» (16, №7), «Kərəm gözəlləməsi» (16, №27), «Baş divanı» (16, №36) havalarında «Rast» — «Şüştər» şəkildəyişməsi baş verir:

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

¹ Bax: 16 — №№8, 18, 23, 24, 28, 29, 37, 44, 45, 58, 60.

² Bax: oradaca — №№22, 27, 30, 31, 33, 46, 49, 53, 59

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

Beləliklə, ən'ənəvi aşıq havacatı geniş inkişafda olan melodik-məqam və ritmik qurmalar olub, müəyyən səsyüksəklilikli sahələr ardıcılığından ibarətdir. Bütün melodik hissələr öz varlığı ilə qanunauyğundurlar və nizamlanmış fəaliyyətdədirlər. Çünki havacatın monodik məqamının quruluşu kvarta diatonikasından ibarət səsdüzümü əsaslanır.

Aşağıdakı misallar kvarta diatonikasının havanın quruluşundakı əhəmiyyətini göstərmək üçündür:

Kvarta üzərində qurulan səsdüzümü səs pərdələrinin birindən o birinə hamar keçməyə imkan verir. Bu baxımda havacatın monodik məqamı öz melodik məqam bloklarının daxili dəyişmələri ilə («Rast», «Şur», «Şüştər», 1-ci və 2-ci növ kiçildilmiş məqam) daimi fəaliyyətdə olan sistem tə'siri bağışlayır¹. Aşağıda verilən açıq saz siminin səsdüzümü (dəm sim səsi ilə birlikdə) kvarta diatonikalı melodik blokların əlaqəliliyini əyani şəkildə göstərir:

¹ «Rübai Koroglu» bütün havalardan kənar qalır, çünki onun melodik-məqam əsası «Segah»dır. Lakin buradakı «Segah» uzoq (aralı) xromatizmlə (kiçildilmiş oktafa) və qısa (kiçildilmiş) məqam səsi ilə bənzərdir.

Qeyd olunmalıdır ki, diatonik səsdüzümün zilləşmiş (artırılmış) və bəmləşmiş (əskildilmiş) pillələri bir-biri ilə qarşılıqlı kvartal nisbətlər yaradırlar. Məsələn, V bəmləşmiş pillə II bəmləşmiş pillə ilə kvarta nisbətindədir, yaxud III pillənin zilləşməsi VI pillənin də zilləşməsinə səbəb ola bilər. Bununla yanaşı, ikilənmiş pillələr daşdığı vəzifəyə bir-birindən asılı olmayıb, tam müstəqildirlər. Məsələn, «Mansırı» havasında eyni zamanda səslənən III natural və bəmləşmiş pillələr (dalbadal xromatizm) əks vəzifə daşıyıcılarıdır. Bəmləşmiş pillə II pilləyə, natural pillə isə açıq simin maye dayaq pilləsinə — IV-ə istiqamətlənib, eyni zamanda «Şüştər»in mayesinin bəm sekstası və 2-ci növ kiçildilmiş məqamın başlıca dayaq pərdəsi olaraq qalır.

Qeyri-oktavalı səsdüzümün pillələrinin — məqam vəzifə daşıyıcılarının sıx bağlılığı kvartal diatonikanın bir cəhətini də görməyə imkan verir. Məqam ostinatoluğu nəzəriyyəsinin əsasını qoymuş S.Skrebkov həmin cəhətin mahiyyətini belə izah edir: «Bu səsdüzümdə kvinta aralığı olan pillələr müxtəlif vəzifə daşıyıcılarıdır. Məsələn, kvarta intervalı üzrə səsləri, kiçik oktavanın «sol» səmindən başlayaraq, maye hesab etsək (I oktavadə do, fa, si-bemol), I oktavanın «re» səsi subdominantaya («do» mayesindən sonra bəmə həll olunan 2-ci pillə), kvinta zildə yerləşən «lya» səsi isə (si-bemola həll edilən) dominantaya aid olacaq. Beləliklə, hətta konsonans üçsəslilər və onların tərkibindəki kvinta və tersiyalar belə vəzifəyə müxtəlifdirlər və hətta hər oktavanın öz yeri görünür. Son nəticədə isə dəyişkən kvarta nizamlı səsdüzüm, başlıca olaraq, təksəslili yaxud geterofon melodik üslub üçün daha məqsədəuyğundur, çünki (belə səsdüzümdə) şaquli harmoniya fəal linearlıqla (melodik xətlərlə) zəngindir»¹.

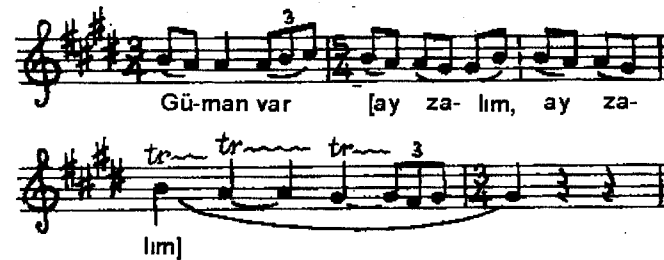
¹ С.Скребков. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

MELODİYA

Havacatda «məqam melodik inkişafın vasitəsilə dərk olunur» (B.Asafyev). Müstəqil və sabit dayaq səs pərdələri məqamın quruluşunda təkə vəznə və dinamik imkanları ilə deyil, melodik xətlə də təsdiq olunur ki, həmin xətti hərəkətin ən geniş yayılmışlarından dayaq pərdələrə hamar eniş və zil kvarta intervallı sıçrayışın səslərlə «doldurulmasıdır»¹:



Çox zaman qısa məsafəyə pillə-pillə qalxma və enmə də baş verir²:



Havacatda məqam dayaq nöqtələri yaxınlıqdakı qeyri-sabit səslərlə «ətraflınır». Sekundalı «toxunmalar» (zilə yaxud bəmə) və sonrakı qayıdışlar, peyklərin öz mərkəz oxu ətrafında fırlanmasına oxşar hərəkətlər havacatın melodik ifadəliliyini artırır və zənginləşdirir³:

¹ «Borçalı gözəlləməsi» (16, №7) və «Baş saritel» (16, №2) havalarından parçalar. Məqam dayaqqları çalğının harmonik səsbirləşmələri ilə də təsdiqlənir ki, bu da saza ara vermədən təzənə (mizrab) vurmağın gərəkliliyi ilə də izah olunur.

² «Aşıq Arazbarsı» (16, №43) havasından bir parça.

³ «Dübeyt» (16, №5), «İran qaraçısı» (16, №11), «İncəgülü» (16, №37), «Heydəri» (16, №41) havalarından parçalar.

Ge-cə gün- düz
sən-də gör in- di
ya, qa-nın dov-la- ya
yar a-man, ey

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

mən öl-ləm, mən öl- ləm [ay
ba- da bu gün
oxa- la mə- ni
cey- ra- rım]

Havacatda bədii musiqi dilinin bütövlüyünü tə'min edən ən

əhəmiyyətli amillərdən biri də sekvensiyaların (o cümlədən, dəqiq və qeyri-dəqiq, qalxan və enən) çoxluğu¹:

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

Söyləmələrin üstünlük təşkil etdiyi havacatda «sıfır dərəcəli» yaxud «yerində sayan interval addımları» (Y.Kats) adlanan üfqi hərəkət aydın nəzərə çarır²:

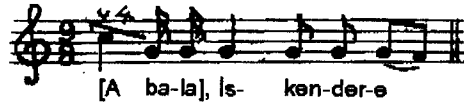
[De-dim ey], Kürd oğ-lu-yam [ey, ağ-rın a-lım ey],
dər-ya-la-ra da-la- ram [e-ey]

Melodik inkişafın gərgin yerlərində qalxan və enən sıçrayışlara da rast gəlmək olar. Lakin onların yaranması kvarta, kvinta, septima və oktava ölçülü fəal interval addımlarının enmələri kimi izah olunmalıdır³:

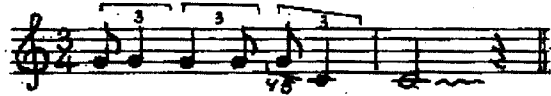
¹ «Urfanı» və «Göyçəgülü» havalarından parçalar (16, №№9 və 14).

² «Misri Koroglu» havasından bir parça (15, s. 9). Həmçinin bax: 16, №№9, 10, 28, 34.

³ «Dərbəndi» (16, №38), «Güllü qafiyə» (16, №39), «Aşıq Arazbarsı» (16, №43) havalarından parçalar. Həmçinin bax: 15, s.22,96.



