

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
BAKİ MUSİQİ AKADEMİYASI

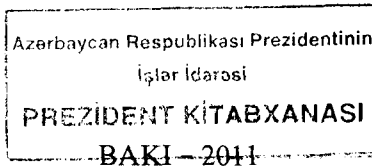
A.K. MƏMMƏDOV

XIX-XXI ƏSRLƏRDƏ AZƏRBAYCANIN SİMLİ MUSİQİ ALƏTLƏRİ

(Dərs vəsaiti)

Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi
Elmi-Metodik Şurası «İncəsənət və
musiqişünaslıq» bölməsinin 20.10.2006 il
tarixli iclasının 2 № li protokolu ilə
təsdiq edilmişdir.

-10548-



Elmi redaktor: Sənətşünaslıq namizədi, professor
S.M.Seyidova

Rəy verənlər : Sənətşünaslıq doktoru, professor
S.A.Abdullayeva

Sənətşünaslıq namizədi, dosent
M.T.Quliyev

A.K.Məmmədov

XIX-XXI əsrlərdə Azərbaycanın simli alətləri
(Dərs vəsaiti). Bakı- 2011, 138 səh.

Dərs vəsaitində hal-hazırda Azərbaycan musiqi mədəniyyətində çox geniş şəkildə istifadə olunan kamança, tar, ud, kanon və saz alətləri haqqında araşdırma aparılıb. Tədqiqatlarda bu alətlərin Azərbaycan musiqi mədəniyyəti ilə bağlılığı, etnik kökləri və miqrasiyaları barədə tarixi faktlar göstərilir. Xalqların dil leksikonları, milli musiqi intonasiyaları və inanclarının musiqi alətlərinin formalaşmasında nə kimi rol oynamaları təqdim edilir. Simli alətlərin dialektik inkişafı, miqrasiyaları zamanı transformasiyaya uğramaları, xalq və milli alət olmaları haqqında araşdırmalar təqdim olunur.

Ən ulu başlanğıc olan monoxordun inkişaf edərək simli alətlər ailəsini əmələ gətirməsi, tarın *tənbür* ailəsindən deyil *rübab* ailəsindən formalaşma biləcəyi, udun məhz *tənbür* ailəsindən törəndiyi barədə konkret tarixi faktlar təqdim olunur.

Dərs vəsaiti musiqişünaslar, etnomusiqişünaslar, alətsünaslar və ifaçılar üçün nəzərdə tutulur.

© Bakı Musiqi Akademiyası

GİRİŞ

Azərbaycan dünya musiqi mədəniyyəti xəzinəsinə dəyərli töhfələr bəxş etmiş xalqlar arasında ən əhəmiyyətli yerdə dayanır. İstər coğrafi ərazi baxımından, istərsə də etnik köklərinin, milli mənsubiyyətinin tədqiqi, tarixi keçmişinin araşdırılması nəinki dil, ədəbiyyat, tarix, eyni zamanda etnomusiqişünaslıq elminin inkişafında da dəyərli tarixi mənbədir.

Təqdim olunan dərs vəsaiti antropologiya, orqanologiya və folklorşünaslıq sahəsində indiyə qədər çalışan alimlərin metodologiya və nəzəriyyələrinə əsaslanır.

Tədqiqat metodlarından biri kimi ingilis alimi Edvard Teylorun "**antropologiya**"¹ nəzəriyyəsinin əsas müddəasından istifadə edilmişdir. "Primitiv mədəniyyət" adlı əsərində alim izah edir ki, heç bir qohumluğu və tarixi-mədəni əlaqələri olmayan xalqlar belə, eyni, oxşar süjetlər yaratmağa qadirdirlər.

E.B.Teylor nəzəriyyəsinin müddəasına görə hər-hansı inkişaf etmiş və geridə qalmış bəşər xalqlarında mədəniyyətin ilkin pilləsi eyni olub. Xalqlar inkişaf tarixlərində eyni yolu, eyni mərhələni keçdiklərinə görə təbiət və cəmiyyət hadisələrini öz bədii yaradıcılıqlarında bir-birinə çox oxşar məzmununda əks etdirə biliblər.

Teylor nəzəriyyəsinin qeyd olunan müddəasına əsaslanaraq güman etmək olar ki, bəşər tarixindəki xalqlar inkişaflarının müəyyən mərhələsində oxşar düşündükləri kimi, oxşar musiqi alətləri də yarada bilirdilər. Çünki musiqi alətlərinin yaranması, meydana gəlməsi insanların yaradıcı şüurunun növbəti məhsulu olmaqla bərabər həmin xalqın mifik təfəkkürü ilə bilavasitə bağlılıq təşkil edir.

Dünyanın müxtəlif coğrafi ərazisindən arxeoloqların tapdıqları maddi abidələr belə bir məntiqi arqumenti təsdiqləyir ki, heç bir tarixi-mədəni və qohumluq əlaqələri olmayan, antropoloji quruluşları bir-birindən kəskin surətdə fərq-

¹ Antropologiya yunanca antropos - insan; loqos - elm; insan haqqında elm deməkdir.

lənən, başqa-başqa coğrafi ərazilərdə məskunlaşmış müxtəlif etnik mənşəli xalqlar, öz ibtidai musiqi mədəniyyətlərində eyni və ya analoji oxşar olan musiqi alətini yarada bilirlər. Məsələn: **musiqili yay - monoxord**.

Digər metodlardan biri də böyük alman şərqşünası Teodor Benfeyin "**Mədəni-tarixi iqtibas**" nəzəriyyəsindən nəticə etibarilə alınan əsas müddədir. Alim tarixdə üç böyük hadisəni - **Makedoniyalı İskəndərin istilasını, ərəblərin hücumunu və səlib müharibələrini** misal gətirərək göstərir ki, xalqlar arasında gedən mədəni-tarixi əlaqələr süjetlərin yayılması üçün ən real şəraitdir.

Hətta böyük rus musiqi tənqidçisi V.V.Stasov xalqlar arasında mövcud olan mədəni-tarixi əlaqələri nəzərdə tutaraq öz tədqiqat işlərində yazırdı ki, rus bılinalarının mənşəyi və süjetləri Şərqdən mənimsənilmədir.

Biz şifahi xalq ədəbiyyatının tədqiqində istifadə olunan T.Benfeyin bu fikrini orqanologiyaya tətbiq etməklə musiqi alətlərinin miqrasiya yollarını izləyə bilirik.

Məlumdur ki, musiqi alətlərinin yayılmaları tarixi dialektik bir proses olmaq etibarilə öz başlanğıcını ibtidai musiqi mədəniyyətinə malik olmuş hansısa xalqın miqrasiyasından götürmüşdür. Lakin onu da qeyd etmək vacibdir ki, T.Benfeyin göstərdiyi tarixi hadisələr musiqi alətlərinin formalaşmasına çox böyük təsir göstərmələri ilə yanaşı onların miqrasiya proseslərini daha da sürətiləndirmişdir.

Biz çalğı alətlərimizin hərtərəfli öyrənilməsindən ötrü qeyd edilən müddəalardan başqa simli musiqi alətlərindən istifadə edən xalqın

- tarixi dövrü
- coğrafi ərazisi
- dini
- dili

- **etnik mənşəyi** kimi atributlarda da araşdırılmasını məqsədə uyğun hesab edirik.

Miqrasiya prosesi zamanı alətlər yeni ərazidə yaşayan yer-

li xalqlar tərəfindən mənimsənilərək tez bir zamanda "**milli musiqi aləti**" kimi istifadə edilmir. O yeni ərazidə yaşayan xalqın musiqi mədəniyyətində əvvəl "**gəlmə alət**" kimi çıxış edir.

Müəyyən tarixi dövrdən sonra alət yerli xalqın milli musiqi təfəkkürü səviyyəsində formalaşdırılaraq həmin xalqın "**xalq musiqi aləti**" adını qazanmaqla "**yerli alətə**" çevrilir.

Simli musiqi alətlərinin yerli xalqlar tərəfindən milli musiqi mədəniyyəti səviyyəsində formalaşdırılması, dəyişdirilməsi prosesi **alətin transformasiyası** adlandırıla bilər. Transformasiya prosesi alətin forması, ifa üslubu, tembr-akustika, düzəldilmə texnologiyası və bu kimi sahələrdə özünü göstərir. Eyni zamanda çalğı alətlərinin transformasiya prosesi xalqların bilavasitə milli musiqi təfəkkürləri səviyyəsindən asılı olduğundan müxtəlif yollarla həyata keçirilə bilər:

- **alətin adının və formasının dəyişdirilməsi**
- **alətin adını saxlamaqla formasının dəyişdirilməsi**
- **alətin formasını saxlamaqla adının dəyişdirilməsi**
- **alətin olduğu kimi qəbul edilməsi ilə ifa intonasiyasının**

fərqlənməsi

- **alətin ifa üslubunun dəyişdirilməsi**

Deməli, çalğı alətləri miqrasiya edərək xalqların musiqi mədəniyyətlərində iki cür fəaliyyət göstərə bilər.

-Müxtəlif forma dəyişilməsi keçərək xalqların milli musiqi ənənələrinə uyğunlaşıb təkmilləşməsi

-Heç bir dəyişilmə prosesi keçmədən yerli xalqların musiqi mədəniyyətlərində çıxış etməsi.

Bir sözlə, çalğı alətləri miqrasiya edərkən yerli xalqlar tərəfindən transformasiyaya uğradılaraq milli lad-intonasiyasına, dil leksikonuna, konkret olaraq milli musiqi mədəniyyəti tələblərinə tam cavab verdikdən sonra o xalqın xalq çalğı aləti sayıla bilər.

Bütövlükdə transformasiya prosesinin vacibliyini bir neçə yollarla izah etmək mümkündür:

- **xalqların etnik müxtəlifliyi**
- **xalqların milli mədəniyyətlərinin səviyyə fərqləri**

- din

Çalğı alətlərinin miqrasiya yollarını izlədikdə məlum olur ki, onlar daha yüksək milli musiqi mədəniyyətinə malik olan başqa xalq tərəfindən qəbul edilirsə, forması və səs düzümü mütləq dəyişdirilir. Yox, əgər alət hər hansı yollarla yüksək musiqi mədəniyyətinə malik xalqdan qismən aşağı səviyyəli musiqi mədəniyyətinə malik xalqa gətirilsə, bu halda alətin forması saxlanılmaqla ifa üslubu dəyişdirilir. Çox hallarda isə alətin forması və ifa üslubu saxlanılmaqla səs düzümü o xalqın milli lad strukturuna uyğunlaşdırılır.

Xalqların dini dünyagörüşü həmin qəbilədə, xalqda istifadə edilən musiqi alətlərinin formalaşmasına və sonrakı inkişafına böyük təsir göstərir.

Müasir dövrümüzdə ornament kimi qəbul edilən alətlər üzərindəki müxtəlif fiqurlar tarixin müəyyən mərhələsində hansısa tayfanın, xalqın dini və mifik təfəkkürləri ilə bağlı allahların və ya xalq qəhrəmanlarının ümumiləşmiş obrazları olmuşdur. Sonralar dünyəvi dinlərin təsiri və alətlərin miqrasiyaları vaxtı bu obrazlar əvvəlki funksiyalarını itirərək alətdə sadəcə bəzəyə çevrilmişdir.

Arxeoloji qazıntılar zamanı çox qədim xalqlarda (şumer, misir) aşkar edilmiş çalğı alətlərinin çanağının (rezonator) üzərində, üstündə müxtəlif heyvanların kəllə fiqurları təsvir edilmişdir. Alimlər izah ediblər ki, bu təsvirlər ola bilsin xalqların mifik təfəkkürləri ilə bağlıdır.

Bir sıra alimlər (R.Sadokov) alətlər üzərindəki bu cür rəsmləri həmin alətin tembri ilə bağlı olduğunu qeyd etmişdir¹. Gəlinən nəticələr göstərir ki, bu obrazlar yerli xalqların dini totemləri və allahlar panteonu ilə sıx bağlıdır.

Çalğı alətlərinin dinlə bağlılığı, müxtəlif dini ayin və mərasimlərdə istifadə olunması sonralar onun müqəddəs alət kimi formalaşmasını təmin etmişdir. Məsələn qədim şumer-

¹ Р. Садоков Тысяча осколков золотого саза сов.комп. Москва, 1971, сәh 76

lərdə çəng, dəf ; qədim misirdə çəng.

Xalq musiqi alətlərinin araşdırılmasında "**tarixi dövr**" və "**coğrafi ərazi**" bir-biriləri ilə bağlı olmaqla çox mühüm əhəmiyyət kəsb edirlər.

Bir tarixi dövrdə müəyyən coğrafi ərazidə məskunlaşmış xalqın milli aləti başqa bir tarixi dövrdə, digər coğrafi ərazidə məskunlaşmış xalqın xalq musiqi alətinə çevrilə bilər.

Lakin yeni coğrafi əraziyə miqrasiya etmiş alətlər transformasiya prosesi keçdiklərinə görə əvvəlki formalarından fərqlənirlər.

Elə musiqi alətləri də vardır ki, onlar eyni bir tarixi dövrdə müxtəlif coğrafi ərazilərdə məskunlaşmış, hətta etnik mənşələri, dini, dili müxtəlif olan xalqlarda belə xalq çalğı alətləri kimi istifadə oluna bilirlər.

Yalnız tarixi dövrə və coğrafi əraziyə nəzərən musiqi alətlərinin etnik köklərinin, yəni ən qədim istifadəsinin hansı xalqa məxsus olduğunu aydınlaşdırmaq mümkündür. Bunun üçün ən real metod alətlərin miqrasiya proseslərinin tarixi dövrə və coğrafi əraziyə nəzərən əks istiqamətdə izləmək lazımdır. Yalnız bu proses nəticəsində onların hansı bölgədə məskunlaşmış xalqın və ya etnik qrupun lokal aləti olduğunu dəqiqləşdirmək mümkündür.

Simli musiqi alətləri bu və ya digər coğrafi ərazilərdə məskunlaşmış xalqların musiqi mədəniyyətlərində çıxış etmələri ilə özlərinin **miqrasiya zonalarını** təsdiqləmiş olurlar. Məhz miqrasiya zonalarına görə alətlər

- **lokal**
- **regional**¹
- **ümumdünya**² qruplarına bölünə bilirlər.

¹ Təsnifat İ.V.Matsiyevskidən götürülmüşdür.

² Biz alətin ümumdünya miqyasında yayılması dedikdə onun müxtəlif ərazilərə miqrasiyasını, ayrı-ayrı xalqlar tərəfindən transformasiyaya uğradılaraq xalq çalğı aləti çərçivəsindən çıxıb bir sıra xalqların simfonik orkestrlərində özünə mövqe qazanmasını, bir sözlə lokal alət səviyyəsindən ümumdünya miqyasında yayılmasını nəzərdə tuturuq.

Musiqi mədəniyyətində elə alətlər də vardır ki, onlar bir xalqda əvvəllər yalnız siqnal xarakterli olmuş, müəyyən zaman keçdikdən sonra həmin xalqın professional alətinə çevrilmişdir. Və ya əksinə. Bu gün siqnal xarakterli alətlər əvvəllər sırf musiqi aləti kimi istifadə olunmuşdur. Söylədiyimiz bu fərziyyə əsasən özünü nəfəs və zərb alətlərinin tədqiqində büruzə verir.

Elə musiqi alətləri də olub ki, onlar eyni tarixi dövrdə bir xalqın musiqi mədəniyyətində sadəcə məişət aləti kimi, digərində isə yalnız müəyyən dini mərasimin aləti kimi istifadə edilmişdir.

Musiqi alətləri dialektik inkişaf prinsiplərinə əsaslandıqı üçün onların **etnik kökü** bir xalqa, **professional alət** kimi istifadəsi isə tamamilə başqa bir xalqa, ümumdünya istifadəsi isə bir çox xalqlara məxsus ola bilər.

Müəyyən coğrafi ərazidə məskunlaşmış hər hansı bir etnik qrupun, tayfanın və ya xalqın ibtidai musiqi mədəniyyətində digər xalqdan mənimsəmədən, yalnız özünün yaratdığı alət o xalqın **lokal aləti** sayılmaqla o tayfanın **milli musiqi aləti** hesab edilə bilər.

Alət yalnız miqrasiya prosesinə qədər bu və ya digər xalqın milli aləti sayıla bilər. Əgər hər hansı alət miqrasiya prosesində iştirak edərək başqa xalq tərəfindən qəbul edilirsə, o yeni ərazidə öz millilik funksiyasını itirərək artıq **xalq musiqi alətinə** çevrilir. Deməli, milli musiqi alətlərinin də özünün tarixi dövrü və coğrafi sərhədləri vardır.

Orqanologiyada elə musiqi alətlərinə rast gəlinir ki, onlar miqrasiya prosesində iştirak edib, xalqların musiqi mədəniyyətində formalaşdırılaraq istifadə olunsalar belə, yaradıcı xalqda işlədilən alət ən ibtidai formanın xarakterik xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. Bu bağlılığı isə alətin həmin xalq tərəfindən yaradılması ilə izah etmək olar.

Simli musiqi alətləri miqrasiya edərək müxtəlif coğrafi ərazilərdə məskunlaşmış xalqların musiqi mədəniyyətlərində istifadə edildikləri zaman **regional alətə** çevrilirlər. Yəni

alətlər yalnız miqrasiya yolu ilə regional alət səviyyəsinə qədər yüksələ bilirlər. Regional yayılan alət, lokal alətdən fərqli olaraq müxtəlif və ya qonşu coğrafi ərazilərdə məskunlaşmış xalqların musiqi mədəniyyətində istifadə olunur.

Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, hər hansı bir musiqi alətinin (istər simli, zərbli, istərsə də nəfəsli) yaşamsı üçün miqrasiya etməsi çox vacib şərtlərdən biridir.

Əgər alət heç bir xalq tərəfindən mənimsənilmirsə və ya özü müəyyən tarixi, mədəni əlaqələr nəticəsində digər xalqların musiqi mədəniyyətlərinə yol tapa bilmirsə, o inkişaf etmiş, transformasiya prosesi keçmiş alətlərin təsiri nəticəsində öz yerini daha mükəmməl alətlərə vermək məcburiyyətində qalır və get-gedə musiqi mədəniyyətindən çıxarılır.

Musiqi alətləri özlərinin miqrasiya zonalarını daha da genişləndirməklə, regional alət çərçivəsindən çıxaraq **ümumdünya** səviyyəsinə yayıla bilərlər. Ümumdünya miqyaslı yayılma yalnız o alətlərə məxsusdur ki, onların akustikası, ifa üslubu, tembri digər xalqlarda istifadə olunan analoji alətlərlə müqayisədə daha mükəmməl olsun.

Məsələn; Azərbaycanda ilkin orta əsrlərdə çəng, uğurlarda qunqau (gungau), çinlilərdə kunxou¹ adı altında istifadə olunmuş alət özünün miqrasiya zonasını genişləndirməklə şərq xalqları arasında yayılaraq "**Asiya mənşəli**" alət kimi **regional alətə**, bir sıra Avropa ölkələrində istifadə edilməklə, transformasiyaya uğradılaraq arfa kimi **ümumdünya musiqi alətinə** çevrilə bilmişdir.

Ümumdünya miqyasında yayılan alətlərin özləri belə müəyyən tarixi dövrə əsaslanırlar. Yəni bir tarixi dövrdə lokal olan alət başqa bir tarixi dövrdə regional, zaman keçdikcə öz miqrasiya zonasını daha da genişləndirməklə ümumdünya musiqi alətinə çevrilə bilər.

Qeyd olunması vacib məsələlərdən biri də budur ki, çal-

¹ Alimlərin verdikləri izaha görə çin dilində kunxou (rus dilli ədəbiyyatda kunxou kimi qeyd olunur) sözünün mənası "başqa ərazidən gəlmə" deməkdir.

ğı alətləri müxtəlif corafi ərazilərə miqrasiya etməklə, orada yaşayan yerli xalqların **dilinə uyğun adlandırılır**. Yəni aləti mənimsəmiş xalq onu öz milli musiqi mədəniyyəti səviyyəsində, təkcə xarici görünüşü, ifa üslubu, lad-intonasiya, səs düzümünə görə deyil, eyni zamanda adlandırılmasını da öz **milli dil leksikonuna** uyğun olaraq dəyişdirir.

Yaxın coğrafi ərazilərdə yaşamaqla bir-birilə mədəni-tarixi əlaqələrlə bağlı olan və ya etnik mənşəyi eyni olub başqa-başqa bölgələrdə məskunlaşmış xalqlarda alətlərin adlanması çox oxşar olur. Məsələn, bizdə qopuz, özbəklərdə kobuz, qazaxlarda kobız, ləzgilərdə kumuz və s.

Miqrasiya zonasına görə çalğı alətləri az və ya çox dərəcədə transformasiya prosesi keçir. Regional alətə nisbətən ümumdünya yayılmış alət daha çox transformasiyaya məruz qalır. Çünki hər hansı bir alət miqrasiya zonasını genişləndirdikcə müxtəlif xalqlar tərəfindən istifadə edilir. Sözsüz ki, hər bir xalq öz milli mədəniyyəti səviyyəsində aləti bu və ya digər atributlarda dəyişdirir. İlk baxışdan nəzərə çarpmayan bu cür transformasiya prosesi bütünlüklə bir neçə tarixi dövrlərdə təkrar olunduqdan sonra dünya musiqi mədəniyyətində bir-birindən kəskin fərqlənən musiqi alətləri meydana çıxır. Məsələn, **çəng-arfa**.

Çalğı alətlərin formasının dəyişməsi onun akustik təkmilləşməsi və səs düzümünün artması ilə də bilavasitə əlaqədardır.

Təqdim olunan metodologiyanın üstün cəhəti ondan ibarətdir ki, bu metodlarla təkcə simli alətləri deyil, eyni zamanda nəfəsli, zərbli və özüsəslənən (ideofon) alətləri də araşdırmaq, tədqiq etmək mümkündür.

Ümumi olaraq bu nəticəyə gəlmək olar ki, xalq çalğı alətlərinin predmet kimi öyrənilməsi müxtəlif faktorlardan bilavasitə asılı olduqlarına görə tədqiqatlarının kompleks şəkildə aparılması daha böyük səmərə verir.

A.MƏMMƏDOV
Sənətsünaslıq namizədi

KAMANÇA

YARANMA TARİXİ VƏ FORMALAŞMASI

Tarixi kökü ilə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə bağlı olan ən qədim simli –kamanlı alətlərindən biri kamançadır. Bu alətin mənşəyi haqqında dəqiq faktlara nə müasir elmi ədəbiyyatlarda, nə də tarixi-ədəbi məxəzlərdə rast gəlinmir. Elə bu səbəbdən də orqanologiyada alətin mənşəyi gah bu, gah da o xalqa aid edilməklə birtərəfli, bəzən də tamamilə qərəzli şəkildə izah edilir.