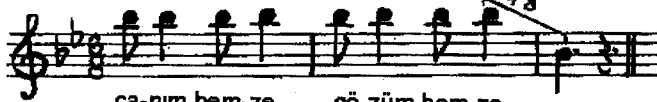
[A ba-la], is- kən-dər-ə



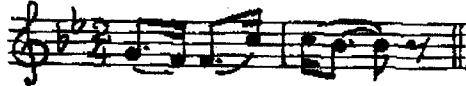
De-dim: sə-fa- li-di



ca-nim həm-zə, gö-züm həm-zə



Bundan savayı, sıçrayışlar çox zaman melodiyanın dayaq nöqtəsinə istiqamətlənmiş kvinta yaxud seksta intervallı yüksəlişlər üçün istifadə olunur¹:



qa- la- ram



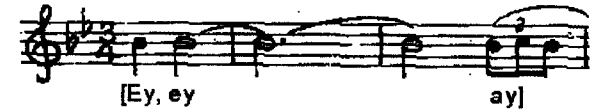
Havacatda melodiyanın rəvan axarı, səsyüksəklikli dalğaların dönə-dönə təkrarı (sabit təkrarlar və «şəbəkəli, hörgülü» təkrarlar şəklində) melodik hərəkətin sıxlığı, dolğunluğu — yə'ni melodik inkişafın gərginliyi və səmərəliliyi təsəvvürü yaradır².

Bir çox havacatda ən yüksək səsdən başlanğıc hərəkət əsas şərtlərdən biridir³:

¹ «Qanlı Koroğlu» (16, №19) və «Ovsarı» (16, №2) havalarından parçalar.

² Л.А.Мазель. Строение музыкальных произведений. М., 1979, изд. 2, с. 80.

³ «Şahsevəni» havasından bir parça (16, №4).



[Ey, ey ay]



Verilən nümunədə uzadılan başlanğıc səslə onun davamı olan gəzişmə arasındakı fərq böyük mə'nə kəsb eləyir. Buradakı təzad nəfəsdən bacarıqla istifadə edə bilmə sayəsində başa gəlir. Aşiq nəfəsi opera müğənnisinə xas olan çox çətin ibarələri düzgün, səhsiz, səsi yatımlı ifa etməyə imkan verir. Hətta gücləndirilmiş, «ey!» nidasına oxunan yüksək, hərəkətsiz səs vəzn bölgülərinə ayrıla bilər (bərabər və qeyri-bərabər) və «kulminasiya hərəkətin lap başlanğıcı da ola bilər»¹ fikrini əsas götürsək, oxumanın baş kulminasiyası, gərginliyin yüksək nöqtəsi kimi qəbul edilə bilər.

Adi kulminasiyalardan fərqli, aşiq havacatında özbək «aucu» və türkmən «şirvanını» xatırladan şıdırgı çalğı bölmələri yaranır. Onlar əsasən II və III melobəndlərə çalğı müqəddimələrində yerləşir. Misal olaraq «Mina gəraylı», «Keşişoğlu», «Baş santel», «Orta müxəmməs», «Cəlili», «Quba Kərəmi», «Orta Santel», «Yanıq Kərəmi», «Kürdü gəraylı», «Misri Koroğlu» havalarını göstərmək olar². Mərkəzi çalğı kulminasiyaları adətən havacatın «qızıl bölgü nöqtə»si ilə üst-üstə düşürlər.

¹ И.В.Способин. Музыкальная форма. М., 1980, с. 14.

² Вах: 16, №№17, 20, 22, 23, 28, 29, 31, 32; 15, s.90.

HAVACATIN VƏ ŞE'RİN VƏZNI

Azərbaycan xalq şe'ri heca («barmaqhesabı») vəzni əsasında qurulur. Bu cəhətdən Azərbaycan xalq şe'ri tonik, sillabotnik, əruz və başqa vəznli şe'r sistemlərindən fərqlənir. Heca vəznli şe'rin yaranması türk dillərində aqqlütinasiyalı sözdüzəltmədən irəli gəlir¹.

Aşiq şe'rində ən geniş yayılmış quruluşlar 7 hecalı bayatı, 8 hecalı gəraylı və 11 hecalı qoşmadır. Azərbaycan şe'ri dilində hecaların nizamlanması misraların bərabərhecalılığı ilə bağlıdır. Misradakı hecaların sayı, bölmələrə ayrılmalarda şe'rin vəznini müəyyən edir. Belə təşkilətmədə sezura yaxud sözlərarası fasilənin (ara) böyük əhəmiyyəti var. Sezuranın (durğunun) şe'r misrasında yeri müxtəlifdir və sözün (sözlərin) yerləşməsi və mə'na yükündən asılıdır. Məsələn:

Yerindən, yurdundan ayrılan könül,
Arabir vaxt tapıb ağlasın gərək.
Əzizi, əzbəri qırılmış kimi
Yas tutub qaralar bağlasın gərək.

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

$$3 + 3 + 5 = 11$$

$$6 + 5 = 11$$

$$3 + 3 + 5 = 11$$

$$6 + 5 = 11$$

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

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

Türkoloqlar həmişə xalq şe'rinin ahəngdarlığına diqqət yetirir-

lər. Ahəngdarlıq isə qafiyələrin bolluğundan irəli gəlir və şe'rin vəznini möhkəmləndirən başlıca vasitədir. Qafiyə misranın hüdudlarını göstərir, misranı tamamlayan sözlər məhz qafiyə sayəsində aydın səslənir. Qafiyə şe'rin vəznli bütövlüyünü nəzərə çarpdırır və sonuncu fasilənin dərkini ayrı-ayrı misraların bir bənddə birləşərək bütöv qavranmasına imkan yaradır.

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

Azərbaycan aşiq şe'rinin özünəməxsus cəhətlərindən biri də şe'r quruluşlarının çoxnövlüydür ki, öz-özlüyündə bu müəyyən şe'r bəndləri (yaxud beyt) sistemini, qafiyələnmə söz basmaqəliblərini, şe'r yaradıcılığının vəznli, leksik (təcnis), fonetik (dodaqdəyməz və dildönməz), yeni quruluş düzəldici (cığalı təcnis, qoşma-bayatı, ayaqlı qoşma və s.) xüsusiyyətlərini özündə birləşdirir¹.

Azərbaycan aşiq şe'rində klassik Şərq kvantitativ şe'r sistemi olan əruzun nümunələrinə də rast gəlinir ki, bu sistem uzun və qısa hecaların müəyyən, nizamlanmış ardıcılığına əsaslanır. Uzun heca dedikdə, uzadılmış saitli açıq yaxud qısa saitli qapalı hecalar nəzərdə tutulur. Əlbəttə, əruz vəzninin başlıca müddəalarından burada ətraflı söhbət gedə bilməz, lakin bir sıra cəhətlərə diqqət yetirilməlidir.

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

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

¹ Aqqlütinasiya — sözün kökünü dəyişdirmədən şəkilçilər artırmaqla yeni sözlər (quruluşlar) düzəltməyə deyilir.

¹ Бах: А.Эльдарова. Искусство ашыгов Азербайджана. Б., 1984, с. 24—36.

dürrəhman Cami, Əlişir Nəvai, Vahid Təbrizi və başqalarının yaratıcılığında cilalanaraq bitkin sistem şəklini almışdır.

Əruz vəznində təkrarlanan vəzni bölgüləri qeyd etmək (işarələmək) üçün əl-Xəlil F'L kökündən sün'i şəkildə alınmış və 8 sözdən ibarət paradıqmalar¹ düzəltmişdir. «Şe'r'in hissələri» adlanan bu vəzn vahidlərini qısa (◡) və uzun (—) hecalara uyğun xüsusi prosodik² işarələrlə əvəzləmək olar.

Əruzun bölgülərini hecalara ayırma halında belə təsvir etmək olar:

Fa' u lün, fa' i lün, mə fa' i lün,
 mus taf' i lün, fa' i la tun,
 mu fa' a la tun, mu tə fa' i lün, maf' u la tu

Əruzun 19 mümkün vəzn ölçüsündən — bəhrlərindən aşiq şe'rində yalnız «həzəc» və «rəməl» bəhrləri işlənir. Bənd quruluşlarına gəldikdə isə, «qəzəl», «mürəbbə», «müxəmməs», «müsəddəs», «təxnis» kimilərinin adlarını çəkmək olar³.

Havacat və şe'r'in üzvi bağlılığı Azərbaycan aşiq sənətinin bütün səviyyə və mərhələlərində aydın nəzərə çarır.