Kamança adlı alətin ilkin yaranması, tarixi və miqrasiya yollarını araşdırmaq, daha da dəqiqləşdirmək naminə aparılan tədqiqatlar zamanı aydın olur ki, bu formalı alətin analoji oxşarından ərəblər VIII əsrdə öz mədəniyyətlərində **kəməncə** adı altında istifadə edirmişlər.

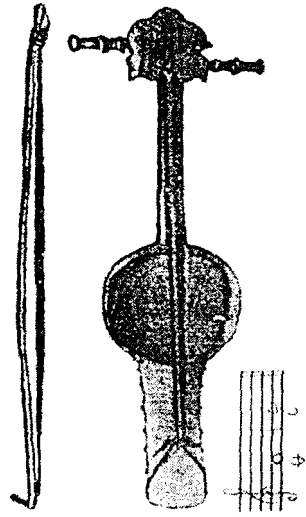
Professor E.Naumanın yazdığına görə, bu alət xeyli uzun qola, çox kiçik çanağa və qolu boyda şişə malik olan bir alət imiş. Onun çanağı çox zaman hind və ya kakos qozundan hazırlanarmış. Bu ad altında ərəblərdə çoxlu simləri olan müxtəlif ölçülü alətlər cəmləşirmiş¹.

Başqa bir mənbə, məsələn, qədim türklərin yazılı epos nümunəsi olan "Kitabi Dədə Qorqud" dastanında da "kaman" alətinin adı çəkilir. Dastandakı kaman adı hələ o dövrlərdə qədim türklərdə kamanlı alətlərdən istifadə olunduğunu birbaşa təsdiqləyən ən dəyərli faktlardan biridir.

X əsr türk musiqiçi alimi Əbu Nəsr Əl-Fərabi qıl qobuz² alətinin yaydan törəmiş ən qədim musiqi alətlərindən

¹Э.Науман Всеобщая история музыки. 1том.вып.5 изд.Шепанскаго С.Петербург 1897 səh99

² Qopuz adı simli alətlərin mizrablı və kamanlı növünü özündə cəmləşdirdiyinə görə biz növləri ayırmaqdan ötrü, eləcə də əksər türk xalqlarında qobuz adlandığına görə kamanlı növ alətləri şərti olaraq qobuz adlandırırıq.



Şəkil 1

"kaman" adlandırılır.

Ümumilikdə isə alətin kaman adı altında çıxış etməsinin özünün izahı vardır. Belə ki, bu ad, təzə yaranmış və heç bir təkmilləşmə, miqrasiya prosesi keçməmiş kamanlı alətin (qıl qobuz) tamam-kamal təsnifatını verir (Şəkil 2).

Gəlin alətin ayrı-ayrı hissələrinə nəzər salaq:

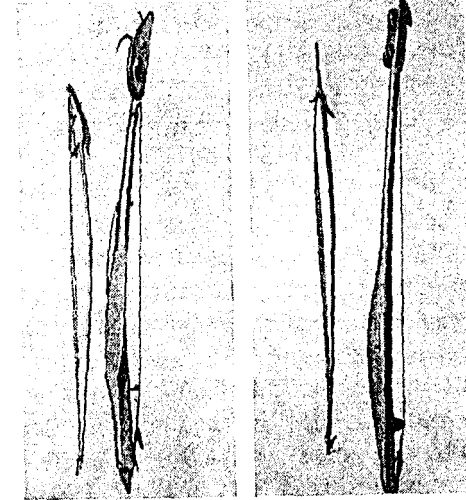
Alətdə kaman, yay adlanan hissənin bütün xalqlarda eyni formaya malik olması, düzəldilməsi, material eyniliyi və bütünlüklə eyni funksiyanı daşması, bu alətlərin eyni mənbədən formalaşması haqqında bir çox şeyləri izah edə bilər.

Bütün xalqlarda ən ibtidai dövrlərdə (müasir dövrümüzdə də belədir) alətin bir hissəsi olan professional kaman at quyruğunun tükündən hazırlanır. Hətta kamanlı alətin

biri olduğunu qeyd edirdi¹. (Şəkil 1)

Fikir versək görərik ki, doğrudan da təkmilləşmə prosesi keçməmişdən əvvəl qıl qobuz aləti döyüş silahı olan yayı xatırladır. İstər alətin ümumi görünüşü, istərsə də ayrılıqda kaman hissə xarici görünüşdə yaya bənzərdir. Ola bilsin ki, (biz buna şübhə etmirik) farslarda və ərəblərdə istifadə olunan alətə sonralar "kaman", "kəmənqə" kimi adların verilməsi, alətin xarici görünüşdə yaya bənzərliyinə görə qazandığı adlar olmuşdur. Hətta bu gün də el arasında alətin kaman hissəsi "yay", "ka-

özünün vaxtilə sim əvəzi telləri də at quyruğunun tükündən xüsusi üsulla hazırlanırdı. Deməli alətin özünün və ayrılmaz bir hissəsi olan kamanın atçılıqla məşğul olan və ya köçəri həyat təzi keçirən xalqlarda yaradılması ehtimalı daha böyükdür.



Şəkil 2

Xalqların həyat təzi ilə maraqlandıqda isə qədim türklərin tarixən atçılıqla məşğul olmaları, köçəri həyat təzi yaşamaları artıq bütün tədqiqatçıların təsdiqlədikləri faktdir. Basılmaz türk sərkərdələri həmişə at belində təsvir edilirdilər. O dövrdən bəri, elə indi də qədim türklərin iqtisadiyyatlarının əsasını atçılıq başda olmaqla, heyvan bəsləmək təşkil edirdi¹.

Alətlərin nə tarixi, nə də hansı xalqlarda yaradılmasına nəzər salmadan, toxunmadan belə görünür ki, kamança aləti ilə qıl qobuzun düzəldilməsi arasında material eyniliyi və

¹Б.Ш.Сарыбаев Некоторые сведения о музыкальном инструментарии древних тюрков.Музыказнание.Каз.Г.У.вып.7 Алма-Ата 1975 сәһ7

¹ Б.Вернер.Происхождение, древняя история и миграция лютии. Традиции музыкальных культур.Советсий композитор .Москва 1987 сәһ 11

ifa oxşarlığı vardır.

Alətlərin və eləcə də onun ifaçılarının adlanması isə olduqca maraqlıdır.

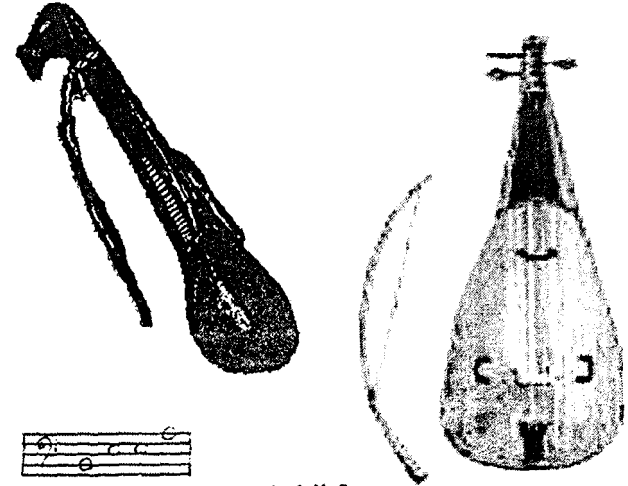
Müasir dövrümüzdə türk xalqlarının bəzilərində (bizdə də belədir) yaşlı nəslin nümayəndələri kamanlı alətin ifasına işarə etməklə "qılı qıla sürtən" kimi ifadələr işlədirlər. Bu xalq deyimlərinin özü bir tərəfdən kamanlı alətlərdə əvvəllər simlərin və kamanının tükdən hazırlandığına işarədir. Digər tərəfdən isə kamança ilə qıl qobuz aləti arasında tarixi-xronoloji əlaqələrin olduğunu göstərir.

Kamanlı alətlərin yaradılmaları haqqında bir neçə mülahizələrimizi təqdim etməzdən əvvəl tarixdə dərin iz qoyub getmiş xalqların mədəni irslərini nəzərdən keçirək:

Kəməncə alətinin ərəblərdə istifadə olunmasına baxmayaraq onun ərəb musiqi mədəniyyətində yaradılması faktı bir qədər şübhə doğurur. Çünki ərəblərdə ilk əvvəllər istifadə olunmuş kəməncə və rebab (kamanlı) alətləri qismən mütəşəkkil və mükəmməl quruluşa malik olan alətlər idilər. Yəni kəməncə və rebab alətləri artıq o dövrdə akustika və tembr baxımından müəyyən mənada təkmilləşdirilmiş formada olublar (Şəkil 3). Deməli, alətlər daha əvvəllər yaradılmış və ərəb musiqi mədəniyyətinə qədər artıq müəyyən inkişaf mərhələsinə qədəm qoymuşdular. Ən əsası isə yazılı mənbələr göstərir ki, ərəblərdə istifadə olunmuş kəməncə alətinin tarixi VIII əsrdən əvvəllərə aid deyildir.

VIII əsrə qədər olan dövr ərzində isə qədim türklərin kamanlı alətdən - daha dəqiq desək qıl qobuzdan istifadə etmələri və onun da ulu əcdadı olan monoxorddan törədiyi artıq bizə məlumdur.

Çox maraqlıdır ki, ərəb və fars sözləri lüğətində **kəman**, **kəmani**, **kəmanqə** sözlərinin mənşəyinin farslara aid olduqları qeyd edilməklə, bir mənəsinin ox yayı, döyüş silahı, digər mənəsinin isə musiqi alətinin bir hissəsi-kamanı və ya



Şəkil 3

musiqi alətində çalmaq kimi təqdim edilir¹.

Bu faktın özü, ümumiyyətlə, kamanla ifa olunan bütün alətlərin bir mənbədən törəndiyini güman etməyə əsas verir.

Qədim türklərdə istifadə olunmuş qıl qobuz alətinin monoxorddan törəmiş ən qədim alət olduğunu bildiyimiz və Azərbaycan ərazisinin tarixən ən qədim türk etnoslarının yaşayış zonaları olduğu halda nəyə görə bu ərazidə istifadə olunan kamança alətinin məhz qıl qobuzdan törəyib formalaşdığını güman etməyəək?

Kəməncə, kəmani, kaman alətinin qıl qobuz alətindən, onun da monoxorddan törəndiyini ehtimal etdikdən sonra bir çox şərq xalqlarında istifadə olunan kamança alətinin tarixi və miqrasiyaları ilə bağlı indi öz mülahizələrimizi verə bilərik:

Tədqiqatlar, müqayisəli təhlillər göstərir ki, ölçüləri nəzərdə tutulmasa çanaqsız və aşıqsız təsvir edilən qıl qobuzla döyüş silahı sayılan yayı ayırmaq mümkün deyildir. Paralel

olaraq; istər qıl qobuzdakı, istərsə də kamança alətindəki kamanlar ümumi görünüşcə yayı xatırladırlar.

İndi gəlin belə bir mülahizəni nəzərdən keçirək: Türk ellərinin miqrasiyaları zamanı digər simli alətlərlə birlikdə qıl qobuz aləti də müxtəlif ərazilərə miqrasiya edə və orada yerli xalqlara yayıla bilərdi. Zaman keçdikcə həmin alətlər yerli xalqların musiqi mədəniyyətlərinin təsirləri nəticəsində özünəməxsus şəkildə inkişaf etməklə, eyni mənbədən yaranmışlarına baxmayaraq müxtəlif cür adlandırılırlar. Çünki yeni ərazilərə miqrasiya etmiş köçəri türk tayfaları istər-istəməz yerli xalqlarla mədəni əlaqələrə girirdilər. Bunun nəticəsində də türklərin yerli xalqlarla birgə formalaşdırdıqları mədəniyyət tərkibində istifadə etdikləri alətlər, türklərin miqrasiyalarından qabaq, yəni xanlıqlar vaxtında istifadə etdikləri musiqi alətlərindən xeyli fərqlənirdi. Elə bunun nəticəsidir ki, türk xalqlarının özlərində də ana yurddan ayrıldıqdan sonra eyni alət müxtəlif coğrafi ərazilərə miqrasiya etdiyinə görə ad dəyişməsinə məruz qaldılar. Məsələn; xarici görünüşcə demək olar ki, eyni olan alət qazaxlarda **kobız**, **qıl qobuz**, özbəklərdə **kobuz**, qırğızlarda **kıyak** kimi adlanır.

Məntiqə əsaslanaraq, belə bir nəticəyə gələ bilərik: Azərbaycanca oğuzlar tərəfindən istifadə olunan kamanlı alət, sadəcə ümumi olan adla **qopuz** adlanmışdır. Qədim türk ellərinin müxtəlif ərazilərə miqrasiyalarından sonra aydın olur ki, qobuz(qopuz) oğuzlarda nəinki müxtəlif ölçülü, həm də müxtəlif növlü alətlərə verilən ümumi ad olmuşdur.

Qədim türklərdə istifadə olunmuş musiqi alətlərinin araşdırıcısı B.Ş.Sarıbayev çox haqlı olaraq, türklərdə ümumi **qopuz** adı altında istifadə olunmuş musiqi alətlərini 4 qrupa bölmüşdür:

- Dilli
- Mizrablı
- Nəfəs
- Kamanlı

Apardığımız tədqiqatlar hələlik simli alətlərə həsr ediləndiyindən, biz qopuzun yalnız simli növü haqqında araşdırmaları təqdim edirik. Qopuzun digər növü - nəfəsli, özünəməxsus (ideofon) haqqında isə qısaca məlumat verməklə kifayətlənirik.

Bir sıra mənbələr türkdilli xalqlarda özünəməxsus (rus dilində yazılmış mənbələrdə bu alət varqan adlandırılır) alətlərin də qopuz adı altında istifadə olunduğu göstərir. Türklərin miqrasiyaları ilə bağlı əmələ gələn bir sıra dil - ləhcə dəyişmələrindən sonra bu formalı alət tatarlarda **kubız**, başqırdlarda **kubız (kumız)** türkmənlərdə **kobız**, qazaxlarda **şan kobız**, hakkaslarda **temir komuz** (metaldan hazırlanmışına görə) adlandırılmışdır (Şəkil 4).

Simli alətlər qrupuna aid qopuz aləti iki növdə çıxış etmişdir:

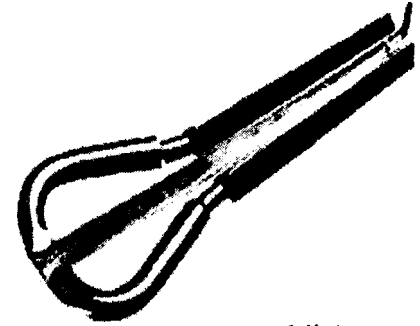
- Mizrabla ifa olunanlar - **mizrablı**.
- Kamanla ifa olunanlar - **kamanlı**.

Mizrablı növə aid olan qopuz alətlərinə

ağac kumuz, komuz, qopuz, dombur, danbur, dəmbur və bu qəbildən olanlar daxildir.

Kamanlı növə aid olan qopuz alətlərinə isə **qıl qobuz, kıyak, qobuz** və bu formalı alətlər şamil edilirlər.

Təbii ki, "**qopuz**" türklərin ümummilli alətlər dəstəsinə özündə cəmləşdirdiyinə və musiqi alətlərinə verilmiş ümumi ad olduğuna görə, heç bir mənbədə onun yaradılması və formalaşması barədə dəqiq tarixi faktlara rast gəlinə bilməzdi. Lakin türkdilli tayfaların bəzində, məsələn, qırqaxlarda qopuzun yaranması haqqında çox qədim bir əfsanə yaşamaqdadır. Əfsanədə qeyd edilir ki, gənc yaşlarında ölü-



Şəkil 4

10548

mə etiraz edən Qorqud ölümdən can qurtarmağa, qaçmağa cəhd edir. Lakin ölüm kabusu onu hər yerdə qaraba-qara izləyir. Bundan yaxa qurtara bilməyəcəyini başa düşən Qorqud fikirdən, dərd-qəm əlindən ilk qopuz (bəzi mənbələrdə qobuz kimi də adlandırılır) alətini düzəldir və öz elinin, obasının, xalqının və onu qoruyan qəhrəmanların başına gələnləri qopuz alətinin müşayiəti ilə söyləyir, çalgısı ilə insanları valeh edir, ovsunlayır¹.

Qobuz alətinin xarici görünüşü və hansı ağacdan düzəldilməsi barədə müəyyən məlumatlara isə türk xalqlarının qədim ayinləri olan qam-şaman oyunlarının mətnlərində rast gəlinir. Bu ayinin yerinə yetirilməsində qobuz, istifadə olunan başlıca musiqi aləti kimi təqdim olunur. Qırğız, qazax variantlı şaman dualarında alət bu cür köməyə çağırılmış:

Ey qopuzum, yaxşı təyin et, yaxşı, doğru xəbər ver...

Yenki ağacının dibindən oyaraq alınmış qopuzum..

Böyük, uca qayın gövdəsindən oyaraq qayrılmış qopuzum.

yüyrək atın quyruğundan tel qayırduğum qopuzum.

Tasqda bitən ağacdan (tobulğu-M.Seyidov) qulaq qayırduğum qopuzum

Yaxşı təyin et, yaxşı xəbər ver.

Bu falı, əgər (düz) çıxmasa, söylənən sözə qulaq asmasan, qulağımı buracağam. (çox güman ki, burada qulaq burmaq alətin aşıqlarının burulması və bununla tellərinin qırılması nəzərdə tutulur)

Duaların mətnlərindən belə məlum olur ki, türk xalqlarında şamanların istifadə etdikləri qopuz aləti üyenki-qayın ağacının gövdəsindən oymaq, qazmaq üsulu ilə düzəldilmiş. Yeri gəlmişkən; bu üsul kamanlı alətlərin düzəldilməsində indiyə kimi qalmaqdadır.

Alətin simləri at quyruğunun tükündən, aşıqlar isə tu-

¹ M.Seyidov Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları Yazıçı., Bakı, 1983, səh.187

bulğa¹ ağacından hazırlanarmış.

Düzdür, alət haqqında dualardakı təsnifat qopuzun hansı növə aid olduğunu tam təsdiq etmir. Lakin alətin istifadə olunduğu mərasim, bizdə onun məhz kamanlı növə aid olduğunu güman etməyə əsas verir. Nəyə görə? Çünki türk xalqlarının əksəriyyətində son dövrlərə qədər kamanlı növə aid qopuz alətindən istifadə olunması şamanlıq ənənəsi sayılmış və hətta buna görə alətin ifasına müəyyən qadağalar da qoyulmuşdur².

Bəzi islam mənbələrində isə hətta bütövlükdə kamanlı alətlərin ifasını birbaşa qadağan edən mətnlərə də rast gəlmək mümkündür. Bu mətnlərdə öz yanlıqlı səsi ilə insanları doğru olan haqq yolundan çıxardığına görə kamanlı alətin ifasına qadağa qoyulduğu bildirilir. Onun ifaçılarını isə hətta şeytan simasında görürdülər (Şəkil 5). Bu faktlar kaman formalı alətlərin bütövlükdə islamdan qat-qat əvvəl yarandığını, islama qədər müəyyən inkişaf mərhələsini keçdiyini göstərir. Eyni zamanda hələ İslam dinində onun cadu ilə, şamanlıqla əlaqələndirilməsi, kamanın qıl qopuzla-türkçülükə bilavasitə bağlı olduğunu təsdiqləyir.

Mizrablı növə aid qopuz alətinin şamanlar tərəfindən istifadə edilməsi haqqında faktlara isə hələlik heç bir mənbədə rast gəlmək mümkün olmayıb.

Şamanların dualarında təqdim edilən qopuzun çanağının hansı ağacdan düzəldilməsi faktının özü türk xalqlarında ən qədim dövrlərdən bəri kamanlı alətlərdən istifadə olunduğunu təsdiqləyir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, orta əsrlərin böyük musiqiçi alimlərindən biri Əbu Nəsr əl-Fərabi öz araşdırmalarında mizrablı növə aid qopuzla bəra-

¹ Qədim türk dilində tobulyag, rus dilində kiparis (currusus) həmişəyaşıl ağac, Kırmda Qara dəniz sahillərində, Qafqazda və Orta Asiyada 11 növdə geniş yayılmışdır. Bu ağac qəm-qüssə simvolu kimi də hesab edilir.

² Ф.М.Кароматов Узбекская инструментальная музыка Литература и искусство им.Гуляма Ташкент 1972 səh 106



Şəkil 5

bər, qıl qopuz –yəni kamanlı növə aid olan qopuz haqqında da məlumatlar verərək onun musiqili yaydan – monoxorddan törəyən ilk musiqi alətlərindən biri olduğu qənaətinə gəlir.

Buna paralel olaraq türk xalqlarının dastanlarında qopuzun mizrablı növü haqqında məlumatlara rast gəlmək mümkündür. Deməli, ümumi olaraq belə nəticəyə gəlmək olur ki, türkdilli xalqlarda qopuzun həm kamanlı, həm də mizrablı növü geniş istifadə olunmuşdur.

Ümumi qopuz adı altında nəyə görə həm kamanlı, həm də müxtəlif formalı, ölçülü mizrablı alətlərin istifadə edildiyini aydınlaşdırmağa çalışaq.

Tarixi faktlar ən qədim türk tayfası olan oğuzların 9 tayfadan ibarət ən qədim türk etnosu, hətta ulu başlanğıc olduqlarını göstərir. Biz belə güman edirik ki, ümumi qopuz adı altında istifadə olunmuş alətlər 9 oğuz tayfasının hər birində ayrılıqda yaradılmış müxtəlif formalı musiqi alətləri olmuşdur. Ayrı-ayrılıqda hər bir türk elində yaradılmış kamanlı, nəfəsli, mizrablı lokal musiqi alətləri ellərin bir mərkəz ətrafında cəmləşdiyinə və bunun nəticəsində ümumtürk

musiqi mədəniyyətində istifadə olunduqlarına görə ümumi "qopuz" adlandırılmışdır..

Azərbaycan ərazisində geniş fəaliyyət göstərən qıl qopuz aləti səlib müharibələri, mədəni-tarixi əlaqələr zamanı bir çox ərazilərə yayılır. Sasanilərin hücumu zamanı bu alət yalnız xarici görünüşünə görə farsmənşəli ad olan "kaman"la əvəz olunur.

Azərbaycanda istifadə olunan alətlə Orta Asiyaya miqrasiya etmiş alət, yəni qıl qopuz arasında sonralar formalaşan ad fərqi görünür elə bu səbəbdən irəli gəlmişdir. Bu baxımdan Orta Asiyaya miqrasiya edən alət **kıyak**, **qıcaq** kimi, Azərbaycanda istifadə olunan alət isə çox güman ki, ərəb və fars təsirinin çoxluğundan **kamança** kimi ad formalaşması prosesi keçir.