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

nisbətində ən parlaq nümunə kimi Aşıq Mahmudun ifasında «Koroğlu gözəlləməsini» göstərə bilər (15, s. 100—107). Maraqlıdır ki, oxumada «əruzun» bir sıra xüsusiyyətləri, daha doğrusu, «xəzəci-mürəbbəqi-salim» bəhri əks olunub (paradıqması: mə fa' i lün, mə fa' i lün):

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

Lakin buna oxşar tam uyğunluqlara havacatda nadir hallarda rast gəlinir. Heca vəzni daha geniş yayımlı və məqsədəuyğundur ki, bunun da bir sıra səbəbləri var. Yuxarıda göstərdiyimiz kimi «barmaq-hesablı» misranın quruluşu heca birləşmələrinin yeri ilə şərtlənir. Mətin taraz və qeyri-taraz hissələrə bölünməsi uyğun (eyniqüvvəli) nisbət yaradır. Belə əsasda sabit vəzni kəmiyyətlər iki vəzifə yerinə yetirə bilər — yə'ni həm vəzn sırasını oxşar bölmələrə ayıra, həm də vəzn vahidlərinin şəkildəyişən nisbətini qura bilər. Heca birləşmələrində çoxsaylı dəyişkənlik bir misra çərçivəsində belə tərkib bölmələrin çoxsaylı nisbətərinə səbəb olur. Məsələn, yeddihecalılıqda heca birləşmələrini 4+3 nisbəti 3+4 nisbətində; səkkizhecalılıqda 4+4 nisbəti 5+3-ə və tərsinə; onbirhecalılıqda 6(3+3)+5 nisbəti 5+6(3+3)-ya, 4+4+3 isə 3+4+4, 4+3+4, 4+7 və s. nisbətlərə keçə bilər. Başlanğıc vəzn qəlibinin bu cür dəyişkənliyi nəticəsində vəzni nizamın (qaydanın) pozulmasına şərait yaradır, bu da əlavə vəzni qurmalar töredir. Bu baxımdan «Bağdad dübeyti» havasında (16, №18) misraların tərkibindəki heca birləşmələrinə diqqət yetirək:

Səfərdəyəm, səfərimi	4+4=8
Vurmamışam başa hələ	4+4=8
Arzularım, əməllərim	4+4=8
Toxunmayıb daşa hələ	4+4=8

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

¹ Paradıqma — eyni sözün sözdəyişmə formalının məcmuyü (toplumu); bir leksemin bütün söz-formaları. Bax: M.Adilov, Z.Verdiyeva, F.Ağayeva. İzhahlı dilçilik terminləri. B., 1989.

² 1) Ə.Cəfər. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu. B., 1977; 2) Р.Зограбов. Азербайджанские тэснифы. М., 1983; 3) Р.Зограбов. Арузные метры в азербайджанских тэснифах. В кн.: «Проблемы музыкальной науки». Вып. 3, М., 1975, с. 455—466; Е.Бабayev. Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritmointonasiya problemləri. B., 1996.

³ Bax: Ə.Eldarova. Azərbaycan aşiq sənəti. B., 1984, s.24—36.

Sə-fər-də-yəm, sə-fə-ri-mi,
vur-ma-mi-şəm ba-şa-hə-lə [ağ-rın a-lım],
ba-şa-hə-lə saz
Ar-zu-la-rım,
ə-mə-lə-rim to-xun-ma-yıb
da-şa-hə-lə to-xun-ma-yıb
da-şa-hə-lə dər-din a-lım

Ümumilikdə götürsək, şe'rlə havacatın tam sinxronluğu baş verib, çünki hər bir şe'r bölgüsü musiqili vəzni bölgüyə uyğundur və son, yekunlaşdırıcı səslər də olduqca uzadılib. Lakin 2-ci melodik misra «ağrın alım» sözləri və «başa hələ» yarım misrasının təkrarı sayəsində, gözə çarpacaq dərəcədə genişlənilib. İkinci melodik dövrdə 4-cü melodik misra — «Toxunmayıb daşa hələ» təkrarlanır və melodik bəndin sonunda «dərdin alım» artırması ilə birgə sinxron nizamı pozur.

Beləliklə, dövrilik pozulur və qeyri-dövri quruluşu olan melodik bənd meydana çıxır. Melodik inkişaf sinxron hecalı vəzn bölmələrini qeyri-bərabər vəzni uzunluqda melodik misralara çevirir. Burada sazın iki xanəli çalğısı (dərəmədi) (I dövrə), bir xanəli çalğı fasiləsi (3-cü və 4-cü melodik misralar arası) ümumi melodik axarda «kəsilmələr» yaxud «yanıqlar» yaradır. II bəndin misralarında da «nisbətlərin dəyişməsi» nəzərə çarpır:

Dolandım kəndi, şəhəri	5+3=8
Dağlarda açdım səhəri	5+3=8
Fikrim gəzir üfüqləri	4+4=8
Dönüb qızıl quşa hələ	4+4=8

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

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

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

«Ayaq divanı» (16, №12) havasının mətni «divanı» şe'r quruluşudur (qafiyələnmə qaydası: a—a—b—a; s—s—s—a; d—d—d—a). Burada 15 hecalı şe'r misrası əruzun «rəmali—müsemmani—məxzuf» bəhri kimi oxunur ki, onun paradiqması $\bar{f}\bar{a} \bar{'} \bar{i} \bar{l}\bar{a}$ $\bar{t}\bar{u}\bar{n} - \bar{f}\bar{a} \bar{'} \bar{i} \bar{l}\bar{a} \bar{t}\bar{u}\bar{n} - \bar{f}\bar{a} \bar{'} \bar{i} \bar{l}\bar{a} \bar{t}\bar{u}\bar{n} - \bar{f}\bar{a} \bar{'} \bar{i} \bar{l}\bar{u}\bar{n}$ şəklində ifadə olunur. Şe'r bəndi və melodik bənd aşağıdakı kimidir¹.

Ay nazenin, / xoş gəlibsiz / qoşa bayram / günləri.

Qaydadırımı / vəsmə çəkmək / qoşa bayram / günləri.

Təzələndi / qəmli könlüm, / ruhum pərvaz / eylədi.

O vaxtki, / səsin gəldi / qoşa bayram / günləri.

¹ Barmaqhesabı şe'rdə heca sayının bərabərliyi (izosillabizm) əsas prinsip olsa da, musiqi ifasında bə'zən meydana gələn uzunluq nisbətləri əruz vəzninə uyğunlaşa bilər.

Ay na-zə-nin xoş-ge-lib-siz qo-şa bay-ram
gün-le-ri qay-da-dir-mı və-s-mə çək-ri-ək qa-şa bay-ram
gün-le-ri [Oyl bə-lə] ha-və-lan-dı[ey]də-li kön-lüm
[ay bə-lə] Ru-hum pər-vəz ey-lə-di,
o vax-tı ki [ey] sə-sin gəl-di,qo-şa bay-ram
gün-le-ri
[ey]

Şe'r in hər bir bölgüsü havanın bir xanəsinə, şe'r sətiri — melodik misraya, bənd — melodik bəndə (4-cü melodik misranın təkrarını nəzərə almasaq) uyğundur. I melodik dövrdə tam sinkronluq və II dövrdə «oy!» nidası və «belə», «ay bala», «ey» əlavələri, «i» saitinin uzadılması sayəsində melodik bəndin genişlənməsi daxili tarazlığı pozur. Göründüyü kimi, havacatın musiqi əsası şe'r əsasına təsir etmək, quruluşun təşkilində aparıcı yer tutmaq iqtidarına malikdir.

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

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

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

lanğıclara misal olaraq «Şahsevəni» (16, №4, x. 34, 53), «Borçalı gözəlləməsi» (16, №7, x. 12, 45), «Dastanı» (16, №8, x. 35), «Urfanı» (16, №9, x. 35, 48, 55, 115, 201), «Sultanı» (16, №10, x. 29, 43, 100, 105, 105, 177, 182), «Mina gəraylı» (16, №17, x. 28, 107, 184), «Keşişoğlu» (16, №20, x. 8, 82) və s. havaları göstərmək olar. Bir neçə xanə ərzində bir ya bir neçə səsbirləşməsi və sözdən ibarət başlanğıclara da rast gəlinir. Məsələn, «Səməndəri» (16, №3, x. 31—32, 147—150), «Vaqif gözəlləməsi» (16, №6, x. 17—19), «Ayaq divanı» (16, №12, x. 19—24, 84—85, 149—152, 154—158), «Ağır şərili» (16, №26, x. 15—17, 58—62, 103—105), «Naxçıvanı» (16, №25, x. 22—23), «Azaflı dübeyti» (16, №30, x. 15—17), «Çoban bayatı» (16, №42, x. 35—37, 53—57) havalarında. Bəzən belə başlanğıclar «Mansırı» (16, №1, x. 21—29), «Şahsevəni» (16, №4, x. 248—256), «Kürdü gəraylı» (16, №32, x. 110—118) havalarında olduğu kimi, bir neçə xanə uzana bilər. «Vaqif gözəlləməsində» (16, №6, x. 123—138) on altı xanəlik başlanğıcı misal çəkə bilərik:

A,
ey
yar- yar|

Başlanğıclar bir neçə vəzifə yerinə yetirir: onlar a) təsirləndirici psixoloji fasilə; b) tamaşaçının diqqətini cəlb edən; v) özlərindən sonra gələn sözlərin (şe'r in) mənasını gücləndirən amillər kimi çıxış edirlər. Ümumiyyətlə, çağırış nidaları ən qədim ən'ənələrin yadigarındırlar. Məsələn, aşıqların «Koroğlu» havalarının (15, səh. 94, 96, 100, 102, 104, 107, 109, 111) və «Qəhrəmanı» (16, №35, x. 111—112) havasının ifası zamanı «hay!—hay!» başlanğıcı döyüşçüləri ruhlandırmaq

və düşməne hər-bə-zorba gəlmək məqsədi güdüb. Qeyd edək ki, ərəb dilinin Məğrib ləhcələrində hədə və xəbərdarlıq ifadə etmək üçün «ha~» nidası işlənir¹.