Azərbaycan dilinin quruluşuna görə « **ça** » şəkilçisi isə kiçiltmə, xırdaltma, əzizləmə mənasında işlədilir. Digər tərəfdən isə ola bilsin ki, **kaman ça** sözü, alətin ən ilkin vaxtlarda kiçik yaydan- monoxorddan yarandığını göstərən bir işarədir. Çünki qədim dünya musiqi mədəniyyətinin tədqiqatçısı K.Zaks qıl qopuz alətinin yalnız kiçik yaydan- monoxorddan törənə biləcəyini qeyd edirdi.¹

Aramsız müharibələr, tarixi mədəni əlaqələr nəticəsində bu alət Azərbaycana yaxın olan bir sıra qonşu xalqlara yayılaraq, onların mədəniyyətlərində təkmilləşmə və transformasiya prosesi keçmişdir.

Ərəblərdə istifadə olunan alətin **kəməncə** adlandırılması və sözün mənşəyinin farslara aid edilməsi təsadüfi deyil. Bu faktın özünün izahı və tarixi şəraiti vardır.

Məlumdur ki, ərəblər Azərbaycana yürüşlər etdikləri vaxt bu ərazilər Sasanilərin hakimiyyəti altında idi və alət çox güman ki, farsmənşəli olan **kəman** adı altında istifadə olunurdu.

¹ Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 сәh 18

Ərəblərə bilavasitə farslardan keçdiyindən **kaman kimi qəbul edilən alət**, ərəblərdə **kəmani**, **kəmənqə** kimi formalaşdırılır və təbii ki, adının etimologiyası da farsmənşəli hesab edilir.

İndii gəlin,qədim türklərdə istifadə edilən qıl qobuzla ərəblərdə istifadə olunan kəmənqə alətlərini müqayisə edək:

Alətlərin dialektik inkişafı göstərir ki, qobuz get-gedə inkişaf edərək(çanaq və düz qol) kəmənqə kimi formaləşə bilər. Lakin kəmənqə alətinin quruluşu qıl qobuza nisbətən daha mürəkkəbdir.Bu da onun tarixən inkişaf prosesi keçdiyinə layiqli nümunədir.

Türkdilli xalqlarda kamanlı alətlərin ifasının şamanlıq ənənəsi kimi qəbul edilməsi, bu alətin türk xalqlarında yaradılmasına baxmayaraq, onun inkişafını xeyli ləngitmiş, eyni zamanda o dövrdə mükəmməl alət hesab edildiyindən, müxtəlif xalqlara miqrasiya etmək prosesini daha da sürətləndirmişdir.

Azərbaycan ərazisində «Sasanilər dövrü» ndə fars musiqi mədəniyyətinə miqrasiya edən və kaman adlandırılan alət şah saraylarında və yüksək təbəqənin məclislərində istifadə olunmağa başlayır. Təbii ki, alət bu mərhələdə müəyyən dəyişikliyə məruz qalır.

Dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvi hələ Xosrov Pərvizin sarayında kaman alətindən geniş istifadə edildiyini və yüksək tembr-akustikaya malik olduğunu nəzərə çatdıraraq, öz əsərində aləti belə təqdim edir.

**Kaman Musa kimi yanır inləyir,
Çalan xanəndəni durub dinləyir¹.**

Bu misra bir tərəfdən hələ o dövrdə (Sasanilər) alətin kaman adı altında istifadə olunduğunu, digər tərəfdən müxtəlif alətlərlə birlikdə müşayiətçi alət kimi fəaliyyət göstərdiyini, bilavasitə xanəndəni müşayiət etdiyini təsdiqləyir. Deməli o dövrdə kaman aləti hətta şah saraylarında quru-

lan muğam məclislərində xanəndəni müşayiət edirmiş.

Nizami aləti "**qəzəl söyləyən**", "**dəstgah çalan**" kimi ifadələrlə təsvir edir. Belə fərziyyə yaranır ki, elə o dövrdən başlayaraq, alət muğam dəstgahlarını müşayiət etməyə başlayıb. Çünki, şair "**Çalan xanəndəni durub dinləyir**" deyərək kaman alətinin muğamı müşayiət etdiyini çox düzgün bir şəkildə və bu gün bizim də istifadə etdiyimiz ifa fəndlərindən biri kimi təsvir etmişdir.

Alətin şah sarayında istifadə olunması isə hələ Sasanilər dövründə kaman alətinin akustik tembr baxımından digər simli alətlərdən heç də geri qalmadığını,bəlkə də üstün olduğunu, ən əsası Azərbaycanda ərəblərdən də əvvəl kamanlı alətlərdən istifadə olunduğunu təsdiqləyir.

Sasanilərdən sonra isə alətin miqrasiyası və transformasiyası sözsüz ki,bu əraziləri fəth edən ərəblərin adı ilə bağlıdır. Alətin ərəblərdə də kəmənqə, kəman adlanması və bu sözlərin mənşəyinin farslara aid edilməsi bunu bir daha təsdiqləyir. Qeyd edilməsi vacib olan faktlardan biri də budur ki, alətin özü fars və ərəblərin məskun olduqları ərazilərə miqrasiya etməmişdir. Əksinə, ərəblər və farslar bu aləti Azərbaycan ərazisinə gəldikləri vaxt mənimsəmişlər. Bunun özü isə alətin türklərdə yaradılmasına və tarixən onların yaşadıkları coğrafi ərazilərdə,eyni zamanda öz musiqi mədəniyyətlərində geniş istifadə olunduğunu təsdiqləyən dəyərli faktlardır.

Ərəblər Azərbaycan ərazisinə yürüşlər etdikləri vaxt mənimsədikləri kaman alətini qısa bir dövr ərzində elə sürətlə inkişaf etdirib müxtəlif formalarını yaratdılar ki, hətta bəzi mütəxəssislərin bu alətlərin bir-birindən yalnız simlərinin sayına görə fərqləndiyini qeyd etməkdən başqa bir çarələri qalmadı. Məsələn, professor E.Nauman ərəblərdə istifadə olunan kəmənqə aləti haqqında öz mülahizələrini təqdim edərək yazırdı ki, kəmənqə alətinin müxtəlif formalarını araşdırmaq bizi yanlışlığa aparır. Odur ki, birsimli forma-

¹ N.Gəncəvi Xosrov və Şirin Azərb. Dövlət Nəş.Bakı 1947 səh102

sına baxmaq kifayətdir¹.

Bu faktın özü ərəblərdə kəməncə alətlərinin yalnız simlərinin sayına görə bir-birindən fərqləndiyini təsdiqləyir.

Eyni tarixi dövrdə istifadə olunduğuna görə bizdə belə bir fərziyyə varandır ki, ərəblərdə transformasiya prosesi keçən kəməncə adlandırılan alət yenidən türk xalqlarına qaytarılır. Yəni alətlər türkdilli xalqların yaşadıkları ərazilərdə artıq hökm sürən ərəb-islam mədəniyyətində transformasiya prosesi keçdikdən sonra, elə həmin ərazidə yaşayan türk xalqları tərəfindən özlərinin yaratdığı və daha da kamilləşdirdikləri aləti kimi qəbul edildi.

IX-X əsrin musiqiçi alimi Əbu Nəsr əl-Fərabî öz yazılarında haqlı olaraq **kamança** alətinin yaranması haqqında heç bir məlumat vermir. Paralel olaraq, istər Fərabî, istərsə də digər musiqiçilər o dövrdə fəaliyyət göstərən **qopuzun**, **rübabin**, **rudun**, **tənburun** kamanlı növlərinin olduğunu qeyd edirlər.

Konkret olaraq ilkin orta əsrlərdə kamança aləti haqqında Orta Asiya mənbələrində heç bir məlumat yoxdur. Lakin ərəblərin Orta Asiya ölkələrinə hücumundan sonra, təqribən X əsrdən başlayaraq, Orta Asiyada məskun olan xalqlarda, Azərbaycanda istifadə olunan kamança alətinin analoji oxşarı olan **qıcaq** aləti haqda XYII əsrdə yaşamış musiqişünas-alim Dərviş Əli xəbər verir. Onun yazdığına görə qıcaq aləti X əsrdə İbn Sina tərəfindən yaradılmış alətdir².

Fikrimizcə, Dərviş Əlinin qeyd etdiyi bu tarix, kəməncə alətinin Orta Asiyada məskun olan türk xalqlarına miqrasiya etdiyi və qıcaq kimi istifadə olunduğu tarixidir.

Paralel olaraq IX-X əsrlərə qədər Orta Asiya türklərinin

¹Э.НауманВсеобщая история музыки.1том вып.5 изд. Щепанскаго С.Петербург 1897сəh99

² Семенов Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али Научно-исследовательский институт Искусствознания Уз.ССР Ташкент 1971 сəh 19

də qıcaq aləti barədə heç bir məlumat olmadığı halda, hələ sasanilər dövründə Azərbaycanda **kaman** adlı alətin istifadə edildiyi bizə məlumdur.

Bir çox lüğətlərdə və qədim xalqların el deyimlərində **qıcaq** və ya **qıcaq**, **əyilmə**,**əyilmiş**,**dartılma**,**dartılmış** kimi izah olunur.Bu ifadələr isə özlüyündə kamanlı alətlərin ,o cümlədən də qıcaq alətinin ən ulu əcdadının. yəni qıl qobuzun tam təsnifatını verir.

Təqdim olunan bu faktların qarşı-qarşıya qoyularaq müqayisə edilməsindən belə məntiqi nəticəyə gəlmək olar ki, təkcə kamança alətinin deyil, qıcaq alətinin formalaşmasında da qıl qopuzun, eləcə də müxtəlif türk xalqları ilə yanaşı Azərbaycan həm ərazibaxımından həm də orada yaşayan azəri türklərinin bilavasitə böyük rolu olmuşdur.

Araşdırmalara yekun olaraq. eyni zamanda xronoloji ardıcılığa əsaslanaraq belə bir nəticə əldə etmiş olarıq ki, ən qədim dövrlərdə qədim türk xalqlarında yaradılan formalaşdırılan və istifadə olunan qıl qopuz aləti Azərbaycan ərazisində sasanilər dövründə farslara keçərək YI-YII əsrlərdə kaman, kəman, sasanilərdən (VII-VIII əsrlərdə) ərəblərə keçərək kəməncə adı altında istifadə olunur.

Ərəblər tərəfindən təkmilləşdirilərək kəməncə adlandırılan,müxtəlif saylı simlərə malik olan alətlər Azərbaycan ərazisinə qaytarıldıqdan sonra istər Təbriz, istərsə də Orta Asiya miniatürlərində görünməyə başlayır. Miniaturlərdə təsvir olunan alətlər nəinki öz simlərinin sayına,eyni zamanda düzəldilmə materialı və texnologiyasına, xarici görünüşünə görə də bir-birindən fərqlənirdilər.

Heç təsadüfi deyildir ki, orqanoloqların bir çoxu orta əsrlərdə kamanlı alətlərin müxtəlif materiallardan düzəldiyi və onlarda 7-yə qədər simlərin olduğu qənaətinə gəlmişdilər. Orta Asiya xalqlarında isə son dövrlərə qədər 12 simli qıcaq alətindən də istifadə olunurdu. T.S.Vızqo bir sıra qərb mütəxəssislərinin fikirlərini bizə çatdıraraq kamanlı alətlərin (qıcaq) çanağının hətta bürüncdən düzəldildiyini və eyni bir

tarixi dövr ərzində müxtəlif sayda simlərə malik olduğunu qeyd edirdi¹. Əslində isə bu alətlər ərəblərin bir mənbədən təkmilləşdirdikləri, formalaşdırdıqları kəmənqə adlı alətin müxtəlif variantları idilər. Ərəblərdəki müxtəlif ölçülərə, formalara malik olan kəmənqə alətləri türk xalqlarına qaytarıldıqdan sonra onların özündə belə bir-birindən fərqlənən adlarla adlandırılır. Məsələn: Orta Asiya türklərində **qıcaq**, azəri türklərində **kamança**, Anadolu türklərində **kaman** və s. (Şəkil 6).



Şəkil 6

Görünür XIY əsr türk musiqişünas alimi Əbdülqadir Mərağayinin kamança və qıcağın eyni tipli, oxşar alətlər olduğunu söyləməsi də elə bu faktlarla bağlıdır².

Müasir dövrümüzdə bir qrup tədqiqatçılar qıcaq və kamança alətlərini analiz edərək bu alətlərin bir-birindən fərqli çanaqlara malik olduğunu söyləmişlər

¹ Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 сәh 81

² Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 сәh 87

Orqanoloqların verdikləri təsnifatlar göstərir ki, ərəblərdə istifadə olunmuş kəmənqə xeyli kiçik, çanağa (hind və kakos qozundan hazırlandığı üçün) uzun qola, qolu boyda şişə malik bir alət imiş. Aləti ifaçı yerdə, "t ü r k s a y a ğ ı" oturaraq ifa edirmiş (Şəkil 7).

Bir qrup orqanoloqlar ümumiyyətlə, kəmənqə alətinin konkret bir formaya malik olmadığını söyləmişlər. Bu alət ölçülərinə görə qıcaq alətinə nisbətən xeyli kiçik çanağa ma-



Şəkil 7

lik idilər. Araşdırmalar zamanı aydın olur ki, xeyli kiçik çanağa malik olan qıcaq adlı alətdən Orta Asiya Respublikalarında son dövrlərə qədər istifadə olunmuşdur. Söylədiyimiz bu faktı Eyxqornun topladığı və XYIII-XIX əsrə aid edilən alətlər kolleksiyasındakı qıcaq təsdiq edə bilər. Al-bomda toplanmış fotosəkillər bu formalı alətin Türküstan əyalətində geniş istifadə olunduğunu göstərir. Bütün bunlar ümumiyyətlə bir fikri təsdiqləyir ki, son dövrlərə qədər qıcaq alətinin də kamança aləti kimi konkret ölçüləri olmamış, hər ifaçı, o cümlədən hər alət ustası öz fərdi bilik və bacarıqları sayəsində aləti bu və ya digər ölçülərdə düzəltdirmişdir. Bu fərqi ən başlıca səbəbi isə ərəblərdə formalaşdırılmış müxtəlif ölçülü kəmənqə alətlərinin ərəb-islam mə-

dəniyyəti dövründə türk xalqlarına qaytarılmasında, kamança və qıcaq kimi regional adlar qazanmalarında idi.

Yekun olaraq belə qənaətə gəlmək olar ki, **kamança** və **qıcaq** ərəblərin ümumi kəməncə adı altında istifadə etdikləri alətlərinin, yerli xalqlar tərəfindən transformasiyaya uğradıldıqdan sonra qazandıqları yeni adlar idilər. Alətlərə verilən bu adlar bir tərəfdən onların regional miqrasiyasını təsdiqləyir, digər tərəfdən sonrakı inkişaflarının başlanğıcı olur. Belə ki, kəməncə aləti ərəblərdə formalaşmağına baxmayaraq, digər alət kimi (məsələn **rəbab**) daha geniş ərazilərə yayıla bilmir. Çünki o dövrdə (VIII əsrdə) artıq rəbab adlı kamanlı alət ərəblər vasitəsilə Cənubi Avropaya gətirilmiş bu ərazilərdə yeni yarana skripka, violonçel, kontrabas kimi kamanlı alətlərin formalaşmasının mənbəyinə çevrilmişdi¹.

Rebab və kəməncə alətlərinin yayılma zonalarını müəyyənləşdirən professor E.Nauman ərəblərdəki kəməncə alətinin rebab kimi geniş əraziyə yayıla bilmədiyini söyləyir.

Ərəblərə miqrasiya edən kamanlı alətin müxtəlif formalı yarandıqdan sonra onların bəziləri Qərbi Avropaya yayıla bilmədiyindən yenidən öz əvvəlki istifadə zonasına – şərqə- türklərin məskun olduğu ərazilərə qaytarılır. Lakin bu ərazilərə dönmə alət öz miqrasiyasına görə təbii ki, əvvəlki formasından fərqlənirdi.

Ərəblərdə çoxlu sayda kamanlı alətin kəməncə adı altında istifadə olunmasına işarə edən qərb (alman) musiqi tarixçisi Avqust Ambros yazırdı ki, ərəblərin **14 növ kamançası, 32 növ udu, 12 növ qanunu** var idi.

Qıl qobuzun inkişaf edərək əvvəl kəməncə, sonra isə qıcaq və kamançaya çevrilməsində təkmilləşmənin və transformasiyanın rolunun nədən ibarət olduğunu və hansı səbəblərə görə edildiyini aydınlaşdırmağa çalışaq:

Bildiyimiz kimi, qıl qobuz alətinin çanağının aşağı

hissəsi içi boş, uzunsov, get-gedə genişlənən yarımkürəşəkilli formadadır. Uzunsov hissənin üzü membrana-dəri ilə örtülür və yerə dayanaraq alətin ifası zamanı dayanmasını təmin edir. Yarımkürəşəkilli çanağın üzü açıqdır və ifa olunan səslərin rezonansını təmin edir. Alətdə bütün hissələr çanaq, qol, kəllə birlikdə-bütöv bir ağacdan yonulur. Alətin özü yarımqövsvari əyilmiş formadadır. Simlər membranaya toxunsun deyərək çanağın aşağı qurtaracağında (membrana yerləşən çanaqda) dəridən xüsusi II formalı xərek qoyulur. Simlər xəreyin içərisindən keçirilərək kəllədəki aşıqlara bərkidilir. Alət ifa olunduqda səslər dəri xəreyin köməkliliyi ilə membranaya, oradan da çanağa ötürülür.

Bəzi türk xalqlarında, məsələn altay ərazisində yaşayan türklərdə indiyə qədər ənənəvi qopuz alətinin xarici görünüşünü özündə saxlayan alətdən hələ də istifadə olunur. Yerli türklərin dilində bu alət **ikili** adlanır. Bu ad alətə çox güman ki, 2 simli olduğuna (at quyruğunun tükündən hazırlanır) görə verilib (Şəkil 8). Aydınca görünür ki uzunəsirli inkişaf nəticəsində qıl qobuzun uzunsov çanağı (alət büröv hazırladığına görə çanaq şərti işlədilir) öz funksiyasını yarımkürə formalı çanağa verməklə, get-gedə alətin dayanacağına-şişinə çevrilə bilər (Şəkil 9).

Çalğı alətlərinin bu cür qanunauyğun inkişafının özü nəyə əsaslanırsa bilər?

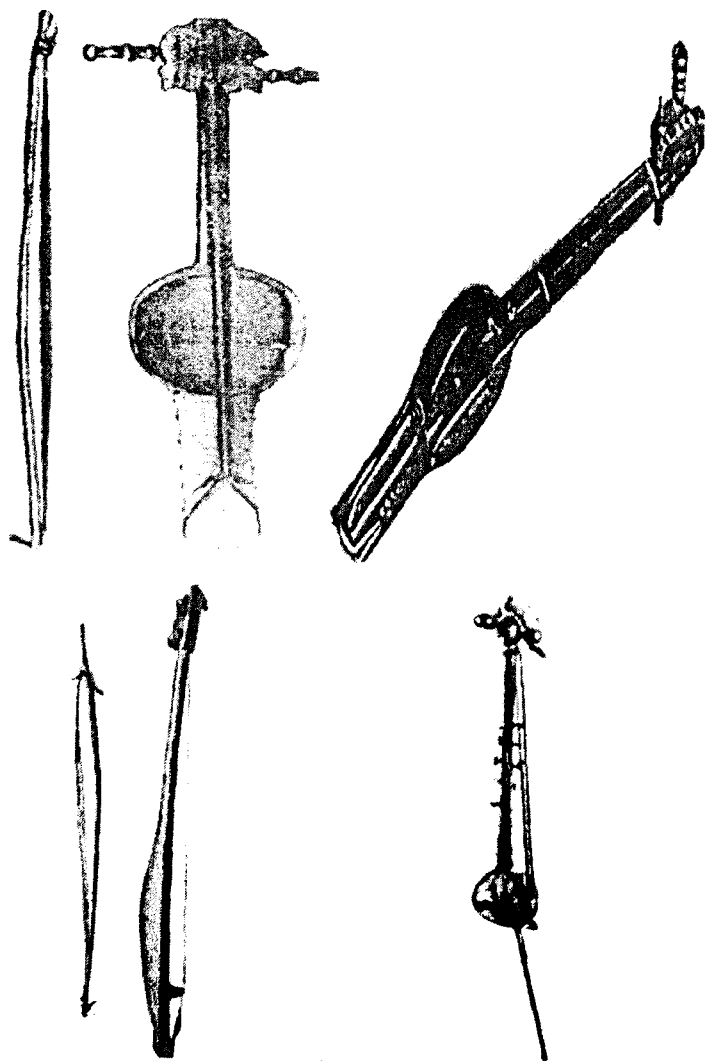
Bir çox alimlərin fikrincə musiqi alətlərinin qanunauyğun-dialektik inkişafı texniki tərəqqi ilə üzvi surətdə bağlıdır.

Alimlər belə bir fərziyyə yürüdürlər ki, o musiqi alətləri bizim dövrümüzdə qədər gəlib



Şəkil 8

¹ Э.Науман Всеобщая история музыки том1-3 изд. Щепанского С.Петербург 1896 сәһ 99



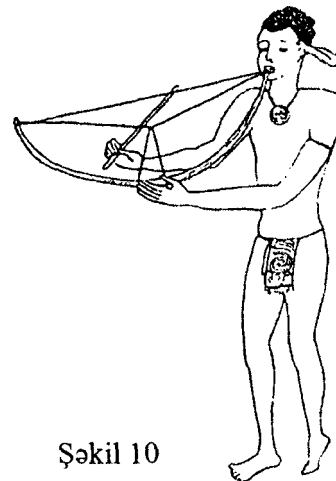
Şəkil 9

çıxıblar ki, onlar rahat hazırlanır və rəngarəng səslənməyə

qadirdirlər¹.

Doğrudan da alətlərə fikir verərkən, onların ümumi texniki tərəqqiyə əsaslanaraq inkişaf etdiklərini izləmək mümkündür. Məsələn, bir sıra orqanoloqlar musiqili yay – monoxordun adi çubuqla da ifa edildiyini artıq söyləyiblər² (Şəkil 10).

Bu alətlərin səsi təbii ki, çox zəif olduğundan onlarda mükəmməl akustika yaratmaq və daha gur səslənməyə malik olmaq üçün get-gedə çanaq formalaşdırılmışdır. Bunun üçün isə səsi özündə xeyli saxlaya bilən möhkəm və saf ağaclar istifadə olunmağa başlanılır. Bu ağacların musiqi aləti kimi hazırlanması prosesi təbii ki, özlüyündə daha mükəmməl əmək alətlərini tələb edirdi.



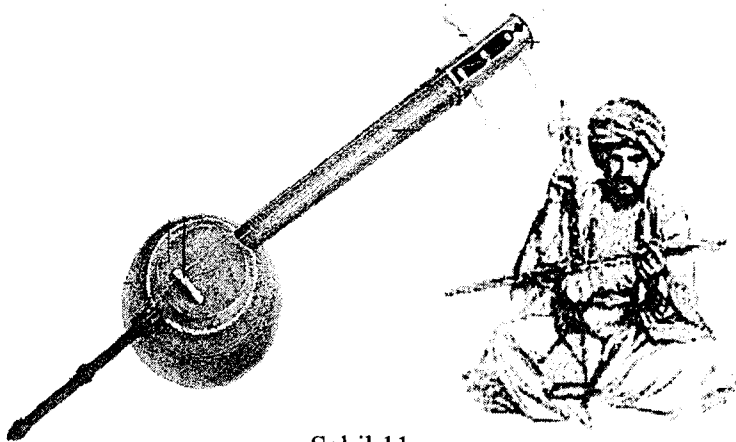
Şəkil 10

Çox maraqlıdır ki, müəyyən tarixi dövr ərzində qıl qobuzdan çoxlu sayda müxtəlif formalı kamanlı alətlər yaradan ərəblər, onun ifa üslubunu dəyişdirə bilməmişlər. Ərəblərdə istifadə olunan kəməncə aləti türklərdəki qopuz aləti kimi ifa edilmişdir. Bir çox tarixi abidələr təsdiq edir ki, istər ərəb, istərsə də farsmənşəli xalqlarda digər alətlərin ifası zamanı müxtəlif oturuş qaydasından istifadə edilsə də, kamanlı alətlərin ifasında yalnız "türksayağı" oturuş qaydasına üstünlük verilmişdir (Şəkil 11).

Orta əsrlərə aid edilən miniatürlərdəki rəsmlərdən aydın olur ki, kamança aləti son dövrlərə, təqribən XVIII-XIX əsrlərə qədər əsaslı rekonstruksiya edilməmiş, yalnız müxtə-

¹ Е.М.Браудо Всеобщая история музыки. Госиздат Петербург 1922 səh 57

² К.Штумпф Происхождение музыки Тритон Ленинград 1927 səh 37-38



Şəkil 11

lif xalqlardakı istifadə mərasiminə görə bu və ya digər sahələrdə dəyişdirilmişdir.

- alətin ümumi ölçülərinin qismən qısaldılması:

Buna alətin qolunun və şiş deyilən oturacağıın kiçildilməsi daxildir.

- alətin akustika və tembr baxımından təkmilləşdirilməsi:

Buna çanağın qismən iri formada yonulması və bu zaman xüsusi bərk materialın seçilməsi (qoz, ərik, tut və s.) daxildir.

- alətin ifası zamanı xüsusi həmahəngliyin yaradılması:

Buna rezonans simlərinin əlavə olunması və saylarının artırılması daxildir.

Bütünlüklə qeyd edilən bu dəyişikliklər isə alətin ifa edilmə mərasimi və texniki tərəqqi ilə bilavasitə bağlı olmuşdur. Məsələn: Əgər alət bir xalqda yerə dayanaraq ifa edilirdisə, bu zaman alətin qolu, xüsusilə şişi ifaya rahat olsun deyə xeyli uzun hazırlanırdı. Müəyyən dövrdən sonra isə alət diz üstündə ifa edildiyindən şişi və qolu yeni ifa variantına uyğun olaraq daha rahat olsun deyə əvvəlki

nümunəsinə nəzərən xeyli qısa hazırlanır.

Söylədiyimiz bu fərziyyəni orta əsr miniatürləri, XIY əsrə aid edilən və Londonun «Britaniya» muzeyində saxlanılan musiqi haqqında anonim traktatdakı alət rəsmi təsdiq edə bilər (bu alətin rəsmi T.S.Vızqo «muzikalnie instrumentı Sredney Azii», Muzika, Moskva 1980, s.87-də verilib).

Bildiyimiz kimi, ilkin orta əsrlər dövründə Azərbaycan ərazisi sasanilər hökumranlığı altında olduğundan yerli türk xalqlarının dilinə bir çox farsmənşəli sözlər, o cümlədən "kəman" da artıq yol tapa bilmişdi. Ərəblərdə kəməncə kimi fəaliyyət göstərən alət türk mədəniyyətinə qaytarıldığı zaman **kamança** kimi transformasiyaya uğradılaraq dilimizə qəbul edildi. Alətin kamança adı altında Azərbaycan ərazisində bir qayda olaraq istifadə edilməsini isə ərəb mədəniyyəti dövrünə aid etmək daha düzgün olardı.

Məlum olduğu kimi kaman sözü yay mənasında çıxış etmişdir. Alətə verilmiş kamança adı isə kiçik yaydan törəmiş musiqi aləti kimi başa düşülə bilər. Bu baxımdan "**kamança**" adı kamanlı alətlərin inkişaf mərhələlərinin izlərini öz üzərində cəmləşdirən musiqi alətlərinin bir nümayəndəsinə verilmiş ən layiqli addır.

Kamança alətinin inkişaf və tarixlərini bizim dövrə qədər saxlaya bilən maddi və ədəbi mənbələrin hamısında alət müşayiətçi alət kimi təqdim olunur. Hətta bu günkü kamançanın ən ulu əcdadı olan qıl qobuz alətinin özü belə xalq məişətində müşayiətçi alət kimi istifadə olunmuş.

Sasanilər dövründə kamança alətinin musiqi mədəniyyətindəki rolu və ifa olunduğu mərasimlər daha da konkretləşir. O, bir çox alətlərlə yanaşı şah sarayında ifa edilən musiqi nümunələrinin müşayiətçi alətinə çevrilir. Sasanilər dövründə daha da konkretləşən bu funksiya alətin sonrakı inkişafının və yaşamasının əsası olur. Belə ki, muğam sənətinin inkişafı ilə əlaqədar olaraq alət bir çox funksiyalardan uzaqlaşaraq, **muğamların müşayiətinə** daha çox uyğunlaşdırılır. Bu funksiyanı isə alət çox güman ki, sə-

sinin uzanılıqlığına və rəngarəng tembrinə görə qazana bilmişdir. Təsadüfi deyildir ki, dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyov kamança alətinin məhz bu xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq onu uzanan səsə və insan səsinə ən yaxın tembrə malik olan bir alət saymışdır¹.

Muğam, əsasən də xanəndəlik sənətinin inkişafı ilə əlaqədar olaraq kamança və digər müşayiətçi alətlər də təkmilləşmə prosesi keçirlər. Muğam sənətinin tələb etdiyi səviyyəyə qədər təkmilləşmə prosesi keçə bilməyən musiqi alətləri isə muğam dəstgahlarının müşayiətindən ayrılaraq məişətin bu və ya digər sahələrində öz fəaliyyətlərini davam etdirirlər.

Bəzi musiqi alətləri isə cəmiyyətdəki təbəqələşmə və bunun nəticəsində musiqinin bu və ya digər janrlarının yaranması və hər janrın da özlüyündə ayrıca musiqi alətlərinin formalaşması qarşısında duruş gətirə bilməyərək, ümumiyyətlə get-gedə unudulurlar. Bu baxımdan, əvvəllər şah saraylarında böyük üstünlüklə istifadə olunan, musiqi alətlərinin bəzəyi sayılan, vaxtilə xüsusi dini oxumaları müşayiət edən və ən müqəddəs alət sayılan cəng, alətlərin təbəqələşməsi qarşısında duruş gətirə bilməyərək zaman keçdikcə unudulmuş və şah saraylarının bir növ simvolik alətinə, atri-butuna çevrilmişdir.

XY əsrin özbək şairi Əhmədi "Musiqi alətlərinin bəhsi" (rus dilli ədəbiyyatlarda bu əsərin adı "Spor muzikalnıx instrumentov" kimi təqdim edilir. Tərcümə bizimdir.) adlı əsərində tənburu "şirinsözlü quş", udu "ən məşhur alət", cəngi "yalnız şahlarla danışan", qobuzu "məhəbbət bülbülü", qıcağı "**gəzəyən və kamanla silahlanmış**", rübabı "**şəriətlə qadağan olunmuş, lakin təriqətlə bir yerdə yaşayan**" alət kimi təqdim etmişdir².

¹Ü. Hacıbəyov Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları Az. SSR EA nəşriyyatı Bakı 1950 səh 223

²Т.С. Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 səh 122

Göründüyü kimi, hələ o dövrdə musiqi alətlərinin əksəriyyəti özlərinin ifa olunduğu mərasimlərini və janrlarını artıq müəyyənləşdirmişdi.

Əhmədinin təqdimatındakı qıcaq alətinin təsnifatı çox maraqlıdır:

Fikrimizcə, müəllif qıcaq alətini **kamanla silahlanmış, gəzəyən bir alət** kimi təqdim edərkən, çox güman ki, onun müxtəlif ərazilərə miqrasiya edərək yenidən öz vətəninə qayıtmasını nəzərdə tutmuşdur. Bu faktlarsa söylədiyimiz arqumentlərə çox yaxındır.

Muğam dəstgahlarının ifasının texniki baxımdan get-gedə inkişaf etmələri, sırf muğam alətlərinin yaranmasını tələb edirdi. İstər səsinin gurluğu, uzanılıqlığı, istərsə də rəngarəng tembrə malik olması və texniki imkanları, kamança alətini muğamları müşayiət edə bilən alət kimi formalaşdırırdı. Lakin alətdəki melodik simlərin azlığı bu cür transformasiyanı ləngidirdi. Ona görə də əvvəllər, yəni qıcaq olan zaman alətin yan tərəfinə bağlanmış və xüsusi tonlara rezonans yaradan simlər get-gedə azalır ya da melodik simlər kimi istifadə üçün uyğunlaşdırılırdı. Bunun da nəticəsində vaxtilə alətdə olan çoxlu sayda **simlər**, o cümlədən **aşıqlar** tədricən yoxa çıxır. Orta əsrlər dövrünü əhatə edən təsviri sənət və maddi abidələr üzərində 4, 5 və daha artıq aşıqlara (simlərə) malik olan kamança aləti təsvirlərinə rast gəlinəydi halda, ondan sonrakı dövrlərdə aşıqların (simlərin) sayı 3-ə qədər azaladılır. Qeyd edildiyi kimi, bunun əsas səbəbi kamança alətinin muğam ifasına uyğunlaşaraq, rezonans simlərini tədricən itirməsi ilə əlaqədardır. Kamança alətinin bu cür transformasiyasını **melodik təkmilləşmə** kimi qiymətləndirmək daha düzgün olardı.

Kamança kimi qıcaq alətinin də orta əsrlərdə 2 melodik simə malik olması haqqında məlumatlar Orta Asiya musiqi alətlərinin tədqiqatçılarının (T.S. Vızqo) araşdırmalarında verilmişdir. Minitatürlərdəki bir neçə qıcaq aləti rəsmlərini analiz etdikdən sonra alimlər onun müasir kamança aləti

formasında, 2 simə, yarımşarşəkilli çanağa, uzun qola və şişə malik olduğu qənaətinə gəlmişlər¹. Lakin eyni tarixi dövrə yəni XY-XYI əsrlərə aid olan miniatürlərdə paralel olaraq, 4, 5 simli qıcaq alətinə də rast gəlinir. Bunun bir səbəbi qıcaq alətinin bəzilərinin çoxlu sayda rezonans sifətlərə malik olmasında, digər səbəbi isə ərəb musiqi mədəniyyətinin ümumi kəməncə adı altında formalaşmasında idi.

Yeni ifaya, yəni muğam dəstgahlarının ifası mərasiminə uyğunlaşan kəməncə aləti XYIII-XIX əsrlərdə 3 melodik simə malik olmaqla qalan rezonans sifətlərini itirir.

Rezonans yaradan sifətlərin itməsinin də özünün izahı vardır. Alətləri araşdırdıqda fikir versək görürük ki, rezonans yaratmaq üçün sifətlər o kəməncə alətlərə qoyulublar ki, onlar akustik və tembr baxımından digər musiqi alətlərlə müqayisədə daha az inkişaf ediblər. Yəni alət tembr, akustika yaradan daha mükəmməl çanağa malik olduqda, rezonans sifətlərinə bir o qədər də ehtiyac qalmır.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, alətlərin düzəldilməsində seçilən ağac materialı bilavasitə onun uzunömürlü, rəngarəng tembr və akustikaya malik olmasına xidmət edir.

Ərəblər tərəfindən təkmilləşdirilərək əsasən türk xalqlarına qaytarılan kəməncə aləti tədricən mədəni-tarixi əlaqələrlə bir-birinə bağlı olan və qonşuluq şəraitində yaşayan digər xalqlara da miqrasiya edərək onların dillərinə uyğun adla adlandırılır.

Azərbaycan xalqının sykökü ilə bağlı olan alətdən istər **qıl qobuz**, istərsə də **kəməncə** adlanan vaxtda istifadə edilməsi təsdiq edir ki, bu alət qonşu Gürcüstan, Dağıstan və Ermənistana bilavasitə Azərbaycan ərazisindən yayılmışdır. Qonşu xalqların özündə belə alətin **kəməncə** adlandırılması faktının özü təsdiq edir ki, alət həmin xalqların musiqi mədəniyyətinə farsların Azərbaycan ərazisini zəbt etməsindən

sonrakı dövrlərdə miqrasiya etmişdir.

Müxtəlif mənbələrə əsaslanan bir sıra araşdırmaların, eləcə də tarixi, ədəbi materialların müqayisəli təhlilindən sonra belə qənaətə gəlmək mümkündür ki, Gürcüstan və Ermənistan musiqi mədəniyyətlərində kəməncə alətinin miqrasiyası XYI-XYII əsrlərdən əvvəllərə aid deyildir. Əgər Azərbaycan musiqi mədəniyyətində kəməncə aləti artıq müxtəlif tarixi mərhələlərdən keçərək muğam dəstgahlarını müşayiət edirdisə və bu, onun Azərbaycan musiqi mədəniyyətində konkretləşmiş funksiyası idisə, qonşu xalqların heç birində hətta buna bənzər faktlara belə rast gəlinmir.

Son zamanlar ermənilərdə kəməncə alətində Azərbaycan muğamlarının instrumental şəkildə ifalarını təsdiq edən faktlara rast gəlinməkdədir. Bu faktın özü bir tərəfdən kəməncə alətinin erməni musiqisinə etdiyi miqrasiyanın tarixini müəyyən mənada təsdiq edir. Çünki muğamların instrumental variantları vokal-instrumental formadan daha sonrakı dövrlərdə formalaşmış. Digər tərəfdən isə istər ləzgi, istər gürcü, istərsə də erməni dilinin qanunauyğunluqları, yəni dildəki ahənglik qanunları onlarda əruz vəznində yazılmış qəzəlləri hər hansı muğam avazı üstündə ifa etməyə qəti şəkildə imkan vermir. Elə bunun nəticəsidir ki, qonşu xalqlarda muğamların nə vokal, nə də vokal-instrumental variantları ümumiyyətlə yoxdur. Ona görə də ermənilər tarixən instrumental muğamlara və qolunda pərdələri olmayan kəməncə alətinə meyillidirlər.

XYIII əsrin ortaları - XIX əsrin əvvəllərində Azərbaycan və ona yaxın olan ərazilərdə yaşayan qeyri türk xalqları (əsasən ermənilər) bu ərazilərdə qəzəllərlə ifa olunan muğamların nə vokal, nə də vokal-instrumental variantını deyil, instrumental variantını özləri üçün mənimsəmiş və öz milli musiqi intonasiyaları ilə indi də ifa etməkdədirlər. Kəməncə alətinin erməni musiqisinə etdiyi miqrasiyanın tarixi də təqribən muğamların instrumental variantlarının formalaşdığı dövrə təsadüf edir.

¹ Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 səh 114

Çox maraqlı, eyni zamanda qeyd olunması vacib olan faktlardan biri də budur ki, Azərbaycanla tarixən uzunəsrli qonşuluq şəraitində yaşamalarına baxmayaraq, muğamın nə vokal-instrumental, nə də instrumental variantı gürcü musiqisinə yol tapa bilməmişdir. Amma Sasanilər dövründən bəri muğam alətləri kimi formalaşan tar və kamança alətləri orada yaşayan azərilər tərəfindən gürcü musiqi mədəniyyətində istifadə olunurdular.

Bilavasitə instrumental muğamların alətləri hesab edilən tar və kamança alətlərinin erməni musiqi mədəniyyətinə miqrasiyasının başlıcı səbəbi isə XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın qədim ərazisinə- Qarabağ bölgəsinə köçürülmüş erməni xalqının nümayəndələrinin el şənliklərində "üçlük"-lər tərkibində yalnız instrumental ifaçılar kimi çıxış etmələri idi.

Bu gün ermənilərdə ifa edilən instrumental muğamlar və tar, kamança alətləri Azərbaycanın çox qədim torpağı olan Qarabağ bölgəsindən mənimsənilən muğamlar və onların alətləridirlər. Ermənilərin Azərbaycanın milli musiqi mədəniyyətindən bəhrələnmələri tarixi bir proses olmaq etibarilə indi də davam etməkdədir.

Kamança alətinin erməni xalq musiqisinə miqrasiya prosesinin başlanğıcının XYIII əsrə aid edilməsi daha düzgün hesab edilə bilər. Məsələn burasındadır ki, ilk erməni kamança çalanı hesab edilən Sayat Nova adlı şəxsin özü Gürcüstan ərazisində yaşamışdır. Onun nəslinin bir tərəfi gürcü, bir tərəfi isə erməni olmuşdur. Artıq təsdiqlənmiş faktdır ki, o, öz şerlərini türk dilində yazır, bu şerləri söyləyərkən isə kamança alətinin müşayiətindən istifadə edərmiş.

Nə erməni, nə də Gürcü xalqlarında muğamın vokal - instrumental variantının olmadığı, eyni zamanda instrumental muğamların hələ geniş intişar tapmadığı bir dövrdə həmin ərazilərə miqrasiya edən kamança aləti ya xalq qəhrəmanları haqqında söylənilən hekayətlərin, ya da xalqın başına gələn müsibətlərin müşayiətində istifadə olunmalı

idi. Lakin bildiyimiz kimi həmin dövrdə (elə indi də belədir) dastanları və xalqın başına gələn müsibət və xoş günləri mədh edən oxumaları bir qayda olaraq **tənbur** ailəsinə mənsub olan alətlər müşayiət edirdilər. Çünki bu ailədən olan alətlərin bütün funksiyaları-mizrabın vurulması, simlərin köklənməsi, pərdələrin münasibliyi məhz oxumaların müşayiətinə uyğunlaşdırılıb.

Kamança alətinin quruluşu isə bu tələblərə cavab verməyə bilərdi. Tənbur ailəsi dastan, epos və bu kimi iri həcmli külliyyatların ifa mərasimini öz əlinə aldığından kamança alətinə qalırdı yalnız kiçik həcmli, lirik səpkili melodiyaların, şerlərinin müşayiəti. Fikir versək görərik ki, XYII-XYIII əsrlərdəki Sayat Nova yaradıcılığı bütünlüklə bu prinsip üzərində qurulmuşdur. Yəni Sayat Nova kamança alətindən yalnız öz şerlərinin müşayiətində istifadə etmişdir. Bəlkə də elə bu səbəbə görə onu aşiq adlandırmışlar. Məsələn burasındadır ki, istər aşiq kimi saz götürüb elbə-el, oba-oba gəzmək, istərsə də millətin, xalqın başına gəlmiş müsibətləri söyləmək və hər hansı alətdə onu müşayiət etmək mərasimi qədim türk xalqlarına məxsus olan tarixi ənənələrdən biridir. Bu ayinlərin yerinə yetirilməsi əsasən tənbur və onun ailəsinə, eyni zamanda qorxulu, təmiz olmayan qüvvələri, ruhları, musiqi alətinin ifası ilə yox etmək funksiyası isə **qıl qobuz** və onun ailəsinə (qırğızlarda kıyak) həvalə olunurdu. Bu prosesdə iştirak edən qıl qobuz alətində I sim melodik, II sim isə burdon-dəm funksiyasını daşıyırdı. Müqayisə edilsə göstərilən bu ifa priyomlarını bütövlüklə Sayat Nova ifaçılığında izləmək olar.

Çox mötəbər mənbələr isə Sayat Novanın öz şerlərini əsasən Azərbaycan-türk dilində yazmış olduğunu, yaradıcılığının isə bütövlüklə türkcülük ənənələri üzərində qurulduğunu göstərir.

Sayat Nova yaradıcılığında türkcülük ənənələri o qədər dərin iz salmışdı ki, erməni alimləri bu faktı əks tərəfə yönəltmək məcburiyyətində qaldılar.

Amma çox dərinə gedib çıxan tarixi faktlar və Sayat Nova yaradıcılığının bütövlüklə türkçülük siması üzərində qurulması belə bir arqumenti təsdiqləyir ki, ermənilərdə kamança ifaçılığma aid olan bütün məsələlər, eləcə də onların tarixi Sayat Nova yaradıcılığı ilə başlanır.

Çox maraqlıdır; nəyə görə ermənilər məhz kamança alətinə meyllidirlər?

Çünki kamança aləti qolunda pərdələr (məsələn, tar kimi) olmadığına görə, müxtəlif etnik mənşəli, kəskin fərqlənən musiqi intonasiyalarına malik olan xalqların musiqi mədəniyyətinə asanlıqla və tez bir zamanda uyğunlaşa bilər.

Bizə məlumdur ki, hər hansı bir xalqın musiqi intonasiyasını yaradan əsas faktor onun dilindəki ahənglik qanunu və intonasiyadır, vurğudur. Bu baxımdan, qolunda pərdələr olmayan bir alətdə istər türk, istər fars, istər ərəb, istərsə də Avropa, erməni və gürcü xalqlarının musiqilərini asanlıqla ifa etmək mümkündür. Məsələn; skripka kimi. Burada hər bir şey ifaçının istəyindən və eşitmə qabiliyyətindən asılıdır.

Qonşu xalqların musiqiçilərinin nəyə görə kamança alətinə xüsusi meyl göstərdiklərini aydınlaşdırmağa çalışaq:

Bildiyimiz kimi muğamların daxili ritmikası bilavasitə "əruz"un bəhrlərindən, ritmindən irəli gəlir. Vokal-instrumental muğamlar yalnız qəzəllərlə ifa olunur. Qeyd etdiyimiz kimi erməni, gürcü dilinin qanunauyğunluqları islam aləminin məhsulu olan "əruz"u ifa etməyə heç cür imkan vermir. Görünür qonşu xalqların musiqiçiləri öz dillərindəki ahənglik qanununu və onun hansı musiqi intonasiyasını yaradacağını gözəl bilməmişlər. Bu intonasiyaları əruza görə nə vokal muğamlarda, nə də tar ifaçılığında lazımi səviyyədə təqdim edə bilməzdilər. Çünki tarın qolundakı pərdələr Azərbaycanda istifadə olunduğu üçün azəri dilinin intonasiyasına uyğun olaraq təsbit olunmuşdu. Tar alətini hər hansı xalqın intonasiyasına uyğunlaşdırmaq üçün pərdələri yuxarı və ya aşağı çəkilməli idi. Lakin bu halda tarda ifa

olunan muğamların laddaxili səsdüzümü də dəyişiləcəkdi. Bu isə çox uzun fəsadlar törədirdi.