Xarici əlavələrə misra və bənd ardınca gələn və «koda» bölmələrindəkiləri aid etmək olar. Bu əlavələr mətnin ayrı-ayrı sözləri və misraları təkrarından, yeni sözdüzəlmələrdən, dodaq və qeyri-dodaq saitlərinin uzadılmasından (melodik parçaların təkrarı zamanı) və, nəhayət, yeni musiqi materialı əsasında geniş əlavə bölmələrdən ibarət ola bilər. Dediklərimizi şərh edək:

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

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

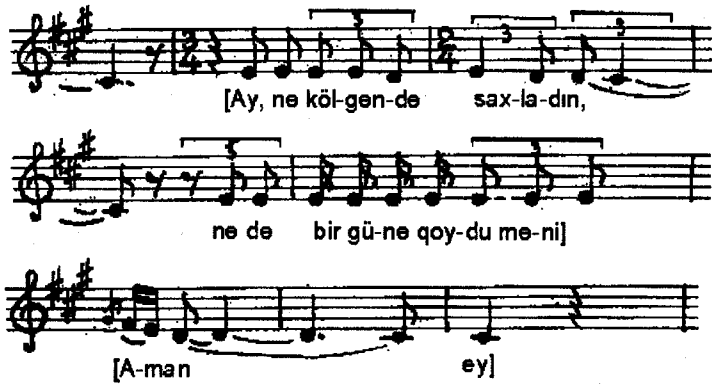
3. Aşığın əhvalını ifadə edən yeni sözdüzəlmələr. «İncəgülü» havası (16, №37):

¹ Ю.Н.Завадский. Внесистемная семиотика жеста и звука в арабских диалектах Магриба. Труды по знаковым системам. Тарту, 1969, т. IV, с. 419—420.

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

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

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



[Ay, ne köl-gen-də sax-la-dın,
ne de bir gü-ne qoy-du mə-ni]
[A-man ey]

«Yedəyin» mətnini göstərək¹:

Mən aşiq oydun məni	3+4=7
Nar kimi soydun məni	3+4=7
Nə kölgəndə saxladın	4+3=7
Nə günə qoydun məni	3+4=7

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

Havacatın və şe'rin vəzni quruluşunda ən əhəmiyyətli amillərdən biri də vəznin «nəbz döyüntüləridir». Çalğıdakı vəzn «hüceyrələri», yə'ni ən kiçik ritm-intonasiya hissəcikləri bütöv quruluşu təşkil edən dəyişməz (invariant) vahidlərdir. Hər bir havanın müntəzəm, mütəşəkkil vəznli girişlə — çalğı müqəddiməsi başlayır ki, bu mütəşəkillik bütöv quruluşu bütün səviyyələrdə əhatə edərək, bütün inkişaf prosesində öz sabitliyi ilə seçilir. Qeyd edək ki, oxumada vəzni müntəzəmliyin vurğulu ifadəsi o qədər zəruri olmadığı halda, çalğıdakı (müşayiətdəki) təzənə vurmaq vasitəsilə xanələrə ayırma aşiq ifaçılığının mühüm cəhətlərindən biridir.

Aşıqların ayrı-ayrı havaları ifa edərkən vəznölçüsü və vurğu sistemini dəyişməsi eyni şe'rin misra quruluşuna tə'sir göstərməyə bilməz. Verilən misalların mahiyyəti ondadır ki, eyni bir aşiq (Aşiq

¹ Əgər 3-cü misranı (boş misra) nəzərə almasaq, «yedəyin» vəznini əruzun 7 hecalı «həzəci—müsməmani—əhrəbi—məxzuf» bəhrinə aid etmək olar (paradiqması: mə fu li / mə fə i lün).

Əkbər) eyni bir şe'r mətnini «Bəhri divanı» (16, №48) və «Ayaq divanı» (16, №12) havaları ilə oxuyur. Birincisi izometrik $\frac{6}{8}$, ikincisi müntəzəm-vurğulu $\frac{2}{4}$ vəzn ölçüsü əsasdadır. Əgər «Ayaq divanı» divanı şe'r quruluşu əruzun «rəməl» bəhrinə uyğun gəli-sə, «Bəhri divanı» həmin mətn sırf heca vəznindədir. Bunun üçün hər iki havanın 1-ci melodik misralarının notlu ifadəsinə misal gətirək:



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

Sonra isə hər iki melodik misranın vəzni quruluş cizgilərini tu-tuşduraraq:



Ayaq $\frac{2}{4}$ Ay na-zə-nin, xoş ge-lib-siz qo-şa bay-ram gün-lə-ri
Divanı $\frac{4}{4}$
Bəhri 6

«Ayaq divanı» hərəkətin vəzni müəyyən qaydalara tabe ol-duğu halda, «Bəhri divanı» musiqili nitq axınının qeyri-müntə-zəmliyi göz qabağındadır. Bununla yanaşı, bir çox fərqlərə baxma-yaaraq, misraların sonunda fə i lün paradiqması saxlanılır.

Havacatın bir sıra nümunələrində, məsələn «Şəşəngi» (16, №59), «Koroğlu gözəlləməsi» və «Cəngi Koroğlu» havalarında (15, s.17—18, 22—24, 96—97, 100—101) vəzn ölçüsü, demək

olar ki, dəyişmir. Lakin bir sıra havalarda vəzni dəyişkənlik havacatı təşkil edən amil kimi çıxış edir. Məsələn, «İran qaraçasında» (16, №11) müntəzəm və qeyri-müntəzəm vəzni dəyişkənlik, simmetrik və qeyri-simmetrik düsturların (formulaların) bir-birini əvəzlənməsi aydın nəzərə çarpır.

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

Aşiq sənətinin yığma sənət təbiəti, musiqi-şə'r-plastikanın üzvi birliyi vəzn dəyişkənliyinin mənşəyini təyin etməyə imkan verir. Qafqaz, Türkünstan, Yaxın və Orta Şərqlərinin yaşayışında atın xüsusi yeri və təsərrüfatda xüsusi çəkisi danılmaz həqiqətdir. Qədim türklərdə at hətta ilahiləşdirilmişdi və türk-monqol qəhrəmanlıq eposlarında (dastanlarında) yorğa yerişli atlar ilhamla tərənnüm olunur. «Dədə Qorqud» dastanında baş qəhrəmanlardan biri atı at deyil, qardaş deyil, özünə qardaşdan da yaxın bilir.

Qədim insanın əyani şəkildə at yerişlərinin vəzni nümunələrini seyr etməsi əl-qol-nitq hərəkətlərinin yetkinləşməsində xüsusi əhəmiyyət kəsb edirdi. Yüzliliklər ərzində aşıqlıq, aşiq söyləmə və oxuma təcrübəsi, dərk olunmayan, lakin daxildən gələn və atın yerişindən ilhamlanan duyğuları ifadə edib. At yerişlərinin hamar keçidli

¹ «Mansırı», «Urfanı», «Sultanı», «Ayaq Divanı», «Mina gəraylı», «Qanlı Koroğlu», «Azafı dübeyti», «Kürdü gəraylı», «Məmmədbağın», «Heydəri», «Dilqəmi».

² «Şahsevəni», «Köhnə dübeyt», «Dastanı», «Qaytarma», «Bayramı», «Bağdad dübeyti», «Naxçıvanı», «Güllü qafiyə», «Çobanbayatı», «Aşiq Arazbarısı», «Laçını», «Təxnis».

³ «Səməndəri», «Vaqif gözəlləməsi», «Borçalı gözəlləməsi», «Göyçəgülü», «Mirzəcanı», «Bəhməni», «Baş santel», «Orta müxəmməs», «Cəlili», «Ağır şərili», «Kərəm gözəlləməsi», «Orta santel», «Yanıq Kərəmi», «Mixəyi», «Qəhrəmanı», «İncəgülü», «Dərbəndi», «Yurduyeri», «Paşaköçdü», «Bəhri divanı», «Şəşəngi».

dəyişkənliyi şüuraltı olaraq hecalı şe'rın vəzn dəyişkənliyini uyğun qurmağa sövq edən başlıca amildir.

Əruzun yaranmağını isə bir sıra ədəbiyyatşünaslar bədəvilərdə dəvənin yerişini şüursuz yamsılamaq meyindən irəli gəlidiyi ilə izah edirlər¹. Məhz ona görə əruz şe'ri bəhrlərinin adları, uzaqdan-uzağa olsa da, yerişin növlərini xatırladır.

Belə vəzn dəyişkənliyi şəraitində mətndənkənar hissəciklərdən təşkil olunan daxili əlavələrin özünəməxsus və fəal yeri də qeyd olunmalıdır. Bu sistemdənkənar üsurlər hecalı şe'rın tərtibatı ilə bilavasitə bağlı olmasalar da, vəzn dəyişkənliyinə təsir edir, heca tərkiblərini genişləndirirlər. Quruluşca belə əlavələr nizamlanmış düsturşəkili olub, lüğəttərkibliliyi və müəyyənlanmış işlənmə sahəsi (yeri) ilə seçilir. Mətdənkənar daxili əlavələrin köməyi ilə havacatın söz ehtiyatı genişlənir, fasilələr hamarlanır («Quba Kərəmi», 16, №28, «ey, neylim ey»)



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



¹ И.М.Фильштинский. История арабской литературы. М., 1985, с. 52.