Kamança kimi qolunda pərdələr olmayan bir alətdə isə bütün bu məsələləri çox asanlıqla həyata keçirmək mümkündür. Elə bu səbəbdən də ermənilər tarixən tar alətindən daha çox kamançaya meyllidirlər.

Son zamanlar bəzi mütəxəssislər yanlış olaraq, kamança alətinin rekonstruksiya olunmasını heç bir tarixi faktlara əsaslanmadan Şaşa Ohanezaşvilinin adı ilə bağlayırlar. Bu məsələyə aydınlıq gətirmək fikrindəyik:

Tarixi sənədlər göstərir ki, bu şəxs ilk dəfə 1902-ci ildə kamança çalmağa başlamış, kamançada guya rekonstruksiya işlərini isə 1905-ci ildə apararaq ona 4-cü simi əlavə etmişdir¹.

Uzun illərin pedaqoji təcrübəsinə, eləcə də kamança ictiməsi üzrə pedaqoji fəaliyyətimə, ifaçılıqla məşğul olan sənətçilərlə apardığım məsləhətləşmədən sonra belə qənaətə gəlmək mümkündür ki, necə bir istedadlı şəxs olursa olsun, 11 yaşında ikən 3 il müddətində kamança kimi çətin bir aləti tamam-kamal, mükəmməl səviyyədə öyrənə və onda rekonstruksiya işləri apara bilməzdi.

Digər tərəfdən bu sahədə aparılan araşdırmaların nəticəsi göstərir ki, hələ 1905-ci ilə qədər Bakıda fəaliyyət göstərmiş bir çox xalq çalğı alətləri ansambllarının tərkibində 4 simli kamançadan istifadə olunurmuş.

XIX əsrdə xalqlar arasında baş vermiş ictimai, iqtisadi və siyasi dəyişikliklər üzündən ümumşərq mədəniyyətində istifadə olunmuş musiqi alətləri də ümumi mədəniyyətdən ayrılmaqla hər hansı bir xalqın milli musiqi mədəniyyətinə uyğunlaşdırıldılar. Dahi bəstəkarımız Y. Hacıbəyovun dediyi kimi «Əndəlisdən Çinə, Qafqazdan Orta Afrikaya qədər olan böyük bir musiqi binası uçub dağıldıqdan sonra ətraf xalqlar bu binanın qiymətli parçalarından özlərinin musiqi

¹ F. Şuşinski Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Yazıçı, Bakı, 1985, səh 366.

barigahlarını tikdilər»¹.

Ümumi mədəniyyətdən ayrıldıqdan sonra kamança aləti Azərbaycan musiqi mədəniyyətində tar aləti ilə birlikdə muğamların müşayiətində müşayiətçi alətlər kimi istifadə olunur. Xanəndəlik sənətinin formalaşması və təşəkkülü dövründə bu alətlərin mövqeləri daha da konkretləşərək **tar**, **kamança**, **dəf** sırf **muğam alətləri** kimi, **saz** **aşiq aləti** kimi, nəfəs və bir sıra zərb alətləri isə rəqs-məişət alətləri kimi formalaşırlar.

XYIII-XIX əsrlərdə muğamın müşayiətində geniş istifadə edilən tar və kamança alətləri xanəndəlik sənətinin inkişafı ilə əlaqədar olaraq yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoyurlar. Qeyd etmək yerinə düşərdi ki, istər tar, istərsə kamança alətlərinin əsaslı rekonstruksiyaları məhz bu dövrü, yəni xanəndəlik sənətinin inkişafı dövrünü əhatə edir.

Muğamların vokal variantlarındakı "Bərdaşt" şöbəsinin formalaşmağı, onu müşayiət edən alətlərin də səs diapazonlarının ona uyğun olmasını tələb edirdi.

Tar alətinin rekonstruksiyası 1870-1875-ci illəri əhatə etməklə Mirzə Sadiq Əsəd oğlu tərəfindən aparılmışdır. Bu barədə Ə. Bədəlbəyli, V. Əbdülqasimov öz məqalə və kitablarında ətraflı şərhlər veriblər. Biz sadəcə onu əlavə etmək istəyirik ki, muğam ifasının müşayiəti bilavasitə tar və kamança alətini formalaşdırdığından bu 2 alətin istər diapazonu, istər tembri arasında həmişə ümumi qanunauyğunluq olmuşdur. Tar rekonstruksiya olunaraq simlərinin sayını 11-ə çatdırıldığı və diapazonunun xeyli artırıldığı halda, 3 simli kamança aləti ilə bu alət arasında mövcud olan balans pozulurdu. Odur ki, belə bir fərziyyə yürütmək olar ki, 6 simli tar alətinin rekonstruksiya olunaraq 11 simli müasir tar alətinin yarandığı bir dövrdə, kamança alətinə də 4-cü

¹ Ü. Hacıbəyov Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Az. SSR EA nəşriyyatı, Bakı, 1950, səh 14.

sim əlavə olunmuşdur.

Tar aləti üzərində aparılmış əsaslı rekonstruksiya - pərdələrin tənzimi məsələləri, çanağın yeni biçimdə yonulması, simlərin sayının artırılması və s. işlərinin müqabilində kamança alətinə yalnız dördüncü simin əlavə edilməsi kifayət idi. Çünki tar alətinin rekonstruksiyası vaxtı qarşıya çıxan tersiya intervalının sent yüksəkliyi, zəlzəl pərdəsinin yüksəkliyi və s. məsələlər kamança alətinə yox idi. Kamança alətinin qolunda pərdələrin olmaması onu bütün bu məsələlərdən uzaqlaşdırırdı. Burada əsas məsələ tar ilə onun səs düzümün (diapazon) arasında uyğunluq yaratmaq idi ki, bunun da öhdəsindən 4-cü sim asanlıqla gəlirdi.

Bu fakt da nəzərdən qaçırılmamalıdır ki, XIX əsrin axırları, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ərazisində kamança və tar ifaçılarının əksəriyyəti erməni xalqının nümayəndələri olublar. Bunlar "üçlük"lər tərkibində müxtəlif el şənliklərində çıxışlar edərək Azərbaycan muğamlarının instrumental variantını yaxşı mənimsəmiş və bu baza üzərində sonralar özlərinin **instrumental muğam məktəblərini** (biz buna şübhə etmirik) yaratmışlar.

Qeyd etmək lazımdır ki, ermənilərdə ifa olunan instrumental muğamların tarixləri də Qarabağ muğam məktəbinin təşəkkülündən sonrakı dövrlərə aid edilməlidir. Çünki bildiyimiz kimi, ermənilərdəki instrumental muğamlar Qarabağ bölgəsindən mənimsənilmə yolu ilə alınan və sonradan erməni üslubunda ifa edilən muğamlar olmuşdur. Muğamın vokal variantından isə ermənilər ümumiyyətlə bu günə qədər istifadə edə bilməmişlər.

Kamança və tar aləti xanəndəlik sənəti ilə birlikdə inkişaf etdiyindən, qismən son dövrlərdə formalaşan instrumental muğamların **yaradıcı alətləri** hesab edilə bilərlər. Tar və kamança alətlərinin hər birində Azərbaycan muğamlarını dəstgah şəklində ifa etmək mümkündür. Əslində muğamların instrumental variantlarının formalaşmasında bu iki alətin rolu xüsusilə qeyd edilməlidir. Sonralar bu ənənə di-

gər nəfəs və simli alətlərə də təsir göstərmişdir. Lakin başqa alətlərin heç birində tar və kamançada olduğu kimi dəstgahları mütəşəkkil şəkildə ifa etmək mümkün deyildir.

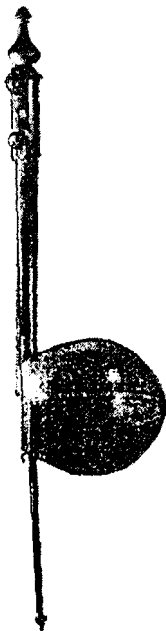
Tar və kamança alətlərinin müşayiətçi alət kimi birlikdə xanəndəni müşayiət etmələri bizdə şübhə doğurmur. Çünki onların ən ulu əcdadları sayılan rübab və qıl qobuz bilavasitə hər hansı bir oxumaları müşayiət etmək üçün məhz müşayiətçi alətlər kimi formalaşdırılırdı. Bu baxımdan tar və kamança alətlərinin muğamı müşayiət etmələri tarixi ənənələrin davamı hesab oluna bilər.

Bütün faktlara ümumi yekun olaraq qeyd etmək istədik ki, bu gün şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi sənəti sayılan muğamların ifa və müşayiətində özünə əvəzə dilməz mövqə qazanan kamança alətinin ulu əcdadı qədim türklərdə ən ibtidai dövrlərdə **musiqili yaydan sonra yaranan qıl qobuz aləti olmuşdur**. Alət müxtəlif tarixi dövrlərdə Azərbaycan ərazisində bir çox xalqlar - farslar, ərəblər tərəfindən təkmilləşdirildikdən sonra, yeni formada kamança adı altında yenə də bu ərazidə istifadə edilmişdir (Şəkil 12).

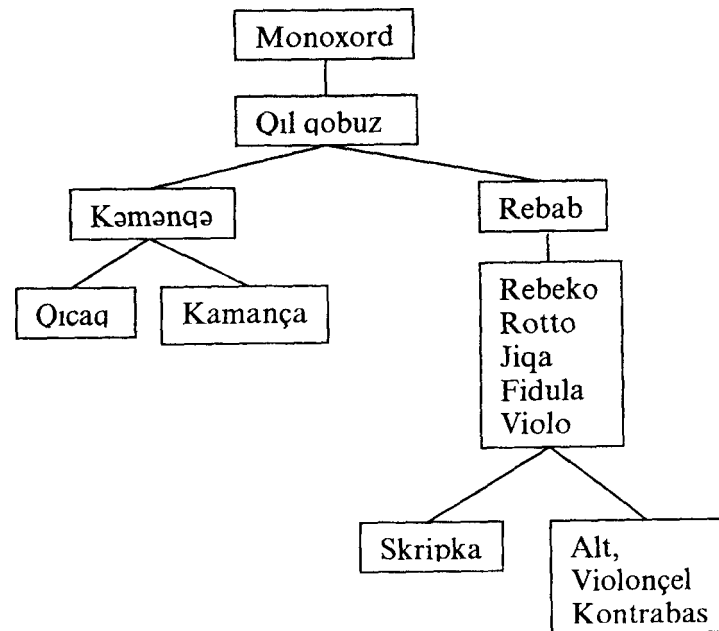
Kamança aləti haqqında araşdırmalarımızı yekunlaşdırmaqla aşağıdakı cədvəli əldə etmiş olarıq.

Alətin qıl qobuzdan kamançaya qədər olan tarixi dövr ərzində Azərbaycanda yaşamasının əsas səbəblərindən biri Azərbaycanın etnogenezinin əsasını türklərin təşkil etməsi, bu ərazilərdə alətin əvvəllər xalq məişətində istifadəsi, el oxumaları, muğamların müşayiəti, bir sözlə solo alətinə qədər durmadan inkişaf etməsi olmuşdur.

Bütün faktlara və fərziyyələrə əsaslanaraq, qeyd edə bilərik ki, müasir dövrümüzdə xalq çalğı alətləri arasında özünə layiqli



Şəkil 12



mövqə qazanmış kamança alətinin tarixi kökləri Azərbaycanın ən qədim musiqi mədəniyyəti ilə bağlı olmuşdur. Ulu əcdad olan qıl qobuzdan formalaşdığına və Azərbaycan ərazisində intişar tapdığına görə **kamança aləti Azərbaycanın milli çalğı alətləri** sırasına daxildir.

T A R

YARANMA TARİXİ VƏ FORMALAŞMASI

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti ilə bağlı olan ən layiqli xalq musiqi alətlərindən biri də tardır. Bu alətin yaranıb formalaşması haqqında hələ dəqiq tarixi faktlara rast gəlinmir. Orqanoloq alimlərin özləri də bu alətin yaranması haqqında müxtəlif fikirlər, rəylər irəli sürürlər.

Elmi ədəbiyyatlarda da tarın yaranması haqqında müxtəlif səpkili araşdırmalar aparılmışdır. Tədqiqat işlərinin bəzində tar alətinin İranda formalaşdığı və ondan da müasir Azərbaycan tarının yarandığı qeyd edilir. Digər mənbələr isə əksinə bu alətin Azərbaycan ərazisində yarandığını sonradan İran ərazisinə miqrasiya etdiyini təsdiqləyir.

Tar alətinin tarixi ilə maraqlanan bir sıra Şərq və Qərb musiqişünaslarının, mütəxəssislərinin əksəriyyətinin irəli sürdükləri arqumentlərdən belə məlum olur ki, guya beşsimli tar (buna indi İran tarı deyilir) tənbur ailəsinə mənsub olan dütar, setar, çahartar, pəncətar, şeştar alətlərindən formalaşan alət olub.

Bəzi mütəxəssislər isə hətta coğur musiqi aləti ilə Azərbaycan tarı arasında müəyyən qohumluq əlaqələrinin və səsdüzümlərində ümumi oxşarlığın olduğunu qeyd etmişlər.

Bunların arasında tarın tarixi ilə məşğul olmuş professor V. Əbdülqasımovun fransız musiqişünası professor Jan Dürinqə istinad etməsi olduqca maraqlıdır. Qədim mənbələrə əsaslanaraq J. Dürinq "İran musiqisinin ənənələri və təkamülü" adlı kitabında yazır ki, rübablara daha yaxın olan "həmahəng səslə tellərə malik tar həmişə Qafqazda olmuş və XVIII əsrin sonunda oradan İrana gətirilmişdir"¹.

Biz orqanologiyada təqdim edilmiş bütün materialları, faktları və arqumentləri qiqliklə analiz etdikdən sonra tar

adlı musiqi alətinin yaranması, tarixi inkişafı barədə tamamilə yeni səpkili mülahizə yürüdə bilərik.

Əvvəlcə tarla coğurun oxşarlığı barədə:

Bütövlükdə hər hansı bir xalqın musiqi mədəniyyətində çıxış edən və səsdüzümləri həmin xalqın milli musiqi intonasiyasına əsasən müəyyən qaydada təsbit olunmuş simli musiqi alətlərinin qolundakı səsdüzümləri arasında mütləq ümumi əlaqə olmalıdır. Lakin musiqi alətlərinin tək bu qaydaya əsasən etnik köklərini araşdırmaq, inkişafını tədqiq etmək qeyri-mümkündür.

İndi isə tar barədə:

Azərbaycan, İran və bir çox Qərb mütəxəssisləri elmi ədəbiyyatlarda belə bir fərziyyə yürütmüşlər ki, tar faktik olaraq X-XI əsr Şərq musiqi mədəniyyətində istifadə edilmişdir¹. Lakin həmin mütəxəssislərin özləri X əsrdə tar adına rast gəlsələr də onun nə rəsmi, nə də formalaşma mənbələri haqqında konkret məlumat verə bilməmişlər.

Müasir Azərbaycan tarının tarixi kökləri barədə indiyə qədər araşdırılmış elmi tədqiqatları bir qədər də dərinləşdirməyə cəhd edək:

IX-X əsrlərin təsviri sənət, maddi abidələr üzərindəki alət rəsmlərinin araşdırılması, öyrənilməsi göstərir ki, bu dövrdə 5 simli tar alətinə təsadüf olunmur (bu fikri bir çox mütəxəssislər qeyd ediblər). Lakin bu o demək deyildir ki, 5 simli tarın formalaşması üçün real şərait olmamışdır. Və ya əksinə ola bilsin ki, həmin dövrdə tar formalı alət olmuş lakin tar deyil başqa ad altında təqdim olunmuşdur.

Fikrimizcə müxtəlif fərziyələrə, arqumentlərə nəzər yetirmək ümumi işimizin xeyrinə olardı:

5 simli tarın hansı alətlər ailəsindən törəyib formalaşdığını aydınlaşdırmaq, dəqiqləşdirmək məqsədilə ayrı-ayrı alətlər ailəsinin özünəməxsus xüsusiyyətlərini nəzərdən keçirək.

Tar alətinin yaranıb formalaşdığı ehtimal edilən alətlər

¹ V. Əbdülqasımov Azərbaycan tarı İşiq Bakı 1989 səh 9

¹ V. Əbdülqasımov Azərbaycan tarı İşiq Bakı 1989 səh 9

ailəsindən biri və ən böyüyü **tənbura** alətlərdir. Bu ailəyə mənsub olan alətlərin ümumiləşmiş xarakterik xüsusiyyətləri :

- uzun və ya qismən uzun qol
- həcmindən asılı olmayaraq armudabənzər (tək çanaq) çanaq
- düz kəllə

Yəni bu alətlərin çanaqları müasir tar və ya skripka alətlərində olduğu kimi, səkkizə bənzər xüsusi formaya (ikili çanağa) malik deyildir, birçanaqlıdır.

Təkcə bu ümumi xarici görünüşdən bəlli olur ki, 5 simli tar heç vaxt tənbur ailəsindən törəyib formalaşa bilməzdi. Çünki tənbur ailəsinə mənsub olan musiqi alətləri tənburdan törədiklərinə görə əsasən onun xarakterik formasına - armudabənzər çanağa, uzun qolavə düz kəlləyə malik alət olmalı idi. Məsələn, müasir saz, ud və s alətlərdəki kimi.

Yeri gəlmişkən, qeyd etmək lazımdır ki, tənburdan törəyən tənbura bənzər alətlərin ən inkişaf etmiş, son nümayəndəsi bu gün müasir musiqi mədəniyyətimizdə istifadə olunan saz və onun növləridir.

Müasir saz aləti ilə istər beşsimli, istərsə də müasir Azərbaycan tarını müqayisəli təhlil etdikdə belə, tarın bu alətlə ümumi bağlılığının olmadığı və bir-birindən kəskin fərqləndiyi qənaətinə gəlmək mümkündür. Alətlər arasında uyğunsuzluq özünü

- ümumi görünüşündə(kəllə)
- material müxtəlifliyində
- düzəldilmə texnologiyasında
- qoldakı səslər tənzi mi məsələlərində, yəni pərdələrin quruluşunda aydınca göstərir.

Yeri gəlmişkən və əlavə suallar yaratmamaq naminə qeyd edək ki, dutar, setar, çahartar, pəncətar, şeştarla 5 simli tarın, nə də müasir Azərbaycan tarının ad eyniliyindən başqa heç bir xronoloji inkişaf əlaqələri yoxdur.

Beşsimli tarın xarici görünüşü onun tənburdan və ya

onun çeşidlərindən törəndiyini heç cür təsdiq edə bilməz.

İndi həm 5 simli tarın, həm də dü, se, çahar, pənc, şeştarın ümumi ad olan "tar"la adlanması məsələsi:

İstər 5 simli tar, istərsə də tənburun növləri Azərbaycan ərazisində istifadə olunduğu zaman farslar bu əraziləri işğal etdikləri vaxt bu alətlər də fars mədəniyyətinə miqrasiya etmişlər. Sözsüz ki, etimologiyası farslara aid olmadığına görə ümumi "tar" tel, vətər, sim adı ilə adlanmışdır. Halbuki həmin vaxtlarda yerli əhali bu alətləri ayrı adlarla adlandırırdı. Bu faktın özü bir tərəfdən alətlərin heç birinin fars-mənşəli olmadığını, fars musiqi mədəniyyətinə miqrasiya etdiklərini, digər tərəfdən tənburun növləri olan du, se, çahar, pənc və şeştarın istifadə olunduğu dövrdə belə, 5 simli tarın fəaliyyət göstərdiyini təsdiq etməyə əsas verir.

İstər 5 simli tarın, istərsə də Azərbaycan tarının xarici görünüşü, yəni çanağın xüsusi formaya - ikili çanağa malik olması faktı bizdə bu alətin formalaşmasını və tarixini **rübababənzər alətlərdə** axtarmaq meylini yaradır.

Azərbaycan, Rusiya və Qərbi mütəxəssislərinin elmi ədəbiyyatlarda nəşr etdirdikləri məqalələr göstərir ki, orta əsrlər dövründə rübab Yaxın Şərqdə, Azərbaycanda və bir sıra coğrafi ərazilərdə geniş yayılan alət olub.

IX-X əsr türk alimi Əbu Nəsr əl-Fərabi özünün "Kitabi ül-musiqiyi əl-kəbr" əsərinin bir bölümündə (rus dilindəki ədəbiyyatlarda bu bölüm "Kniqa ob instrumentax", Azərbaycan dilində "Musiqi alətləri haqqında"-tərcümə bizimidir) hələ o dövrdə rübab alətinin müxtəlif ansamblların tərkibində müşayiətçi alət kimi istifadə edildiyini göstərirdi.

Müasir Azərbaycan tarının yaranma və formalaşma tarixini daha da dəqiqləşdirmək məqsədilə biz, rübab və ondan formalaşan alətlərin inkişaflarını müxtəlif tarixi mərhələlərdə izləmək qərarına gəldik.

Bildiyimiz kimi rübab alətinin ən ibtidai nümunəsi müasir dövrümüzdə qaşqar rübabı adı ilə adlanan alət olub. Bunların da ən qədim qayaüstü rəsm nümunələri Qərbi Pa-

mir dağı ətəklərində -Bədəşxan vilayətində qeydə alınmışdır. Alimlər bu alət rəsmlərinin tarixini bizim eramızın əvvəllərinə aid ediblər¹.

Qaya üzərindəki rəsmlər, onların müqayisəli araşdırılması birbaşa təsdiq edir ki, hələ o dövrdə rübab aləti müxtəlif formalara malik olmuş və musiqi məclislərində istifadə edilmişdir.

Alimlər hətta qayaüstü rəsmlərlə orta əsrlər dövrlərdə istifadə edilən dulan,şuqnan,qaşqar rübabı adlı alətlər arasında müqayisəli təhlillər də aparmışlar. Alətlərin təsnifatları göstərir ki, rübab və onun müxtəlif növlərinin tarixlərinin araşdırılmasında bu tapıntı çox mühüm əhəmiyyət kəsb edə bilər.

Alət rəsmlərinin tapıldığı ərazilərin tarixən türk tayfalarının yaşayış zonaları olduğunu, eyni zamanda **dulan, şuqnan, qaşqar** adlarının qədim türk toponimləri,hətta qədim türk tayfa adları olduğunu nəzərə alsaq, rübab ailəsində olan alətlərin tarixən türklərdə formalaşmış təşəkkül tapması qənaətinə gəlməli olarıq.