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

Yuxarıda göstərilən xüsusiyyətlər, bütövlükdə götürsək, Azərbaycanın bütün yerli aşiq ən'ənləri üçün eynidir. Aşiq sənəti yığma sənət olduğu üçün, iki başlıca əsasın, — şe'r və musiqinin havacatda çoxsəviyyəli qarşılıqlı bağlılığı qanunauyğundur. Hər iki əsasın ifadə vasitələri, onların ifaçılıqda yeri və istifadə yolları aşiq havacatının milli çalarlarını əks etdirir və təsdiqləyir.

QURULUŞ

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

Poetik mətn—şe'r havanın quruluşunda bilavasitə öz əksini tapır. Yə'ni şe'rin mə'nadaşıyıcı bölgüləri müvafiq musiqili bölgülərə, məsələn, şe'r misrası — melodik misraya, daha mürəkkəb düzümlü şe'r bəndi isə melodik bəndə uyğundur. Bədii-mə'na daşıyan hər bir melodik bənd havanın quruluşunun biçimlənməsində öz iştirakı ilə yanaşı, havacatdakı başqa melo-bəndlərdən özünü, bir növ, məhdudlaşdırır (ayırır). Bitkin quruluşlu melobəndlər ən'ənəvi havacatda tipik mahnı bəndlərini (kupletlərini) xatırladır ki, belələrinin quruluşu tərkiblərində melodik misraların sayı və düzülüşü ilə şərtlənir.

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

Mə'lumdur ki, kuplet (bənd) quruluşu varlığının başlıca şərti onun məzmununun daimi yeniləşməsindədir. Şe'rin bədii-məzmun dəyişkənliyi musiqi bəndlərinin quruluşunda şəkildəyişmələrə (variantlığa) səbəb olur. Beləliklə, dəyişkən mətn «quruluş düzəldən amilə» (Y.Xolopov) çevrilir. Bundan savayı, ən'ənəvi aşiq havalarının quruluşu tam şifahlilik şəraitində təşəkkül tapıb (yetkinləşib). Ən'ə-

nəvi havaların müxtəlif təfsirləri (yaradıcı, özümlü ifaları) eyni havaların ayrı-ayrı variantlarının yaranmasına səbəb olur. Lakin, eyni zamanda aşiq yaradıcılığına xas olan havacatın tanınma dərəcəsi daim saxlanılır. Bu halda kupletin (bəndin) sabitliyi çərçivəsində havanın müəyyən quruluş ünsürləri yeniləşir, şəkildəyişmələrə uğrayaraq melodik məzmunu zənginləşdirirlər. Məsələn, aşıqlar havacatın bədii tə'sir gücünü artırmaq üçün kuplet (bənd) daxilində birünsürlü və çoxünsürlü-təzadlı musiqili ibarələrin şəkildəyişmələrindən və tərkibdəyişmələrindən tez-tez faydalanırlar. İfa zamanı aşıqların bir qayda olaraq işlətdikləri çoxnövlü, ən'ənəvi başlanğıclar («зачин»), vokal bağlama-ələvələr («связки-дополнения»), əlavə-nəqarat və əlavə-kodalar kuplet (bənd) quruluşuna birbaşa cərəyanetmə (birbaşa, aramsız inkişaf) xüsusiyyətləri verir. Beləliklə, ardıcıl yeniləşmə və zənginləşmə ən'ənəvi havaların quruluşca variantlı kuplet (yahud şəkildəyişən bənd) adlandırmağa imkan verir.

Qeyd edək ki, bir melodiya daxilində şəkildəyişən törəmələrin təhlili zamanı çalğı müşayiətinin nəzərə alınmaması ən'ənəvi havacatın tam bədii varlıq kimi dəyərləndirməyə imkan vermir. Çünki, ilk növbədə, öz başlıca vəzifəsi (səsin təkrarlanması, araçalğaları, məqam çalarlarının və melodiyanın harmonik təsdiqi) ilə yanaşı, çalğı musiqi ifaçılığı bənd şəkildəyişmələrinin (variantlı kupletlərin) cəmlənməsində, yekunlaşdırılmasında iştirak edir. Digər tərəfdən, saz çalğısı ümumi havacat biçimlənməsində bir sıra aşağıdakı gərəklili vəzifələri yerinə yetirir: 1) çalğılı müqəddimələr (giriş) və koda-sonluqlar; 2) vokal bölmələrdən sonra gələn imitasyon çalğı yolları (yamsılamlar); bağlama-ələvələr və, nəhayət, ayrı-ayrı kupletlər arasında kulminasiyalı bölmələr¹.

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

¹ Ekspozisiyon çalğı müqəddiməsi musiqi quruluşunun istisna təşkil edən xüsusiyyəti kimi qəbul oluna bilər. Qeyd edək ki, öz daxili ünsürlərinin (vəzni, məqam, miqyası) geniş inkişaf imkanlarını nümayiş etdirməklə yanaşı, giriş bölməsi başlıca bölmə, yə'ni havanın özü ilə rəqabətə girə biləcək əhəmiyyət kəsb edə bilər.

Variantlı kuplet quruluşunun ən sadə növü təkünsürlü (tək elementli, təkhissəli) melodik ibarələrin çoxsaylı şəkildəyişməli təkrarlamalarından ibarətdir. «Paşaköçdü» havasının (№15) quruluşunun planı məhz bu xüsusiyyətləri sezdirir¹:

$$EM + \frac{I \text{ bənd (kuplet)}}{\underline{A} + \underline{A_1} + (\underline{ÇB}) + \underline{A} + \underline{A_1}} + EM \frac{II \text{ bənd (kuplet)}}{\underline{A_2} + \underline{A_3} + (\underline{ÇB}) + \underline{A_2} + \underline{A_3}} + EM \frac{III \text{ bənd (kuplet)}}{\underline{A_2} + \underline{A_4} + (\underline{ÇB}) + \underline{A_2} + \underline{A_5}} + \text{Ayaq (s)}$$

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

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

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

¹ Quruluşun bölmələrini latın hərfləri (A,B,C) ilə işarələnməsindən savayı, müəllif qısaldılmış rəmzlərdən (simvollardan) istifadə edir:

- EM — bəndlərin ekspozisiya çalğı müqəddiməsi (giris);
Ayaq (s) — çalğı sonluğu — «ayaq» (postludiya);
ÇB — çalğılı bağlama;
BƏ — bəndə (havaya) başlanğıc-ələvə (oxuma);
NƏ — nəqarat-ələvə;
NK — nəqarat-koda;
OƏB — oxunan əlavə bağlama;
K — kulminasiya;
┌ — melodik misraların cütləşmə işarəsi.

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

Cəmi: 107 xanə.

Havanın başlıca xüsusiyyətləri aşağıdakılardır:

- a) «Çobanbayatıda» yekcins yeddihecalı vəzn dəyişkən vəznə əvəz olunub: $\frac{2}{4}, \frac{5}{4}, \frac{4}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{5}{4}, \frac{3}{4}, \frac{5}{4}$ və s.;
- b) musiqili-mətni ibarələrin (xüsusilə oxunan əlavə bağlamaların qoşulduğu anlarda) şəkildəyişmələrinə çox geniş yer verilir;
- v) məqam çalarlarının saxlanması şərti ilə başlanğıc A ünsürü ÇB və BƏ-nin köməyi yeni müvəqqəti səs dayağı («si») tapır.

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

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

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

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

Hər yeni təkrar yeni melodik zənginləşmələrə və şəkildəyişmələrə gətirib çıxarır.

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

Əyanilik üçün quruluş sxemini verək:

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

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

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

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

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

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

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

Havanın mətni qoşmadır və dörd melodik misra çoxsaylı şəkildəyişmələr yolu ilə oxunur. Bu da «nəinki müxtəlifliyə, eyni zamanda mahnının (havanın) bütövlüyünə, birbaşa cərəyan edən melodik inkişafa səbəb olur»¹. Bununla yanaşı qeyd edək ki, V ünsüründə kulminasiya (gərginliyin son həddi) göstərilən havanın musiqi quru-

¹ Л.А.Мазель. Строеие музыкальных произведений. М., 1979, изд. 2, с. 240.

luşunun ən'ənəvi ifadə yolları ilə zənginləşməsi baxımından ən parlaq nümunə kimi səciyyələndirməyə əsas verir.