Müasir ədəbiyyatlarda mizrablı növə aid rübab alətlərinin müxtəlif cür adlanması faktları vardır. Məsələn, tacik, əfqan rübabı, şuqnan rübabı, dulan rübabı, pamir rübabı və s.Hətta bir sıra mütəxəssislər rübabın musiqi alətlərinin bir qisminə verilmiş ümumi ad olduğunu, sonralar müxtəlif ərazilərdə istifadə edilməklə və quruluş xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən fərqləndiyini qeyd etmişlər².

Görünür bir sıra alətlər kimi rübab aləti də miqrasiya edərək bu və ya digər coğrafi ərazidə yaşayan xalqların musiqi mədəniyyətlərində transformasiya prosesi keçdikmiş, sonra həmin ərazinin adını daşımışdır. Məsələn, vaxtilə Çin ərazisinə miqrasiya etmiş alət Qaşqar vilayətində -türklərin

¹ Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 səh 87-88

² Музыкальная энциклопедия. Советская Энциклопедия IV том Москва 1978 səh 741

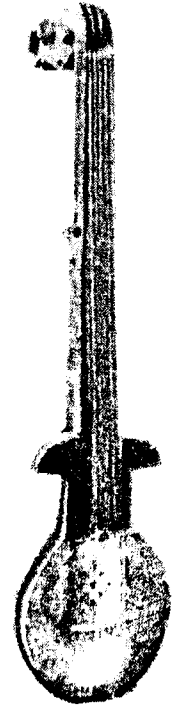
məskun olduğu coğrafi ərazidir geniş istifadə olunduğuna görə həmin alət bu günkü elmi ədəbiyyatlarda qaşqar rübabı adı ilə tanınmaqdadır (Şəkil 13).

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki,rübab ailəsinə mənsub olan alətlərin kəllə hissəsinin quruluşu istər 5 simli,istərsə də müasir tar alətindəki kimi arxaya əyilmiş formada-dır.Alətlərin tarixlərində,ümumiyyətlə orqanologiyada belə xırda detallara mütləq fikir verilməlidir.Çünki çox sıx təmasda və qarşılıqlı mədəni – tarixi əlaqələr şəraitində yaşayan xalqlar öz mədəni irsini, əlamətlərini çox güman ki,ancaq belə detallarda,və ya alətin üzərində olan sonradansa alətin bəzəyinə çevrilən qədim ornament, fiqur formada özünü göstərə bilərdi

Transformasiya prosesi keçməmiş qədər alət yalnız Çinin Cunqar və Qaşqar vilayətlərində məskun olan türklərin (uyğurlar) milli aləti kimi çıxış etmişdir¹. Transformasiya prosesi keçdikdən sonra isə bu alət Çində lavabo (Lawabo) adı altında istifadə edilmişdir.

Azərbaycanda mizrabla çalınan rübab aləti haqqında maraqlı məlumatlara orta əsr ədiblərinin əsərlərində rast gəlmək mümkündür. XII əsr dahi Azərbaycan şairi Xaqani Şirvani rübab alətini öz müxəmməsində belə təqdim etmişdir.

**Ağlar rübab hey zərbdən,
Çömçə başı, kəsə bədən.
Taxta ulaq, zərdən rəsən,
Əl boyda meydan onda gör.**



Şəkil 13

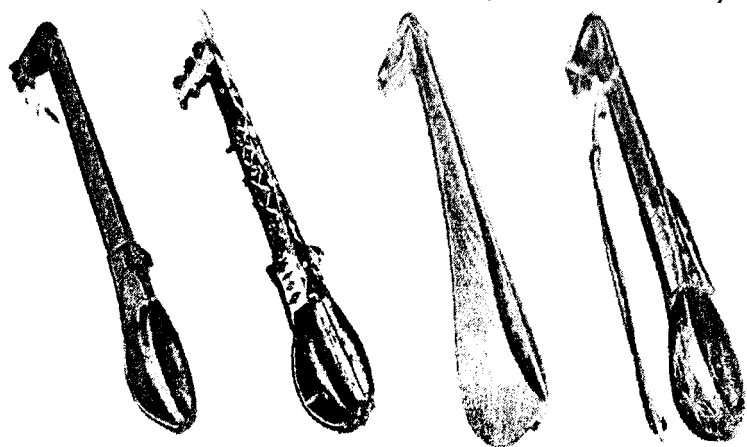
¹ И.З.Алендера.Музыкальные инструменты Китая Музыка, Москва, 1958, səh.20

İndi gəlin müxəmməsi açmağa cəhd edək:

Təqdimatdan görüldüyü kimi (**ağlar rübab hey zərbdən**) rübab aləti mizrabla ifa edilərmiş. Qolunun qurtaracağı arxaya əyilmiş, taxtadan (**taxta ulaq**) xərəyi, iplərdən (**zərdən rəsən**) simləri, kasanı xatırladan çanağı, (**əl boyda meydan onda gör**) alətin üz-deka hissəsinin sahəsi isə əl boyda imiş.

Alınan təsnifat göstərir ki, hələ XI-XII əsrlərdə Azərbaycanda Qaşqar rübabı adı ilə tanınan alət istifadə olunmuşdur. Amma mənbələrdə təkcə mizrablı rübabla deyil, kamanla çalınan rübab haqqında da məlumatlar verilir.

Məsələn musiqişünas- alim Əbu Nəsr Əl-Fərabinin və Xaqani Şirvaninin əsərlərinə arxalanmaqla qeyd edə bilərik ki, o dövrdə, yəni XI-XII əsrlərdə Azərbaycanda həm mizrablı, həm də kamanla ifa olunan rübab alətləri istifadə edilirdi (Şəkil 14). Amma haqlı olaraq ortaya belə bir sual çıxır



Şəkil 14

ki, əgər rübab aləti müxtəlif ərazilərə miqrasiya edərək həmin ərazi ilə bağlı adlanırdısa, nəyə görə Azərbaycan ərazisinə miqrasiya etmiş rübab aləti uzunəsrlə istifadəsi zamanı (təqribən 8 əsr) bu coğrafi bölgənin adını daşımamışdır?

Görünür, alətin adlanmasında təkcə coğrafi ərazi deyil,

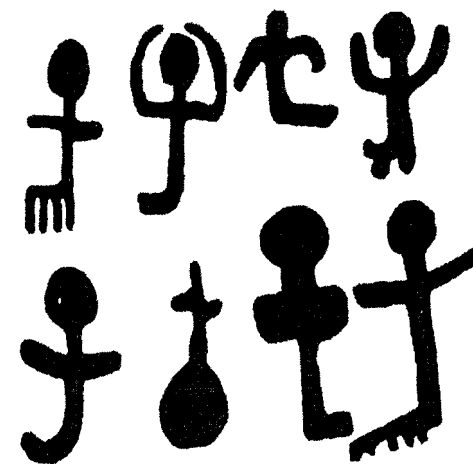
başqa faktor, məsələn, alətdən istifadə edən xalqın etnik mənsubiyyəti, milli mədəniyyətlərdəki fərqlər də mühüm rol oynayır. Rübab tarixən türk xalqlarında formalaşdırıldığına görə, heç bir transformasiya keçmədən belə Azərbaycan xalq aləti kimi çıxış edir bilmişdir.

1972-ci ildə Tacikistan arxeoloqlarının Qərbi Pamirdə aşkar etdikləri qayaüstü rəsmlər bu ərazilərdə qədim dövrlərdən bəri rübab alətindən istifadə olunduğu faktını təsdiqlədi (Şəkil 15).

Orta Asiya xalqlarının musiqi alətlərinin araşdırıcısı T.S.Vızqo bir sıra mütəxəssislərin fərziyyələrini ümumiləşdirərək belə qənaətə gəlir ki, bu rəsmlər qaşqar rübabının rəsmləri olmaqla bərabər 2000 il tarixə malikdirlər¹.

Çox maraqlı, həm də bir-birini təsdiqləyən və təməlayan faktlardan biri budur ki, Tacikistanın dağlıq Bədəşxan Muxtar Vilayətində məskunlaşan tayfalardan biri də şuqnanlar olmuşdur. Çox güman ki, şuqnan rübabı adı ilə tanınan alət öz ilkin formalaşmasını bu ərazilərdə qədim dövrlərdən bəri istifadə olunan qaşqar rübabından götürmüşdür.

XY əsrin özbək şairi Əhmədinin və Əlişir Nəvainin



Şəkil 15

¹ Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 səh 8

əsərlərində rübab aləti haqqında dəyərli məlumatlar saxlanılır. İstər Ə.Nəvai, istərsə də Əhmədinin təsnifatlarındakı rübab mizrablı növə aid alətidir. O dövrü əhatə edən ədəbi mənbələr isə bu alətin ən məşhur ifaçısının Əbu Bəkr Rübabi olduğunu göstərir¹.

Əbu Bəkr Rübabi, Mahmud Qəznəvidin (XI əsr) sarayında musiqiçi kimi fəaliyyət göstərmişdir. Təkcə bu fakt göstərir ki, hələ XI əsrdə rübab aləti şah saraylarında keçirilən müxtəlif məclislərdə istifadə olunmuş. O dövrdə isə saraylarda istifadə olunan alətlər akustika, tembr, ölçü və ifa üslubu digər alətlərlə müqayisədə daha mükəmməl alətlər sayılmalıydılar. Bütün bu faktlar rübab alətinin ən qədim dövrlərdən yarandığını və daim inkişaf prosesi keçdiyi ehtimalını gerçəkləşdirir.

Orta əsr ədəbi mənbələrin əksəriyyətində rübab alətinin dərvişlər tərəfindən də istifadə olunduğuna rast gəlinir.

Çox güman ki, rübab alətinin əlverişli ölçüləri, zəngin tembri, akustikası və ifa üslubu bu və ya digər dini ayinlərin yerinə yetirilməsində daha əlverişli hesab olunduğundan, sufi təriqətli dərvişlərin nəzərini özünə cəlb etmişdir. Söylədiyimiz bu arqumentlərə yazılı ədəbiyyatlar darast gəlinir. Təqribən XI-XII əsrlərdən başlayaraq bu alətin dərvişlər tərəfindən istifadə olunduğu haqqında məlumatlarla yanaşı, "o kasıbların dostudur", "şəriətlə qadağandır" kimi frazalara rast gəlinir. Hətta rübabın dərvişlər tərəfindən istifadə olunması faktı ilə bağlı o dövr şairlərin əsərlərində belə bir misraya da rast gəlinir.

Həmişə sənin simlərinə zərbələr vuran Əbu Bəkr Rübabi
Səni divanə dərvişlərin əlinə verdi.

Onlarsa opium çəkərək nəşələndikdən sonra,

Növbə ilə səni doyunca səsləndirirlər.

(Şeir T.S.Vızqonun musikalnie instrumentı Sredney Azii Muz. Moskva 1980, səh.124 kitabından götürülmüşdür. Rus

¹ Yenə orada səh 124

dilindən sətri tərcümə bizimdir.)

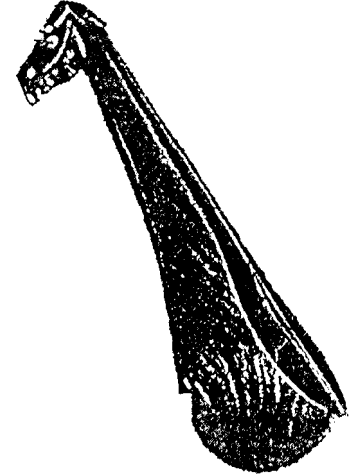
Təsnifatdan görüldüyü kimi mizrablı növə aid rübab alətinin "Əbu Bəkr Rübabi tərəfindən dərvişlərə verilməsi" alətin təqribən XI əsrlərdə bilavasitə şah saraylarından sufilərə keçməsinə birbaşa işarədir. Eyni zamanda buradan belə nəticə çıxır ki, XI əsrdə öz ifa olunma mərasimini dəyişən rübab alətinin sonrakı inkişaf və rekonstruksiyaları bilavasitə dərvişlərlə bağlı olmuşdur. Yəni alət artıq sufi dərvişlər tərəfindən istifadə olunduğu üçün onların həyat tərzinə, məişətinə və ifa mərasiminə görə dəyişdirilir, transformasiyaya uğradılır. Bu cür transformasiya zamanı alət təbii ki, şah saraylarındakı öz ənənəvi qaşqar rübabı formasından fərqlənəcəkdi.

Güman etmək olar ki, qaşqar rübabının inkişafı nəticəsində alətin çanağındakı xüsusi çıxıntılar (buna bəzən buynuz da deyilir) get-gedə qısılır və yox olur. Nəticədə, xarici görünüşcə qaşqar rübabından fərqlənən **şuqnan** rübabı meydana gəlir. Məsələn, K.N.Rostanın kolleksiyasındakı alət kimi (Şəkil 16).

Buna paralel digər bir fərziyyə də irəli sürmək olar:

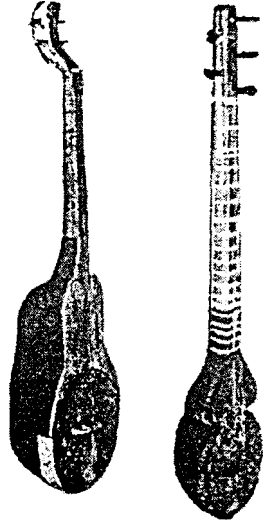
Uzunəsrlı inkişaf, akustik-tembr baxımından transformasiya nəticəsində qaşqar rübabında olan çıxıntıların içi yonulub çıxarılır və rezonansı artırmaq üçün alətdə çanaqa çevrilir. Elə bunun nəticəsində də rübablar ailəsinə mənsub olan alətlərdə qoşa çanaq əmələ gəlir (Şəkil 17).

Çox maraqlı faktlardan biri də budur ki, mizrabla çalınan rübab alətləri əsasən islam dininə qulluq edən xalqlar



Şəkil 16.

arasında intişar tapıb. Bu da çox güman ki, sufi dərvişlərin fəaliyyətləri ilə əlaqəlidir. Ymumiyyətlə, XI əsrdən sonra alətin müxtəlif coğrafi ərazilərə yayılmaları və hətta ola bilsin ki, müxtəlif formalarının yaranmasında belə dərvişlərin çox mühüm rolu olmuşdur.



Şəkil 17.

Rübab aləti çox geniş coğrafi ərazidə istifadə olunduğuna baxmayaraq, orta əsr miniatürlərində onun rəsminə rast gəlinmir. Bunun əsas səbəblərindən biri alətin XI əsrdən başlayaraq dərvişlər tərəfindən istifadəsi və şəriətlə qadağan edilməsidir. Çünki XI əsrə qədər, yəni alətin dərvişlərə qədər istifadə dövrünü əhatə edən ədəbi mənbələrdə və sonralar həmin mənbələr əsasında çəkilmiş miniatürlərdə rübab alətinin təsvirlərinə rast gəlinir.

T.S.Vızqonun araşdırmalarına görə Firdovsinin "Şahnamə" əsərində çəkilmiş miniatürlər içərisində şah sarayında istifadə edilən rübab alətinin təsvirləri vardır¹. Hətta eramızın əvvəllərinə aid olan maddi abidələrdə də rübab aləti rəsmlərinə rast gəlinir.

Simli musiqi alətlərinin inkişafının ümumi qanunauyğunluqlarını - mükəmməl akustika, zəngin tembr, daha mürəkkəb düzəldilmə texnologiyası, xarici görünüşdə estetik zövqün duyulması, pərdə və simlərinin sayının artırılmasını nəzərdə tutaraq söyləyə bilərik ki, Qaşqar rübabı rübabformalı alətlərin ən ibtidai nümunəsi olmuşdur. Bu alətin hansı xalqa məxsus olması haqqında faktlara müxtəlif səpkidə ya-

¹ Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 сәһ 124

zılmış tarixi və ədəbi mənbələrdə rast gəlmək mümkündür. Məsələn, dahi şair Firdovsi özünün məşhur "Şahnamə" əsərində tez-tez rübab aləti adını çəkməklə yanaşı, onu ancaq Turan şahının məclisində verir¹. Alət burada özünəməxsus şəkildə bir növ Turan xaqanının atributu kimi çıxış edir.

Digər mənbələr isə türk xaqanlarının hətta rəsmi dövlət qəbullarında belə milli musiqi alətlərindən istifadə etdiklərini göstərir².

XYI-XYII əsrin musiqi alətləri haqqında qeydləri yazıya alan musiqiçi alim Dərviş Əlinin yazdığına görə onun vaxtında istifadə olunan rübab aləti 5 simli olmuş, simlərin 4-ü ipəkdən, 1-i isə metaldan hazırlanmış. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, Dərviş Əlinin təsvirini etdiyi alət qaşqar rübabının təsnifatı ilə üst-üstə düşür.

Dərviş Əlinin məlumatına görə rübab aləti Orta Asiya ərazisində Çingiz xanın yürüşünə bir az qalmışa qədər istifadə olunmuş. Məhəmməd Xorəzmşahın imperiyasının dağılması ilə bu alət kiçik Asiyaya miqrasiya etmişdir.

Rübab alətinin formaları, miqrasiyaları, transformasiyası haqqında məlumatları bildiyimiz halda, onun 5 simli tar aləti ilə ümumi, oxşar olan əlamətlərini sizin nəzərinizə çatdırmaq niyyətindəyik.

Rübab formalı alətlərlə 5 simli tar arasında ən ümumi oxşar əlaqələr hansılar idi?

Alətlərin hər ikisinin

- ikili çanağa malik olmaları
- ifaları zamanı onların sinə üstündə tutulması
- çanağından qola keçən hissənin get-gedə nazilməsi
- kəllənin arxaya əyilməsi

Rübab formalı alətlərin inkişaf mərhələlərini izləyərkən belə nəticəyə gəlmək olar ki, bu alətlər ailəsinə mənsub olan alətlərdəki "xüsusi çıxıntı" zaman keçdikcə xalqın mifik

¹ Yenə orada sәһ 97

² M.Seyidov Azərbaycan mifik tәfәkkürünün qaynaqları Yazıçı Bakı 1983 sәһ186

təfəkkürü ilə bağlılığını itirə və alətdə rezonansı artırmaq funksiyasını daşımaq üçün çanağa çevrilə bilər.

Arxeoloqlar Şərqi Türküstan ərazisində apardıqları qazıntı işləri zamanı orqanologiyada çox maraqlı faktları aşkara çıxaracaq nadir tapıntıyla rastlaşdılar. Sərdabə divarı üzərində çəkilmiş bu rəsm müasir tar alətini gözümüz önündə canlandırır. Tapılan maddi abidə orqanologiyada indiyə qədər olan tar və ona bənzər alətlərin tarixlərinin yenidən dəqiqləşdirilməsinin vacibliyini göstərirdi. Alimlər bu aləti lyutna adlandırdılar. Lakin bu alət rəsmi özündə lyutnadan daha çox tar alətinin xarakterik xüsusiyyətlərini cəmləşdirir. Təkcə onu demək kifayətdir ki, bu alətin çanağı müasir tar alətinin çanağı kimidir, yəni ikili çanağa malikdir. **İkili çanaq** faktı təsdiqləyir ki, hələ o dövrdə tar formalı ikili çanağa malik alətlər musiqi məclislərində istifadə olunurdu.

Alimlər bizim eramızın III əsrinə aid edilən rəsmdəki aləti nədənsə **lyutna** (ud formalı alət) adlandırdılar. Amma bu alət ənənəvi ud formasında deyil, daha çox ənənəvi rübab formasındadır. Yalnız tar və gitara alətlərlə müqayisə oluna bilərlər. Lakin çanağının həcmcə kiçikliyi alətin tarla



Şəkil 18.

rədə konkret fikir yürütmək mümkün deyil. Lakin hər şeydən əvvəl, bu alətin forması onu deməyə əsas verir ki, hələ III əsrdə tar formasında mizrablı çalğı aləti mövcud idi. Alətin ikili çanağa malik olması isə bu alətin yaranma tarixinin daha əvvəllərə aid olmasından və III əsrə qədər müəyyən inkişaf mərhələsi keçdiyindən xəbər verir. Çünki alətin bu formada düzəldilməsi digər alətlərin düzəldilməsi ilə müqayisədə xeyli çətinidir. Yəni alətin bu cür düzəldilmə texnologiyasının özü müəyyən inkişaf mərhələsinə əsaslanmalı idi. Burada bizi maraqlandıran ən əhəmiyyətli cəhət isə alətin **müasir tar aləti kimi ikili çanağa** malik olmasıdır.

Digər maraqlı fakt isə alətin təsvirinin sərdabə divarında verilməsi ilə bağlıdır. Bu, bir tərəfdən alətin şumerlərdəki çəng aləti kimi bu xalqın musiqi mədəniyyətində də özünəməxsus yer tutduğuna, digər tərəfdən isə xalqın dini dünyagörüşü və mifik təfəkkürlə bağlılığına işarədir. Təsvirdəki alət 4 simlidir.

Tapılmış maddi abidə ən əvvəl onu təsdiq edir ki, tar formalı alətin tarixi X əsrə deyil, ən azı III əsrə aid edilməlidir. Digər tərəfdən isə tar alətinin yalnız rübab formalı alətlərdən intişar tapa biləcəyi ehtimalının daha düzgün olduğunu sübut edir. Bütövlükdə isə tar formalı alətin tarixinin, daha qədim olmasını və özünəməxsus inkişaf prosesi keçdiyini göstərir.

Yeri gəlmişkən onu da qeyd etmək lazımdır ki, tar formalı simli-mizrablı alətlərin sinə üstündə tutulması və ifa edilməsinin tarixi qətiyyətlə son dövrlərə (XVIII-XIX əsrlər) yox, ən qədim dövrə gedib çıxır. Tapılan maddi abidə bir daha təsdiqlədi ki, qədim türklərdə tar formalı alət tarix boyu istifadə olunub.

Təsviri sənət nümunəsi və sərdabə divarındakı rəsmlər göstərdi ki, Misir mədəniyyətində Asiyadan gətirilmiş qullar tənbur formalı alətləri sinə üzərində tutmaqla istifadə edilmişlər. Bu bir tərəfdən ümumiyyətlə çalğı alətlərin sinə üzərində tutulmasının tarixinin daha qədim olmasına, digər tə-



Şəkil 19.

rəfdən isə tənbur formalı simli-mizrablı alətlərin digər xalqlara Asiyadan keçməsinə bir sübutdur (Şəkil 19).

Ədəbi mənbələrin bir çoxunda rübab alətinin təsviri tarın təsviri ilə çox oxşardır. Hətta XX əsr Azərbaycanın görkəmli xalq şairi S.Vurğun öz dövrdə rübab alətindən istifadə edilmədiyinə baxmayaraq xitabən belə söyləmişdir.

**Demə susdu rübabın telləri
Hər pərdədə bir nəvəsi var onun.**

Başqa bir misal: Xalq şairi M.Müşfiq öz şeərində rübab alətini əsl ilham mənbəyi olduğunu söyləyərək;

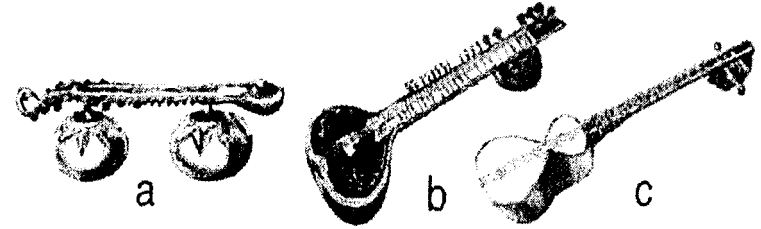
**Bəxtiyardır o şair ki,
Rübabında mühitinin mahmısını çağıdır.**

söyləmişdir.

Lakin bununla biz tar aləti ilə rübab alətini eyniləşdir-mək istəmirik və bu, o demək deyildir ki, bu alətlər öz inkişaflarında xronoloji ardıcılıqla biri digərini əvəz etmişdir. Əksinə bu, o deməkdir ki, rübabla yanaşı tar aləti də eramızın əvvəllərində olmuş və digər alətlərlə paralel inkişaf etmişdir. Lakin tar rübab alətindən intişar tapdığına görə həmişə onun bir forması kimi tanınmışdır. Sasanilər dövründə fars mənşəli xalqların tarixən türklərin əski yurdlarını fəth etdikləri zaman bu alət də tənbur formalı alətlər kimi fars musiqi mədəniyyətinə miqrasiya etmiş və farsların milli aləti olmağına görə sadəcə "tar"la(sim,tel) adlandırılmışdır.

Burada qeyd olunması çox vacib məsələlərdən biri də tar alətinin forması ilə bağlıdır. Bir çox alimlər ümumiyyətlə

ikili çanağın haradan yaranması haqqında elmi ədəbiyyatlarda çox maraqlı faktlar təqdim edirlər. Bir qrup alimlər onun hind aləti olan vinadan formalaşdığını, başqa bir qrup isə onun sitardan yarandığını göstərir. Amma heç bir dünya şöhrətli alim nədənsə, bəlkə də bilə-bilə nə qıl qopuzun, nə də qədim rübabın adını çəkmir. Çünki yalnız bu iki alətin inkişafı nəticəsində ikili çanaq yarana bilərdi (Şəkil 20).

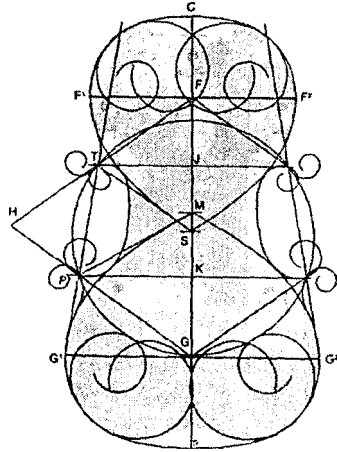


Şəkil 20.

Şəkildən tam aydın görünür ki, tar alətinin çanağının forması yalnız rübabın inkişafı nəticəsində yarana bilərdi. Daha bir fakt odur ki, nə hind vinası, nə də sitar alətlərinin bu günkü rəsmlərinin tarixi orta əsrlərdən əvvəllərə aid deyil. Bu alətlərlə müqayisədə tar daha qədimdir. Ən azı ona görə ki, eramızın III əsrində onun rəsminə rast gəlinib. Burada akademik bir alət olan skripkanı və gitaranı da yaddan çıxarmaq olmaz. Lakin bu alətlərin yaranıb formalaşması XIV-XVI əsrlərdən əvvəllərə aid deyildir. Bu faktların müqayisəli təhlili deməyə əsas verir ki, ikili çanağa malik olan alətlərin ilkin formalaşmasını tarda, ən qədim yaranma-formalaşmasını isə rübablarda axtarmaq lazımdır. Burada ən maraqlı cəhətlərdən biri də ümumiyyətlə ikili çanağın meydana gəlmə səbəbləri ilə bağlıdır. Doğrudanmı ikili çanaq akustik-tembr baxımından birçanaqlı alətlərdən daha mükəmməl hesab olunur?

Və ya birçanaqlı alətlər ola-ola ikiçanaqlı alətlərin yaranmasına ehtiyac varmı?

Bu suallara cavab tapmaqdan ötrü bir neçə faktorlara nəzər salmaq lazımdır. Ən qədim dövrlərdən başlayaraq musiqiçilər təmiz səs, tembr, mükəmməl akustika axtarışında olubdur. Əslində alətlərin müxtəlif forma və ölçülərinin yaranması ola bilsin ki, elə bu səbəbdən olub. Bu gün biz bunu skripka, alt, violonçel və kontrabasin timsalında görə bilərik. Digər tərəfdən alimlər hələ də heyrətdə qoyan ikili (səkkizə-bənzər) çanağın insan bədənində oxşarlığıdır. Bu sual hələ də öz sirrinin açılışını gözləyir. Bəzi alimlər hətta ikili çanağın



Şəkil 21.

onun təqribən X əsrdən başlayaraq yox olması qənaətinə gəlmişlər.

Tar alətinin XI əsrdən yoxa çıxmasının öz izahı vardır. Tarixi faktlar təsdiq edir ki, tar rübab ailəsindən formalaşmışdır. O dövrdə isə rübab sufi təriqətli dərvişlərin sevimli aləti idi.

Bizim fikrimizcə, tar aləti də (əlimizdə o dövrdə tarın hansı adla adlandırıldığı haqqında məlumat olmadığına görə biz də aləti şərti olaraq tar adlandırırıq) digər rübab

yaratdığı rezonansı riyazi üsullarla açmağa da meyl etmişlər. Amma bir mülahizədə alimlərin fikirləri üst-üstə düşür ki, ikili çanaq hardasa bütöv bir varlığın ümumləşmiş obrazıdır. Onun səsi isə antik obrazın səsidir.

Görünür ikili çanaq mükəmməl səs tembrini və akustika naminə atılan addımın bəhrəsidir (Şəkil 21).

İndi qayıdaq tar aləti ilə bağlı mülahizələrimizə:

Tar alətinin tarixini araşdıran bir çox Şərq və Qərb mütəxəssisləri haqlı olaraq

bənzər alətlər silsiləsindən olduğuna görə dərvişlər tərəfindən qəbul edilərək, bu və ya digər dini ayinlərin yerinə yetirilməsində istifadə olunmuşdur. Elə bu səbəbdən, eləcə də ifası zamanı insanları ekstaz hala salmaq qabiliyyətinə görə din xadimləri tərəfindən təqibə məruz qalaraq get-gedə unudulmuşdur. Əslində tar alətinin dini ayinlərdə istifadə olunması onun xarakterik simalarından biri idi. Çünki o tənbur ailəsinə mənsub olan bir alətdir. Tarın dini ayinlərin icrasında istifadə olunduğunu bir neçə sahələrdən izah etmək mümkündür:

- İki çanağa malik olduğuna görə akustika-tembr baxımından digər alətlərlə müqayisədə daha mükəmməl olması
- Rübab ailəsindən olduğuna görə tarixən dini sitayişlə bağlılığı¹

Qərbi Pamir ərazisində tar formalı alətin eramızın III əsrində digər maddi-mədəni abidələr üzərində deyil, yalnız sərdabə divarında təsvir olunması isə çox güman ki, onun bilavasitə dini mərasimlərdə istifadə olunmasına birbaşa işarə imişdir. Belə güman edirik ki, rübab ailəsinə aid olan tar alətinin digər alətlərlə birlikdə sufi təriqətli dərvişlərin istifadəsinə keçməsi elə bu səbəbdəndir. Onlarsa bu alətdən özlərinin müxtəlif dini ayinlərinin yerinə yetirilməsində istifadə etmişlər. Elə ona görə də orta əsr ədəbi mənbələrində XI-XII əsrlərdən başlayaraq rübab alətlərinin dərvişlər tərəfindən istifadə edildiyi haqqında qeydlərə (Əbubəkr Rübab) rast gəlirik. Onda ümumilikdə belə bir məntiqi nəticəyə gəlmək olar ki, tar alətinin Füzuli dövrünə qədər formalaşması sufilərlə bağlı olmuş və yalnız onların oxumalarının müşayiətində istifadə olunmuşdur. Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki,

¹ T.S.Vızqo Qərbi Pamirdə tapılan çoxlu sayda (350) rübab alətlərinin qaya üstündə rəsmlərini analiz edərkən, onların təsadüfən deyil, xalqın hansısa dini-mifoloji baxışları ilə bağlı olduğunu və bunun o xalq üçün böyük əhəmiyyət kəsb etdiyi qərarına gəlmişdir. Vızqo V.A.Xanovun Pamirdə tapılan bu abidə ilə bağlı izahını sitat gətirərək rübabın yas mərasimində də istifadə olunduğunu qeyd edir.

bu cür istifadə tar alətini elə o dövrdən başlayaraq sif müşayiətçi alət kimi formalaşdırırdı.

Tar alətinin XI əsrdən başlayaraq istifadədən çıxması haqqında konkret olaraq belə bir fikrə gəlmək olar:

İslam dininin geniş yayıldığı Şərqdə sufi təriqətli insanların istifadəsinə keçdiyinə görə tar aləti xalqın adi məişətindən get-gedə silinmişdir. Amma bu o demək deyil ki, o tamamilə istifadədən silinmişdir. Din xadimləri, ümumiyyətlə şəriətlə qadağan olduğundan bu alət çox gizlin şəkildə istifadə edilirdi.

Tar alətinin sufilər tərəfindən gizlin istifadə olunduğu XVI əsrin yazılı ədəbi mənbələrində, daha doğrusu, dahi Azərbaycan şairi M.Füzulinin "yeddi cam" poemasında açıq-aşkar qeyd olunur:

**Bağlanmış apardı məni mənzilə bu insan,
Tapşırda da təliminə bir katibin ənən.
Bu, bəxti cavan, qəddi bükük birəcə qocaydı,
yaxşıyla yaman görmüş idi, fikri ucaydı¹...**

Bu misralardan görmək olur ki, o dövrdə tar aləti sadə xalq tərəfindən deyil, Füzuli dili ilə desək "fikri uca" şəxslər (çox güman ki, sufilər) tərəfindən bağlı, gizlin şəkildə istifadə edilmişdir. Eyni zamanda bu alətin hətta tədrisinin, təliminin də qayğısına qalır olmuşlar, yəni aləti gələcək üçün yaşadırmışlar.

Tar alətinin öz əvvəlki istifadə sferasını dəyişildiyini, yeni məişətdən çıxaraq, sufilər tərəfindən istifadə olunduğu haqqında yenə M.Füzuli yaradıcılığında konkret faktlar vardır.

**Tar öz-özünə qovularaq sirr sapından,
Açdı dünyünü söylədi: "Ey həmdənim insan!
Nemət verənim vardı mənim bil ki, əzəldən,
Bağlanmış idi qəlbinə qəlbimdəki tellər.
Əl vurmuş idim eşqinə, eşq ilə yanardım,
Ehsan dənizində özümü qər q sanardım...**

**Düşdüm bir uçuq daş kimi, endim ucalıqdan,
Çevrildi vüsal, gündüzüm oldu şəbi-hicran.
Çərxin bu işindən olub avarə, yıxıldım,
Dəhrin azarından ürəyim yandı, sıxıldım...
Keçmişki cəmiyyət daha heç düşmədi yada,
Əvvəlki havalar uçaraq getdi də badə¹.**

Misraları analiz etdikdə aydınca görmək olur ki, tar aləti hələ islamdan qat-qat əvvəllər xalq məişətində çox geniş istifadə olunmuş. Bu alət nəinki o dövrdə musiqi mədəniyyətinin aparıcı aləti olmuş, hətta o qədər sevilirmiş ki, onda konkret havalar - melodiyalar ifa edilirmiş. Misralar göstərir ki, tar axirətə inanmayan (təkallahlığa inanmayan - bütperəst, atəşperəst) cəmiyyətin azarından ürəyinin yanıb yaxıldığından, sıxıldığından şikayətlənir. Bu isə alətin islamdan qabaq istifadə olunduğuna birbaşa işarədir.

**Çərxin bu işindən olub avarə, yıxıldım.
Düşdüm bir uçuq daş kimi, endim ucalıqdan**

Çevrildi vüsal, gündüzüm oldu şəbi-hicran. - dedikdə isə tar şair açıq-aşkar islam dininin yayıldığına və buna görə də öz əvvəlki yüksək funksiyasını itirmiş tar alətinin güzəranının pisləşdiyindən, zülmətə çevrildiyindən söz salmışdır.

Keçmişki cəmiyyət daha heç düşmədi yada,

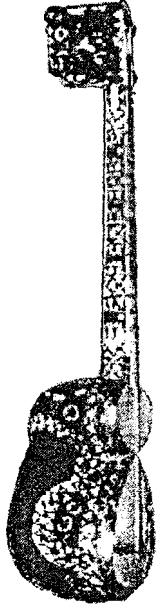
Əvvəlki havalar uçaraq getdi də badə - dedikdə isə şair islam dinindən əvvəlki dinin və buna sitayiş edən cəmiyyətin geri qayıtmadığını, eyni zamanda o cəmiyyətdə tar alətinin daşdığı funksiyanın islamdan sonrakı dövrlərdə daşmadığını və bununla əlaqədar orada ifa olunan havaların bu cəmiyyətdə ifa edilmədiyini, bütünlüklə isə tar alətinin xalq musiqi mədəniyyətində tutduğu mövqeyinin bilavasitə dəyişildiyinə işarə etmişdir.

XI-XII əsrdə sufilər tərəfindən geniş istifadə edilən tar aləti get-gedə onların adət-ənənələrinə və dərvişlərin söylədikləri əruz vəznindəki qəzəllərə, qəsidələrə uyğunlaşdırılır.

¹ M.Füzuli Seçilmiş əsərləri Şərq-Qərb Bakı 1992 səh 317

¹ M.Füzuli Seçilmiş əsərləri Şərq-Qərb Bakı 1992 səh 315-316

XYI-XYII əsrlərə qədər davam edən bu cür transformasiya prosesi nəticəsində tar mükəmməlləşmiş müşayiətçi alət kimi şöhrətlənir. Tarın ifa maneraları və onun qolunun üzərindəki pərdələrin tənzimi əruzun bəhrlərinə, onun daxili ritmikasına görə uyğunlaşdırılır. Tarın bütövlükdə bu cür transformasiya prosesi keçməyindən sonra sırf müşayiətçi alətə çevrilir. Təsadüfi deyildir ki, XYII-XYIII əsrlərdə xanəndəlik sənətinin inkişaf edərək çiçəkləndiyi bir dövrdə tar aləti bir qayda olaraq muğamların müşayiəti vəzifəsini öz üzərinə götürür. Əslində sufilərin adət-ənənələri tar alətini XII əsrdən başlayaraq bu zəmin üzərində formalaşdırdı. Elə bunun nəticəsidir ki, xanəndəlik sənətinin inkişafı zamanı o dövrdə xanəndənin müşayiətində tarla rəqabətə girə biləcək ikinci bir müşayiətçi simli mizrablı alət yox idi (Şəkil 22).



Şəkil 22.

Tar musiqi alətinin Azərbaycan musiqi mədəniyyəti ilə bağlılığı elmi ədəbiyyatlarda kifayət qədər araşdırılıb. Biz tədqiqatlara sadəcə onu əlavə etmək fikrindəyik ki, tar aləti hələ rübab formada olduğu tarixi bir dövrdə belə türk xalqına məxsus milli alət olmuşdur. Alətin istər rübab kimi, istərsə də 5 simli tar kimi formalaşdırılmasında, istifadəsində türkdilli xalqlar, bilavasitə Azəri türkləri iştirak etmişlər. Yəni bugünkü müasir Azərbaycan tarının təkcə rekonstruksiyası deyil, tarixi, istifadəsi, milli kökləri belə Azəri türk tayfalarına və onların mifik təfəkkürlərlə bağlı olmuşdur. Məşhur rus musiqi nəzəriyyəçisi Belyayev tar alətinin tarixi ilə maraqlanarkən "o Qafqaz türklərinə məxsus alətdir" söyləməsi bizim fikrimizi tam mənada təsdiqləyir.

Orta əsrlər dövründə tar aləti yalnız sufilər tərəfindən istifadə edildiyindən və onların adət-ənənələrinə uyğunlaşdı-

rıldığına görə digər alətlər kimi çox geniş coğrafi ərazilərə yayıla bilməyərək, əsasən islam dininin hökranlıq etdiyi orta və kiçik Asiya respublikalarına miqrasiya etmişdir.

Azərbaycan ərazisində tar aləti tarixən geniş istifadə olunduğundan bu ərazidən qonşu Gürcü, Ləzgi və Erməni musiqisinə miqrasiya etmiş və bu xalqlarda böyük üstünlüklə indi də istifadə olunmaqdadır. Son zamanlar Respublikamızın dünyanın bir sıra dövlətləri ilə qurduğu mədəni-iqtisadi əlaqələr nəticəsində bir sıra xalq alətləri ilə bərabər tar aləti də ön Asiya dövlətlərinə miqrasiya edərək onların musiqi mədəniyyətlərində istifadə edilməkdədir. Bu prosesə ola bilsin ki, Azərbaycan tarının dünyəvi yayılması prosesinin başlanğıcıdır.

YARANMA TARİXİ VƏ FORMALAŞMASI

Elmi ədəbiyyatlarda şifahi ənənəyə əsaslanan sənət növü olan aşıq yaradıcılığını yaradan və formalaşdıran milli çalğı alətlərimizdən biri də sazdır. Aşıq yaradıcılığında istifadə olunan saz aləti alimlər tərəfindən müxtəlif səpkilərdə araşdırılmışdır. Bu sahədə çalışan bir qrup alimlər müasir saz alətinin yalnız bugünkü aşıq yaradıcılığı sferasında tutduğu mövqeyini açıqlamış, başqa bir qrup alimlər bu gün ifa olunan aşıq havalarının sazın qolunda əhatə etdiyi pərdələr və onların mövqeləri haqqında müxtəlif məlumatlar vermiş, digər bir qrup alimlər isə saz alətinin qısaca tarixçələri haqqında müəyyən məlumatlar verməklə kifayətlənmişlər. Bir sözlə, Azərbaycanda və bir çox yaxın-uzaq Şərqi xalqlarında istifadə olunan müasir saz alətinin yaranması, onun tarixi inkişafı və miqrasiyası barədə bu günədək elmi ədəbiyyatlarda konkret məlumatlara rast gəlinmir.

Biz müxtəlif tarixi-ədəbi mənbələrə arxalanaraq saz alətinin yaranması, təşəkkülü və bugünkü səviyyəsinə qədər hansı dəyişilmə, transformasiya prosesi keçərək saz kimi adlanmasını araşdırmaq və digər xalqların musiqi mədəniyyətlərinə hansı yollarla miqrasiya etmələrini dəqiqləşdirmək niyyətindəyik.

Aşıq yaradıcılığı ilə maraqlanan bir sıra Azərbaycan tədqiqatçı-alimlərinin elmi ədəbiyyatlardakı məqalələrində, tədqiqat işlərində göstərilir ki, bugünkü aşıqlar əvvəllər **varsaq**, **ozan**, **dədə** kimi sinonim adlarla adlanırmışlar. Azərbaycan aşıq sənətinin ilk araşdırıcılarından biri olan Ə. Eldarovanın fikrincə ərəblər hələ Azərbaycana yürüşlər etməzdən əvvəl Azərbaycan ərazisində indiki aşıqların əcdadları "**varsaq**" adlandırılmışdır. Ərəblərin istilasından əvvəldə isə bu söz, ad "**aşıq**" və "**ozan**" kimi forma dəyişkənliyinə məruz

qalmışdır¹.

Gəlin bizə məlum olan bu adları tarixi dövrlərə görə xronoloji ardıcılıqla düzək. Fikir versək görürük ki, el sənətçilərinə verilmiş bu adlar varsaq, ozan, aşıq kimi növbələşir. İndi gəlin bu adlar altında fəaliyyət göstərmiş el sənətçilərinin sənətlərinin özünəməxsus bədii ideyalarına, sənət toplularına və onların sənətdən gələn xarakterik xüsusiyyətlərinə fikir verək. Aydın olur ki, bu sənət nümunələri təkcə tarixi dövrlər görə bir-birini əvəzləmir, eyni zamanda bədii ideyasında, sənət məcmusunda və nəhayət ifaçılıq üslublarında, xarakterlərində də fərqlidirlər.

Yəni Azərbaycan ərazisində ərəblərdən əvvəlki tarixi dövrdə fəaliyyət göstərmiş varsaq sənəti ilə ərəblərdən sonrakı ozan sənəti arasında fərq vardır. Sözsüz ki, bu fərq özünü təkcə sənətin bədii ideyasında deyil, eyni zamanda onun ifadə vasitəsi olan musiqi alətlərində də göstərmişdir. Belə ki, bugünkü aşıq yalnız saz alətində çalıb-çağırmaqla aşıqdırsa, onun əcdadı sayılan ozan yalnız simli mizrablı alət olan **qopuzda** çalmaqla ozandır. Buradan belə bir məntiqi nəticə çıxır ki, varsaq, ozan, aşıq yaradıcılığında istifadə olunan musiqi alətləri də tarixin müəyyən dövrlərində bir-birindən formalaşmış törəmələrinə baxmayaraq, fərqlənmişlər, ayrılmışlar. Çox güman ki, elə bu fərq görə də el sənətkarları bir-birini əvəz edən sinonim adlarla ardıcılıqla **ozan**, **aşıq**, **varsaq**. Onda tamamilə aydın olur ki, bugünkü aşıq yaradıcılığında istifadə olunan **saz**, ozanın istifadə etdiyi **qopuz** eyni mənbədən formalaşan bir alətin müxtəlif tarixi dövrlərdəki təzahürləridir. Görünür elə bu səbəbdən də özünün bədii ideya məzmununa görə kompleks yaradıcılıq məcmusu kimi ən qədim köklərlə bağlı olan aşıq yaradıcılığında istifadə olunan **saz aləti**, **orta əsrləri əhatə edən ədəbi mənbələrdə öz ad əksini tapmır**. Lakin bu, o demək deyildir ki, orta əsrlərdə aşıq sənəti fəaliyyət göstərməmişdir.

¹ Ə. Eldarova Azərbaycan aşıq sənəti Elm Bakı 1996 səh 8

Əksinə, bu fakt təsdiq edir ki, orta və ilkin orta əsrlərdə aşığı - el sənətinin geniş təşəkkül tapdığına baxmayaraq, bu yaradıcılıq növündə istifadə olunan alətin adı **saz deyil**, başqa adla, məsələn, "**qopuz**"la adlandırılmışdır.

Məlum olduğu kimi "**qopuz**"türk xalqlarında musiqi alətlərinin bir qisminə verilmiş ümumi ad olmuşdur.O,özündə 4 növ alətlər dəstəsini cəmləşdirir.