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

$$EM + \frac{\text{I bənd}}{A + A_1 + A_2 + A_3(\text{ÇB}) + B(\text{OƏB}) + (\text{ÇB}) + C} +$$

$$EM + \frac{\text{II bənd}}{A_2 + A_1 + A + A_3 + (\text{ÇB}) + B_1(\text{OƏB}) + (\text{ÇB}) + C_1} +$$

$$EM + \frac{\text{III bənd}}{A_2 + A_5 + A_1 + A_3 + (\text{ÇB}) + (\text{OƏB}) + B_2 + (\text{OƏB}) + (\text{ÇB}) + C_2} + \text{Ayaq(s)}$$

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

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



Dörd melodik-şe'rli ibarə tərkibli quruluş başlanğıc mərhələdə qapalı quruluş növü — AAVA kimi fəaliyyət göstərir. Lakin üçüncü ünsürün gəlişi iki bölməli quruluşu konsentrik növə çevirir: AVSVA. Məsələn, «Laçını» (№44) havasında birinci ünsürün təkrarlanan şəkildəyişmələri yeni melodik ünsürlə əvəzlənir ki, bu dü-

zəltmə ünsürün özü birincinin genişləndirilmiş şəkildəyişməsidir. Üçüncü ünsürün qoşulması isə havanın tərkibini tamamilə dəyişir:

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

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

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

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

$$EM + \frac{\text{bənd}}{\underline{A + A_1} + \underline{B + B_1} + (\text{ÇB}) + \underline{C + (\text{ÇB}) + C_1} + \underline{B_2 + B_3}} + \text{Ayaq(s)}$$

Ən'ənəvi havacatda əsas quruluşdan xaric nəqaratların geniş yayılması havacatın başlanğıcı ilə, istər ümumi cəhətdən, istər vəzn cəhətdən təzad yaradır. Sonluğun digər ünsürlərlə qarşı-qarşıya qoyulması təzadlı quruluşun ümumi mütənasibliyini pozur. Digər tərəfdən, müstəqil bölmə (nəqarat-koda) mahiyyətə əsas bölmələrin ümumiləşdirilmiş qısa təkrarı yaxud inkişafı deməkdir. Daha doğrusu, xaric nəqaratlar özünəməxsus tərdə «refren» adlandırılabilir.

Əyanilik üçün bir neçə misal gətirək:

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

$$EM + \frac{\text{I bənd}}{\underline{A + (\text{ÇB}) + A_1} + A_2 + (\text{ÇB}) + \underline{A + (\text{ÇB}) + A_1} + A_3 + (\text{NK} = A)} +$$

$$+ EM + \frac{\text{II bənd}}{\underline{A + (\text{ÇB}) + A_1} + A_3 + (\text{ÇB}) + \underline{A + (\text{ÇB}) + A_1} + A_2 + (\text{NK} = A)} +$$

$$+ EM + \frac{\text{III bənd}}{\text{kulminasiya } (\text{BƏ}) + B + B_1 + (\text{OƏB}) + (\text{ÇB}) + \underline{A + (\text{ÇB})} + A_4 + A_5 + (\text{NK} = A)}$$

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

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

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

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

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

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

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

$$EM + \frac{\text{I bənd}}{(\text{BƏ}) + (\text{ÇB}) + A + B + (\text{OƏB}) + (\text{ÇB}) + A + (\text{ÇB}) + B_1 +$$

$$+ (\text{OƏB}) + (\text{ÇB}) + (\text{NK} = AB)} + \text{Ayaq(s)} +$$

$$EM + \frac{\text{II bənd}}{\text{I kulm. } \underline{C} + C_1 + (\text{ÇB}) + A_1 + B_2 + (\text{OƏB}) + (\text{ÇB}) + (\text{NK} = AB)} +$$

$$+ EM + \frac{\text{III bənd}}{\text{II kulm. } C_2 + (\text{OƏB}) + (\text{ÇB}) + \underline{C_3} + (\text{OƏB}) + (\text{ÇB}) + \underline{B_3} + (\text{ÇB}) + B_4 +$$

$$+ (\text{OƏB}) + (\text{ÇB}) + (\text{NK} = AB)} + \text{Ayaq(s)}$$

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

İfa zamanı aşıqların işlətdiyi ən'ənəvi bədii ifadə vasitələri

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

IV HİSSƏ DASTAN YARADICILIĞI

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

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

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

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

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

Bir qayda olaraq, dastan ifası giriş — «ustadnamə» ilə başlanır və «duvaqqapma» ilə tamamlanır. Sonuncunun son bəndində aşıq öz adını yaxud dastan yaradıcısının adını (ləqəbini) bildirir. Adətən «duvaqqapma» «Baş müxəmməs» havası ilə oxunur. Dastanın girişində üç ustadnamə isə, öz növbəsində «Divanı», «Təcnis» və «Qaraçı» kimi havalara oxunur və məzmunca ifaçının öz sələfləri — böyük ustadları yad edib şöhrətləndirməsi və dinləyicilər üçün nəzərdə tutulan nəsihətlərindən ibarətdir.

Dastan yaradıcılığında aşıqlar müxtəlif şe'r quruluşu və janrlarından — Gözəlləmə (tə'rifnamə), Şikayətnamə, Deyişmə (hərbə-zorba, qılıbənd, bağlama), Oxşatma, Vücutnamə və s.² istifadə edirlər. Deyişmənin ən parlaq nümunələrindən «Koroğlunun Dərbənd Səfəri» qolundakı hərbə-zorbanı misal gətirmək olar. Burada

ustad Aşıq Hüseyn Saracının və onun şagirdi Aşıq Sədi Ulaçının ifasında altı bəndlik «Misri» havasında qədim hərbe-zorbanın dinamik inkişaf imkanları əyani şəkildə nümayiş etdirilir¹.

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

Tarixi dastanlarda mətnin dəqiq mə'lumatlarını mühafizə edib saxlamaq zərurəti başqa janrlara nisbətən daha güclü surətdə özünü göstərir. Təbiidir ki, istə'dadlı aşıqlar dastanın üzərində yenidən işləyərkən obrazı yaxşılaşdırmağa, onu hazırkı dövrlə sıx əlaqələndirməyə, aktualaşdırmağa, onun sosial istiqamətini kəskinləşdirməyə, konfliktini modernləşdirməyə çalışır, lakin hər halda onun həqiqi, dəqiq məzmununu qoruyub saxlamaq zərurətinə xeyli əməl edirlər.

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

Mə'lumdur ki, aşıq dinləyicilərin tələblərinə və zövqlərinə uyğun olaraq dastanın mətnini dəyişdirir. O, öz nağılımı qısaltma və uzaqda bilər, dastana yeni epizodlar əlavə edə bilər və yaxud ayrı-ayrı epizodları inkişaf etdirə bilər.

Aşıq dastanı yaxşı bilən qocalar qarşısında məzmunu bir cür, gənc dinləyicilər qarşısında isə tamamilə başqa cür təfsir edə bilər. O, dastanın mətnini əzbərləyib oxumur, müəyyən ssenari üzrə improvizə edir; burada variasiya momentləri ilə yanaşı, ən'ənəvi ümumi yerlər («epik klişelər») də olur. Məsələn: döyüş səhnələri, bahadırlıq yarışları, atın tə'rifi və s. Aşıq şübhəsiz ki, mövcud poetik ən'ənə ilə bağlı olan improvizə şərhlərindən, üslub formalarından, təşbeh, mü-

¹ Bax: a) Azərbaycan dastanları. 5 cildə. B., I c., 1965; II c., 1966; III c., 1967; IV c., 1969; V c., 1972; b) Koroğlu (tərt. M.Təhmasib). B., 1949; v) Kitabı-Dədə Qorqud, B., 1962; q) Azərbaycan məhəbbət dastanları, B., 1979.

² Bax: Q.Namazov. Azərbaycan aşıq sənəti, B., 1984, s.44-61.

qayisə, mübaliğə və sairədən köməkçi vasitələr kimi daim istifadə edir.

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

Qəhrəmanlıq eposu janrı müəyyən poetik formada toplanmış konkret sosial — tarixi-mədəni şəraitdən doğulur. Epik formada birləşən və hadisələrdən xəbər verən xalq mahnıları əhvalatların sadəcə qeydiyyatçısı olmamışdır. Onlar kütlələrin ideologiyasının ifadəçisi olan müğənnilərin müəyyən əhval-ruhiyyəsini əks etdirir. Qəhrəmanlıq eposunda, həm də ümumiyyətlə folklorlarda təsvir olunan tarixi hadisələr onların özü və onların obrazları haqqında xatirədir. Bu hadisələr dinləyicilərin şüuruna tə'sir edir, onları vətənpərvərlik ruhunda tərbiyə edir, qəhrəmanlara oxşamağa sövq edir.

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

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

Bu dastan üsyan etmiş xalqın başçısı, cəsur döyüşçü Koroğlunun adı ilə bağlıdır; Koroğlu özünün bütün qüvvə və bacarığını xalqın xidmətinə və onu xarici və daxili düşmənlərdən müdafiə işinə vermişdir. Bu qəhrəman təkcə qılıncı ilə deyil, həm də sazı-sözü ilə qalib gəlir. Onun nəğmələri düşməne qarşı qəzəb və kin oyadır, ədalət naminə mübarizəyə, mərdlik və qəhrəmanlığa çağırış kimi səslənir.

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

Koroğlu haqqındakı dastanlar əsrlər boyu Orta Asiya və Qazaxıstan, Qafqaz, Yaxın Şərqi və Balkan ölkələrinin bir sıra türkdilli və digər xalqları arasında geniş yayılmışdır¹. Yuxarıda deyilənlər görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, milli professional yazılı musiqisinin ba-

² Т.Мамедов «Песни Кёроглу», Б., 1984, с.30-37, 84-92.

nisi Üzeyir Hacıbəyovun aşağıdakı sözləri ilə obrazlı surətdə təsdiq olunur: «Yaxın Şərq ölkələrində Koroğlu haqqında bir neçə epik dastan yaranmışdır. Yüzlərcə nənə öz nəvələrinə Koroğlu haqqında nağıllar danışır, yüzlərcə aşıq el şənliklərində onun şə'ninə mahnılar oxuyur. İndi Koroğlunun adı xalqın dilində qəhrəmanlıq rəmzinə çevrilmişdir»¹.

Koroğlunun adına biz ilk dəfə İran hökmdarı I Şah Abbasın (1587—1629) dövründəki hadisələrdən bəhs edən tarixçi alimlərin əsərlərində rast gəlirik; I Şah Abbasın Azərbaycana dair siyasəti, bir tərəfdən, onun mərkəzləşdirilmiş İran hakimiyyətinə tabe etdirilməsi ilə, digər tərəfdən isə farsların Azərbaycanın sərvətlərindən və münbit torpaqlarından öz tamahları üçün maksimum istifadə etmək cəhdi ilə səciyyələnir. Alimlər cəsur Koroğlunun da adı çəkilən qiyamlara çox diqqət yetirirlər: təsvir edilən hadisələrdə Koroğlu qiyamın bilavasitə başçısı kimi göstərilir.

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

«Cəlalilər» əvvəlcə 1519-cu ildə Tokat ətraflarında Şeyx Cəlalın rəhbərliyi ilə baş vermiş üsyanın iştirakçılarına deyirdilər. Sonralar «cəlali» sözü «qiyamçı», «iğtışaşçı», «quldur» sözlərinin sinonimində çevrilmişdir. Cəlalilər hərəkatının ən böyük üsyanları Qara Yazıcı — Dəli Həsən (1599—1603), Qələndər oğlu (1606) və Canqolada oğlu (1607) üsyanları idi.

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

XVII əsr hadisələrinin bilavasitə iştirakçıları üsyan etmiş cəlalilərin 23 başçısının adını çəkir. Bunların arasında Koroğlunun (bu, indi aşıqlar tərəfindən dönə-dönə oxunan çoxlu mahnılar qoşmuş hə-

¹ Бах: Б.А.Каррыев. Эпические сказания о Кёроглу у тюркоязычных народов. М., 1968.

min Koroğludur), min nəfərə başçılıq edən Gizir oğlu Mustafa bəyin (bu, Koroğlunun öz mahnılarında dəfələrlə yad etdiyi yoldaşdır) adını xüsusilə qeyd edir.

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

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

Belə ki, 1579—1581-ci illərə aid sənədlərdə deyilir ki, hökmdar Bolu müəyyən mizd alaraq Koroğlunu azad etmişdir. 1585-ci ildə bir fərman verilmişdir; həmin fərmanda Koroğludan və onun tutduğu əməllərdən bəhs edilir və göstərilir ki, onu hökmən tə'cili surətdə tutmaq və zərərsizləşdirmək lazımdır. 1581-ci il tarixli bir sənəddə qarətçilər dəstəsinin başçısı olan Koroğlu (Rövsən) adlı bir adamdan söhbət gedir. Bütün göstərilən sənədlərdə Koroğlunun silahdaşlarından Həsən bəy (dastanda qəhrəmanın oğludur), Gizir oğlu Mustafa, Dəmirçioğlu, Bəzircan və Eyvazın adı çəkilir; bu adlara və başqa bir neçə ada dastanda daim rast gəlmək olur¹.

XIX əsrin bir sıra tədqiqatçıları Koroğlunun tarixi şəxsiyyət olduğunu göstərir və bununla əlaqədar maraqlı mülahizələr söyləyirlər. Azərbaycanın böyük alim və mütəfəkkirlərindən biri, Koroğlunun nəğmələrinə və onun haqqındakı rəvayətlərə yaxşı bələd olan Abbasqulu ağa Bakıxanov 1837-ci ildə yazırdı ki, Koroğlu Türkiyə ilə İran sərhədləri arasında yaşayıb, onun igidliyi hələ də xalq dastan və rəvayətlərində mədh edilir.

Namə'lum bir müəllif «Qafqazın qədim sakininin qeydlərindən» adlı məqaləsində böyük ehtiramla qeyd edir ki, Koroğlu misilsiz şücaət göstərmiş xalq sərkərdəsi, əsl saz və söz ustası olmuşdur. Azərbaycan nağılçı müğənnilərinin (aşıqlarının) ifasını yazıb və 1842-ci ildə «Koroğlu» dastanını ingilis dilində nəşr etdirmiş Gilandakı rus səfiri A.Xodzko isə xüsusi olaraq qeyd edir: «Koroğlu ро-

¹ Бах: З.Сафарова. Музыкально-эстетические взгляды Уз.Гаджибекова. М., 1973, с.85.

eziyası özündə Koroğlunu xalqın-həmvətənlərinin yaddaşında əbədi olaraq yaşatmaq üçün zəruri olan şərtləri birləşdirmişdir».

«Koroğlu» dastanına 1856-cı ildə yazılan və N.Q.Çernişevskiyə aid edilən reseenziya çox maraqlıdır. Həmin reseenziyada Çernişevski Koroğlunu milli qəhrəman və şair hesab edir. Resenziyada dastanın necə yarandığından, Koroğlu haqqındakı nəğmələrin dil-dən-dilə keçərək müğənni və aşuqlar tərəfindən indiyədək oxunduğundan, xüsusən Koroğlunun döyüşqabağı oxuduğu mahnıların geniş yayıldığından bəhs olunur. Aşuqlar «bu mahnıları təkrar edərkən onların nə vaxt, nə münasibətlə yarandığını izah edirlər və beləliklə bu qəhrəman haqqında bütöv epik dastanlar silsiləsi yaradılır». Çernişevski göstərir ki, Azərbaycanda Koroğlunun adı ilə bağlı yerlər vardır və bu da xalq kütlələri arasında onun çox məşhur olduğunu sübut edir. Çernişevskinin oxuculara aşılacağı başlıca fikir dastanın tarixiliyini və onun qəhrəmanının konkret tarixi şəxs olduğunu təsdiq edir.

«Koroğlu» dastanı real tarixi həqiqətlə əlaqədardır. Dastanda təsvir olunan hadisələr o dövrün ictimai-siyasi mənzərəsini əks etdirir¹.

«Koroğlu» dastanındakı nəsr hissələri musiqi ilə ifa olunan nəzmi hissələrlə mürəkkəb surətdə birləşir. Bu iki sistem birlikdə fəaliyyət göstərir və dastan formasındakı əsərin bədii dili ilə sıx surətdə bağlıdır. Nağıl hissəsindən havalara keçərkən aşuq həmişə aşağıdakı ənənəvi, hazır sözlərdən istifadə edir: «Dedi», «Sizə kimdən deyim», «Aldı sazı, görək nə dedi», «Sazı sinəsinə basıb, dedi» və s.

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

Lakin bütün bunlara baxmayaraq dastandakı hadisələrin şərhində epik havalar az mühüm rol oynayıb; bu havalar dastanda iştirak

edən şəxslərin emosional vəziyyətini səciyyələndirir. Dinləyicilərin diqqətini nağılın ən mühüm yerlərinə cəlb edir. Dastandakı musiqili poetik əlavələr, bir tərəfdən baş verən hadisələrə qəhrəmanın münasibətini bildirməli, digər tərəfdən isə nağıl olunan hadisəyə emosional cəhətdən bəzək vurmalıdır.

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

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

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

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

Dastanın strukturunda süjet inkişafının sərbəst xarakter daşması, görünür, belə bir şərtədən irəli gəlir ki, «Koroğlu» dastanının yaranmasının iştirakçıları dastanda təsvir olunan hadisələrin fasiləsiz xronologiyasından istifadə etməmişlər. Azərbaycan xalqının sosial yaddaşı siyasi-iqtisadi həyat hadisələrini bütövlükdə deyil, mühüm əhəmiyyət kəsb edən ayrı-ayrı epizodlar şəklində qavramışdır.

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

¹ Ətraflı bax: X.Г.Керогу. Туркменский эпос «Героглы» и особенности его историзма. — В кн.: Специфика фольклорных жанров. М., 1973, с. 143—144.

¹ Ətraflı bax: Т.А.Мамедов. Организация эпических напевов дастана «Керогу». Канд. диссертация, М., 1982, с.13—23.

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

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

DURNA TELİ

Bəli, mənim əzizlərim!

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

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

Koroğlu yaxın gəlib soruşdu:

— Ay əmi, niyə ağlayırsan?

Qoca heç başını da qaldırmayıb dedi:

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

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

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

Koroğlu dedi:

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

Qoca Muradbəyli sözünü eşidəndə bir fikrə cumdu. Dedi:

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

Koroğlu gördü qocada söz var. Dedi:

— Tanıyıram. Niyə tanıyıram!

Qoca dedi:

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

Koroğlu dedi:

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

Qoca dedi:

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

Kişi bir az dayandı. Yengi ilə gözünü silib dedi:

— Bizim bu Bağdadda bir paşa var. Adına Aslan paşa deyirlər. Çox namərd, çox müxənnət, çox da hiyləgər adamdı. İndi üç gündü ki, Koroğlunun üç dəlisini tutub zindana salıb. Dünən car çəkib xəbər verib ki, bu gün onları asdıracaq. Bala, doğrusu ki, mən elə mərd oğulların belə namərd əlində ölməyini qəbul eləyə bilmirəm. Əgər mərdi-mərdana meydan açsaydı, təkbətək vuruşub öldürsəydi, mənə yer eləməzdi... Neynim, qocalığın üzü qara olsun. İndi mənim yüzdən artıq yaşım var. Əlimdən bir iş gəlmir. Atalar deyiblər, adam əli ilə iş görə bilmədi, güc verər dilinə. Dil də ki, oldu bağlı, ixtiyarı oldu bəylər, paşalar əlində, onda əlac qalır gözə. adam dəm verir gözünün yaşına.

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

Elə ki, dəlilər qurtardılar, Koroğlu qocaya dedi:

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

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

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

Kosa Səfər dedi:

— Koroğlu, qocanın sözü ağıllı sözdü. Nə deyirsən?

Koroğlu üzünü dəlilərə tutub dedi, görək nə dedi («Koroğlu

gözəlləməsi»):

♩ = 152

Hay

hay u-ca-u-ca ey, dağ ba-şın-da,

U-ca-u-ca ey, dağ ba-şın-da,

Yaz bir ya-na, qış bir ya-na

Tit-rə-şir ağ

zım i-çin-də dil bir ya-na diş bir ya-na

dər-di-nə, dər-din a-lım dil bir ya-na,

diş bir ya-na

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

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

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

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

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

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

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

♩ = 138

Ha-hey mə-nim qoç Kör oğ-lum
 ha-hey mə-nim qoç Kör oğ-lum
 Gə-lə gi-re bu mey-da-na
 ley-li, ley-li, ley-li ley-li, ley-li ley-li
 dər-din a-lım

Çə-kən-də mi-sir qı-lın-cey
 Çə-kən-də mis-ri qı-lın-ci
 Qəb-zə-si qa boy-ya-na ley-li, ley-li,
 ley-li, ley-li ley-li, ley-li dər-din a-lım, hay
 hay a Qəb-zə-si qa-na boy
 ya-na ya-ni-na, a-lım ay

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

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

Ondan üzünü Aslan paşaya tutub dedi:

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

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

Dedi:

— Ayə, yanşaqsanmı?

Koroğlu dedi:

— Bəli, paşam, yanşağam.

Aslan paşa dedi:

— Ayə, heç Koroğlunun sözlərindən bilirsənmi?

Koroğlu dedi:

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

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

Koroğlu dönüb dar ayağındakı dəlilərə baxdı. Gördü onlar üçü də Koroğlunu tanıyıblar. Dəmirçioğlu gözünü zilləyib bir dar ağacına, Bəlli Əhməd də bir dar ağacına. Bildi ki, onlar qollarının açılmasına bənddilər ki, ağacları dibindən çıxarıb işə başlasınlar. Dönüb Eyvaza baxdı. Gördü yox, Eyvaz özgə haldadı. Dar ağacının dibində dayanıb gözlərini zilləyib Koroğluya. Özü də sevindiydən gözləri dolub. Koroğlu onu belə görəndə ürəyi tab gətirmədi. Dedi («Cəngi Koroğlu»):

Canım paşa, gözüüm paşa,
Paşa, qoy gəlsin Eyvaz!
Budu sənə sözüm paşa,
Paşa, qoy gəlsin Eyvaz!

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

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

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

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

MƏSLƏNƏT GÖRÜLƏN ƏDƏBİYYAT,

1. Azərbaycan aşığı və el şairləri. B., Elm, 1983, I c.; 1984, II c.
2. *Araslı H.* Aşiq yaradıcılığı. B., Birləşmiş nəşriyyat, 1960.
- 2a. *Babayev E.Ə.* Şifahi ən'ənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri. Bakı, 1998.
3. *Беляев В.* Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 2. М., Музыка, 1963, с. 5-81.
4. *Беляев В.* О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., Сов. комп., 1971, с. 140-147.
5. *Vədəlbəyli Ə.* İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B., Elm, 1969.
6. *Гаджибеков Уз.* О музыкальном искусстве Азербайджана (муз.-теор. статьи). Б., Азернешр, 1966.
7. *Гаджибеков Уз.* Основы азербайджанской народной музыки. Б., Язычы, 1985., 3-е изд.
8. *Qasımlı M.* Aşiq sənəti (qaynaqları, tarixi yaranışı və mühitləri). B., Ozan, 1996.
9. *Дадаш-заде К.Н.* О семиотических принципах анализа эпических напевов азербайджанских ашыгов. Канд. дисс. Б., 1998.
10. *İmamverdiyev İ.C.* Azərbaycan aşiq ifaçılığı sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri. Namizədlik diss. B., 1994.
11. *Каррыев Б.А.* Эпические сказания о Кёроглу у тюркоязычных народов. М., Наука, 1968.
12. *Керимов А.К. (Азад Озан Керимли).* Таузская школа ашыгов Азербайджана. Канд. дисс. Б., 1995.

13. *Кёроглы. Х.Г.* Взаимосвязи эпоса народов Средней Азии, Ирана и Азербайджана. М., Наука, 1983.
14. *Кривоносов В.* Ашуги Азербайджана. Сов. музыка, №4, 1938, с. 25-30.
15. *Мамедов Т.А.* Песни Кёроглу. Б., Гянджлик, 1984.
16. *Мамедов Т.А.* Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. Б., Ишыг, 1988.
17. *Namazov Q.* Azərbaycan aşiq sənəti. B., Yazıcı, 1984.
18. *Təhmətib M.H.* Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). B., Elm, 1972.
19. *Həkimov M.* Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı. B., Yazıcı, 1984.
20. *Eldarova Ə.M.* Azərbaycan aşiq sənəti. B., Elm, 1996.

NOTOQRAFİYA,

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

26. Ən'ənəvi aşıq havacatı. Вах: приложение к кн. Мамедова Т.А. «Традиционные напевы азербайджанских ашыгов». Б., 1988, с. 84-341.

DİSKOQRAFIYA

27. Azərbaycan aşıq havaları. Aşıq Nəsrəddin İsmayilov. M., ВПТО «Фирма Мелодия», 1991, S 30.31135 002 (I hissə).
28. Azərbaycan aşıq havaları. Aşıq İmran Həsənov. M., ВПТО «Фирма Мелодия», 1991, S 30.31137 007 (II hissə).
29. Azərbaycan aşıq havaları. Aşıq Murad Niyazlı. M., ВПТО «Фирма Мелодия», 1991, S 30.31139 001 (III hissə).
30. Azərbaycan aşıq havaları. Aşıq Nurəddin Qasımlı və Aşıq Əhməd Sadaxlı. M., ВПТО «Фирма Мелодия», 1991, S 30.31144 003 (IV hissə).
31. Azərbaycan aşıq havaları. Aşıq Aydın Çobanoğlu. M., ВПТО «Фирма Мелодия», 1991, S 30.31143 004 (V hissə).
32. Azərbaycan aşıq havaları. Aşıq Ələsgər Tağıyev. M., ВПТО «Фирма Мелодия», 1991, S 30.31145 009 (VI hissə).
33. Azərbaycan aşıq havaları. Deyişmələr. M., ВПТО «Фирма Мелодия», 1991, S 30.31147 003.
34. Дастан «Встреча Кёроглу с сыном» («Koroğlunun «Dərbənd səfəri»). Ашыг Гусейн Сараджлы и Ашыг Сади Улачлы. Л., Мелодия, 1977. 33Д.034513-14.
35. Дастан «Кёроглу» (комплект из 4-х пластинок). М., ВПТО «Фирма Мелодия», 1989. См.: Буклет на азербайджанском, русском и английском языках, составленным Мамедовым Т.А. Б., Ишыг, 1987:

- 1) «Koroğlunun Dərbənd səfəri». Aşıq Mikayıl Azaflı və balabançı Abbas İsmayilov. S.30.25071.008.
- 2) «Koroğlunun Durna teli». Aşıq Əkbər Cəfərov. S.30.25073.002.
- 3) «Koroğlunun Toqat səfəri». Aşıq Mahmud Məmmədov. S.30.25075.007.
- 4) «Koroğlu ilə Bolu bəy». Aşıq Əlixan Niftaliyev və balabançı Abbas İsmayilov. S.30.25077.001.
36. Охууurlar Ашыг Umbay və Ədalət Axundovlar. M., ВПТО, «Фирма Мелодия», 1990. S 30.30299 000.

İÇİNDƏKİLƏR

Giriş	3
I hissə. Xalq-professional musiqisi	7
II hissə. Aşıq sənəti	13
III hissə. Aşıq havaları musiqi quruluşunun əsasları	26
Məqam	15
Melodiya	49
Havacatın və şe'rin vəznı	54
Quruluş	68
IV hissə. Dastan yaradıcılığı	77
«Durna teli» dastanı	84
Məsləhət görülən ədəbiyyat.	92

Formatı 54x841/16.

Sifariş 59. Tiraj 400.

Hazır plyonkalardan "Şərq-Qərb" mətbəəsində çap olunub.

Bakı, A. Ələsgər küç., 17.