- Nəfəs
- Dilli
- Mizrablı
- Kamanlı

Bu qruplardan **mizrablı,kamanlı** alətlər simli alətlər dəstəsinə aiddir.Simli-mizrablı dəstəyə mənsub olan ilkin formalaşan alətlərdən biri qədim türk xalqlarında istifadə olunan qopuzdur.Qopuz qədim türk xalqlarında daha dəqiqi oğuzlarda musiqi alətlərinə verilən ümumi bir ad olub . Qədim türklərin ata yurddan ayrılaraq müxtəlif coğrafi ərazilərə səpələnmələrindən sonra musiqi mədəniyyətində təkcə simli-mizrablı qopuz alətinin **tənbur və ud** kimi iki müxtəlif ailələrdə çıxış etdikləri aydınlaşdı. Bu alətlərin nəinki xarici görünüşləri,hətta ifa olunduğu musiqi mərasimləri də bir-birindən kəskin fərqlənirdi.

Qədim türk xalqlarında o dövrdə qopuz adı altında istifadə olunmuş və bu gün də bir neçə türk xalqlarında öz ənənəvi əlamətlərini saxlayan **t ə n b u r** formalı alətdir. Ə. Mərağai, M.Qaşqari, Ə.Eldarova, M.F.Köprülüzadənin əsərlərində o vaxtkı ozanların "**qopuzi-ozan**" və "**qopuzi-rumi**" - qopuzun "**qədim**" forması və qopuzun "**yeni**" forması adlı alətlərdən istifadə etdikləri qeyd olunub¹.

Qədim mənbələr və sonralar ona istinad edən tədqiqatçılar **qopuzi-rumi** (rum qopuzu-çox güman ki,istifadə olunduğu ərazinin adına görədir.Müasir İtaliya və Yunanıstanı

əhatə edir.) alətinin müasir ud alətinə bənzəyinin, iri çanağa; **qopuzi-ozanın** və ya **ozan** alətinin isə 3 simə malik olduğunu, bu alətdə **türk dilində şerlər və hekayətlərin müşayiət edildiyini** təsdiqləyirlər.

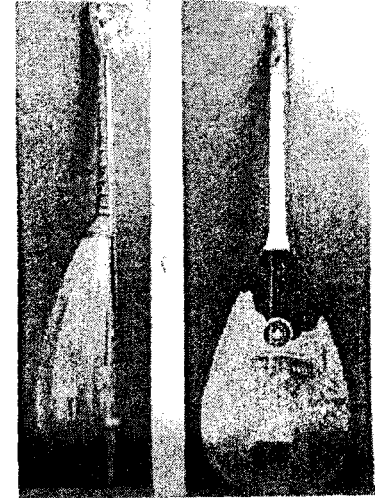
Qopuzi-rumi,yəni rum qopuzunun qədim mənbələrdəki təsnifatı onun ud alətinə oxşar olduğunu göstərir. Alət uzun qola,qismən iri çanağa malikdir.Fikir versək görərik ki, bu alətin təsnifatı orta əsrlərdə qolça qopuz adı altında istifadə olunan alətin təsnifatı ilə üst-üstə düşür (Şəkil 23) .

Qopuzi-ozan,və ya **ozan qopuzu** alətinin hansı formaya aid olduğunu aydınlaşdıraraq.

Mənbələrdə bu alətin kiçik armudabənzər çanağa, uzun qola, 3 simə malik olduğu və mizrabla çalındığı göstərilir. Bu alətin təsnifatı isə o dövrdə çox geniş istifadə olunan **tənbur** ailəsinin təsnifatı ilə üst-üstə düşür (Şəkil 24) .

Ümumiyyətlə, "qopuz" adı köçəri türklərlə,daha doğrusu oğuzlarla bağlı olan alət adı olmuşdur. Bu adın Azərbaycan ərazisində istifadə olunma tarixi isə alimlərin təqdimatına görə (Q.Namazov) güman ki, gəlmə türklərin bu ərazilərə miqrasiya etmələri ilə bağlı olaraq, təqribən VII-IX əsrlərə aid edilir. Onda belə bir sual yaranır ki, VIII-IX əsrlərə qədər Azərbaycan ərazisində oturaq türklərin **varsaq** yaradıcılığında istifadə etdikləri alət hansı adla adlanmışdır?

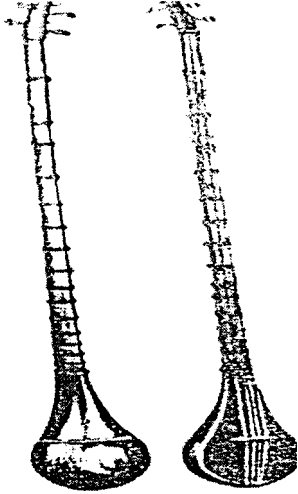
Əgər əsrlər boyu formalaşma prosesi keçən və müasir dövrümüzdə belə özünün ənənəvi formasını saxlayan bu günkü **saz** alətinin xarici görünüşü ənənəvi **tənbur** formasını



Şəkil 23.

¹ Э.Эльдарова Искусство ашыгов Азербайджана Ишыг Баку 1984 сәһ 9-10

dadırsa, eyni zamanda hətta "qopuz" adı altında **tənbur formalı** alətlər də istifadə edilibsə, nəyə görə **varsaq** və muasir **aşiq** sənətində istifadə olunan alətlərin də əcdadının **qopuz** deyil, **tənbur** olduğunu güman etməyəək?!



Şəkil 24.

nə çevrilməsində aralıq mövqeyi tutur. Deməli qopuz alətini sazın ən qədim səlafi adlandırsaq nəinki saz alətinin tarixin qısalda, bütövlükdə aşiq yaradıcılığını, daha geniş mənada musiqi mədəniyyətimizin böyük bir sahəsinə kölgə salmış olur.

Saz alətinin tarixi ilə bağlı çox maraqlı faktlara nəzər salaq :

Son zamanlara qədər dünya elmi ədəbiyyatlarında şumer mədəniyyətinin qədimliyini təsdiq edən faktlarla yanaşı, ilk simli musiqi aləti olan monoxorddan sonra formalaşan çəng alətinin ən qədim nümunəsinin də şumerlərə aid olduğu qeyd edilirdi¹. Lakin, Çikaqo universitetinin arxeoloq-

Tənbur alətinin monoxorddan sonra törəyən ulu başlanğıc olduğunu bildiyimiz halda simli mizrablı alətlərin başqa mənbədən formalaşa biləcəyini hər hansı formada iddia etmək çox böyük yanlışlıq olardı.

Müasir sazın ulu əcdadının qopuz olduğunu güman etmək düzgün deyil ona görə ki, qopuz konkret musiqi aləti forması deyil onlara verilən ümumi addır. Yəni qopuz müəyyən tarixi dövər ərzində yalnız ozan sənətində istifadə vaxtı tənbur formalı alətə verilən ad olmuşdur. Tarixi dövərə görə isə ozan sənəti varsaq sənətinin müasir aşiq sənəti-

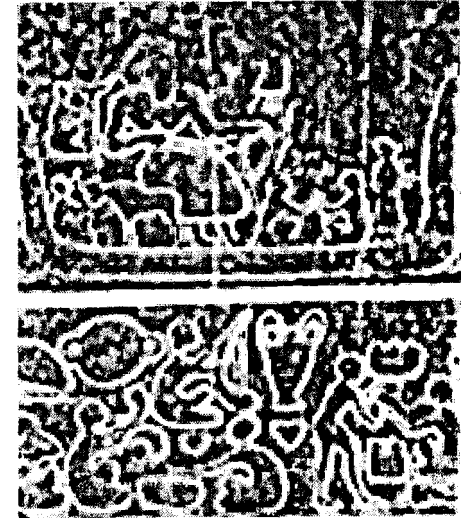
ləri 1961-66 cı illərdə Cənubi Azərbaycan ərazisindən tapdıqları maddi-mədəni abidələr üzərindəki bir sıra musiqi aləti rəsmləri nəinki bu ərazidə formalaşan mədəniyyətin qədimliyini, hətta simli alətlərin tarixlərinin də yenidən araşdırılıb dəqiqləşdirilməsini tələb edirdi.

Arxeoloqlar Tomas Delokaz və Hippen Kantur Cığamış şəhərindən (bu şəhər Həmədan şəhərindən 7-8 km. aralı cənubi-qərbdə yerləşir) tapılmış maddi-mədəni abidənin tarixinin b.e.ə. YI minilliyə aid olduğunu qeyd etmişlər (Şəkil 25).

Keramik qab üzərində təsvirləri verilmiş çəng, mizmar, tənbur (məndə qopuz kimi təqdim edilir), buğ, nağara, qoşa nağara alətlərinin ansambl şəklində təsvirlərindən belə qənaətə gəlmək olar ki, bu ərazidə yaşamış yerli xalqlar 8 min il öncə öz musiqi mədəniyyətlərində həmin alətlərdən istifadə etmişlər.

Arxeoloqların bu nadir tapıntıya verdikləri tarix musiqi alətləri haqqında ən qədim tarix kimi hələ də qalmaqdadır.

Cığamış şəhərindən tapılmış qab üzərindəki rəsmlərdən aydın olur ki, hələ b.e.a. YI minillikdə Urmiyanı ətrafda yaşayan xalqlar öz ibtidai musiqi mədəniyyətlərində bir çox alətlərlə yanaşı monoxorddan yenidən yaradıldığı güman edilən tənbur alətindən də istifadə etmişlər. Lakin mənbədə müəllif bu aləti görünür türkmənşəli olduğunu nəzərdə tutaraq qopuz adlandırmışdır. Rəsmdə təqdim



Şəkil 25.

¹ Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 səh 21

edilən alət əsasən tənburun xüsusiyyətlərini (uzun qol, demək olar ki, görünməyən çanaq) özündə cəmləşdiyinə görə, biz bu aləti tənbur kimi təqdim edirik.

Arxeoloqların aşkar etdikləri qab üzərindəki rəsmdən, eləcə də ona verilmiş tarixdən (b.e.ə YI minillik) belə məlum olur ki, bu alət, tənbur formalı alətlərin ən ulu nümunəsidir. Alətdə çanaqabənzər qabaritliyin olması həmin alətin yeni formalaşdığından xəbər verir. Abidənin b.e.ə. YI minilliyə aid edilməsi faktının özü isə tənbur formalı alətin Urmiyayam ərazilərə miqrasiya yolu ilə gətirilmə deyil, Kür-Araz mədəniyyətinin yerli, milli aləti olduğunu güman etməyə əsas verir. Sonralar Urmiyayam ətrafda və ona yaxın olan ərazilərdə məskunlaşan xalqların istifadə etdikləri tənbur, dütar, saz kimi alətlər öz inkişaflarını bir başlanğıc kimi bu alətdən götürmüşlər.

Təqribən b.e.ə. Y-IY minilliklərdə Mesopotamiya ərazisində aşkar edilmiş tənbur formalı alət rəsmlərinin şumerlərə aid edilməsi¹ faktından qabaq qədim Azərbaycan ərazisində atriq tənbur formalı alətdən istifadə edilirdi. Eyni zamanda qədim şumet torpaqlarında tapılan alətlər sanki Kür-Araz mədəniyyətinin davamı, çalğı alətlər isə bir qədər inkişaf etmiş formadadır. Bu ən özünü alətlərin çanaqlarının yaranmasında, mükəmməlləşməsində və simlərin sayının artmasında daha qabarıq göstərir.

Dini xarakterli himnlərin mətnlərindən, abidələr üzərindəki rəsmlərdən belə məlum olur ki, şumerlərdə allahların və dövlət məmurlarının şərəfinə verilən mərasimlərdə tənburabənzər alətlərdən çox az istifadə edilib. Köçəri həyat tərzini keçirən əhali isə özlərinin mövsüm bayramlarında və el şənliklərində tənbur alətindən çox geniş istifadə etmişlər.

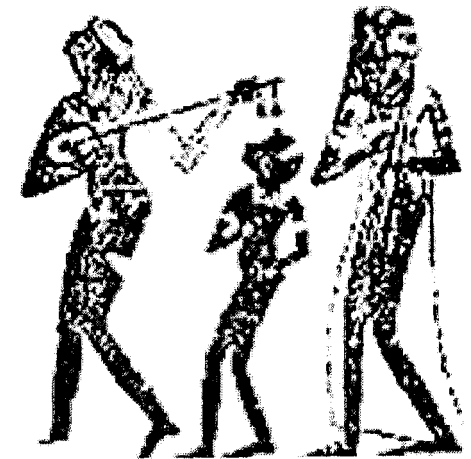
Şumerlər tərəfindən çənglə birlikdə Mesopotamiya

¹ Р.И.Грубер История музыкальной культуры том I часть I Москва Музыка 1941 сәh 196

ovalığına gətirilmiş tənbur aləti yerli xalqların musiqi mədəniyyətlərində istifadə edilməklə bərabər, müasir saz alətinin ifa xüsusiyyətləri ilə yanaşı, müasir aşiq yaradıcılığında istifadə edilən priyom və bənzəyişləri də özündə cəmləşdirirdi. Bu xüsusiyyətlər hansılar idi :

- əhalinin kübar cəmiyyətinin mənafeyinə deyil, köçəri həyat tərzini keçirən təbəqəsinə xidmət etməsi.
- müasir saz kimi stinə üstündə ifa edilməsi
- sinə üstündə tutulduğuna görə rəqs etmək üçün ayaqların asudə olması

(Şəkil 26). Tənbur formalı alət şumerlərdə müqəddəs alət kimi qəbul edilmədiyindən yalnız xalq təsərrüfatının bu və digər sahələrində, əhalinin köçəri həyat tərzini keçirən təbəqəsi tərəfindən istifadə edilir. Bu proseslər isə gələcəkdə tənbur formalı alətin şah saraylarında deyil, xalq məişətində istifadəsinin əsası idi.



Şəkil 26.

Tarix, dilçi, arxeologiya sahəsində çalışan alimlərin araşdırmaları nəticəsində qədim şumer dilinin Azərbaycan-türk qrupuna aid edilməsi, qədim şumer dilində olan bir sıra sözlərin Azərbaycan dilində indi də istifadə olunması, şumerlərin yazılı epos nümunəsi olan «Gilqamış haqqında dastan» la (Bilqamış), «Dədə Qorqud dastanı» arasındakı qanunauyğunluqlar, eyni zamanda Kür-Araz mədəniyyətinin daha qədim olması, Kür-Araz mədəniyyəti ilə Meso-

potamiya mədəniyyətinin və türk dili ilə şumer dili arasında birbaşa əlaqələrin olmasından xəbər verir. Hətta dünya alimlərinin bir çoxu indiki İraq dövləti (əl –Ybeyd) ərazisindən tapılan qədim şumerlərin maddi abidələrinin öyrənilməsindən sonra belə qərara gəlirlər ki, şumerlər Qafqaz xalqlarına oxşardılar¹.

Türklərin miqrasiyaları barədə xəbər verən N.Y. Marr yazırdı ki, türklər daimi yaşayış yerlərini tərk edib Asiyayı özlərinin vətəni etdikdən sonra daha qərbə sarı hərəkət edirlər².

Qarşımıza haqlı olaraq belə bir arqument çıxır :

- görəsən qədim Azərbaycan ərazisində tapılan bu alətlər doğrudanmı yerli milli çalğı alətləridir?

- bu alətlər qədim Azərbaycan ərazisinə miqrasiya yolu ilə gəlməyiblər ki?

Bütün bunlara cavab tapmaq üçün tarixə müraciət etmək lazımdır.Sənballı elmi mənbələr, aprobasiyadan keçmiş,təsdiqlənmiş arqumentlər, Azərbaycanın qədim tarixinin araşdırıcıları qeyd etmişlər ki, Azərbaycan ərazisi qədim insan yaşayış məskənlərlə çox zəngindir.IX- XII min il b.e.ə aid olan Qobustan yaşayış məskəni, 2,5 min il tarixi olan Azıx,Tağlar yaşayış məskənləri, Yaşı Nuh peyğəmbərə qədər bəlli olan qədim Naxçıvan torpağı, bəşəriyyətin ilkin çağlarından xəbər verən Gəmiqaya yaşayış məskəni bütövlükdə qədim Azərbaycan ərazisinin mədəniyyətinin qədimliyindən xəbər verən ən dəyərli,fundamental faktorlardır.

Bu qədər qədim, dərin tarixə malik olan bir ərazinin mədəniyyətinin hardansa miqrasiya etməsini, iqtibas olunması bir fakt kimi irəli sürmək ən azı qədim insan yaşayış məskənlərindən xəbərsizlik kimi qiymətləndirilməlidir.Tarixi faktları analiz etdikdə məlum olur ki,bu ərazilərdəki insan yaşayış

məskənlərinin birinin boşalma tarixi ilə digərlərinin yaranma tarixləri xronoloji ardıcılıq təşkil edir.Bu o deməkdir ki,qədim Azərbaycan ərazisində daim insan yaşayış məskənləri mövcud olub.Bu isə belə bir faktı təsdiqləyir ki,bu ərazidə formalaşan mədəniyyət heç bir xalqdan alınmayan, yerli xalqların yaratdıqları milli mədəniyyət olub.

Ümumiləşdirsək aparılmış müqayisəli təhlildən sonra belə nəticəyə gəlirik ki, Kür-Araz mədəniyyəti yaradıcılarından hesab edilən və vaxtilə bu ovalığın yerli sakinləri olmuş qədim türklər (şumerlər) Urmiyayam ətrafdan Elam yolu ilə keçərək indki İraq ərazisindəki Fərat-Dəclə çayları sahilərinə səpələnmişlər. Türklərin-Şumerlərin özləri ilə Mesopotamiya ovalığına gətirdikləri musiqi mədəniyyəti çox güman ki, Kür-Araz mədəniyyətinin bu coğrafi əraziyə etdiyi miqrasiyası olmuşdur. Çünki müasir elmi ədəbiyyatlarda alimlər Mesopotamiya ovalığına gətirilən mədəniyyəti inkişaf etmiş mədəniyyət adlandırmışlar.Bu mədəniyyətin isə yalnız qədim şumerlərə aid edilirdi¹.

Şumerlərlə türklərin eyni kökə mənsub olmalarını alimlər üç əsas faktorla- **dil, dövlət tərkibi** (uruk) və **inam** (tanrı-tenqri) izah etmişlər.

Təbii ki, Mesopotamiyaya miqrasiya ertmiş bu mədəniyyətin tərkibində o dövrə qədər Kür-Araz ovalığında geniş istifadə olunan nəfəs və zərb alətləri ilə yanaşı çəng, tənbur kimi simli alətlər də olmuşdur.

Üzərində çəng, tənbur və bir çox zərb alətlərinin rəsmləri olan maddi-mədəni abidənin Urmiya gölü ətrafından-indiki İran dövləti ərazisindən tapılmasına baxmayaraq, göstərilən alətlərin yaradılmasında və o dövrə qədər formalaşmasında fars (bəzi mənbələrdə pars kimi qeyd olunur) mədəniyyətinin heç bir rolu olmamışdır. Bir çox mötəbər mənbələr göstərir ki, farslar indki İran adlanan əra-

¹ М.Белицкий Забытый мир шумеров Наука Москва 1980 səh 47

²Э.Алибейзаде, К.Велиев Откуда наши корни. Коммунист Азербайджана 3 марта Баку 1989 səh 27

¹Э.Алибейзаде, К.Велиев Откуда наши корни Коммунист Азербайджана 3 марта Баку 1989 səh 27

ziyə b.e.ə II minilliklərdə Hindistan ərazisindən köçmüşlər¹.

Hətta İranın tarix elmləri doktoru Humayun «İranda tarixi xəritəsi» adlı kitabının «müqəddəməsində» və «Tarixi tədqiqlər» (Bərrəsihayı tarixi) əsərində qeyd edir ki, farslar İran adlanan əraziyə b.e.ə. 1500-ci illərdə Hindistanın Sind adlı dərəsindən köçüb gəlmişlər.

Mənbələrin təsdiq etdikləri faktorlardan görüldüyü kimi fars mədəniyyətinin formalaşması qədim Kür-Araz mədəniyyəti ilə müqayisədə xeyli son dövrlərə aiddir. Maddi abidənin tarixi də təsdiq edir ki, təsvirdəki çəng, tənbur və zərb alətləri farsların bu ərazilərdə məskunlaşmalarından qat-qat qabaq Urmiya gölü ətrafında yaşayan yerli xalqlar tərəfindən geniş istifadə edilmişdir.

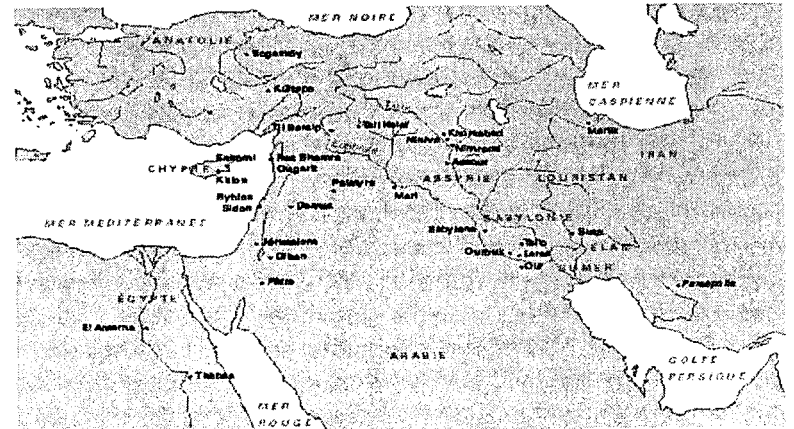
Təqribən b.e.ə. IY-III minilliklərdə çəng və tənbur alətlərini Mesopotamiya ovalığında qeydə alınması ilə şumerlərin bu ərazilərə köç etmələri arasında xronoloji ardıcılıq nəzərə çarpır. Şumerlərin Asiyaya –iki çay arasına hərəkət etmələri ilə tarixdə bizə məlum olan musiqi alətlərinin ilk miqrasiyası baş verir. Alimlər bu miqrasiyasını şumerlərin (türklərin) Asiyaya genişlənməsi prosesinin başlanğıcı hesab etmişlər. B.e.ə. IY minillikdə başlanan bu miqrasiya prosesi «türk musiqi mədəniyyəti»nin və bu mədəniyyət tərkibində istifadə olunan musiqi alətlərinin dünya xalqlarına, yəni qərbə yayılma prosesinin ilkin mərhələsi hesab edilə bilər (Xəritə 1).

Tənburla bağlı tarixi materiallarla tanış olduqdan sonra onun sazla, qopuzla bağlılığına nəzər salaq:

Ən əvvəl bir məsələyə xüsusi fikir vermək istərdik: Bir çox elmi ədəbiyyatlarda tənbur formalı alətlər bəzən bandur, pandur, onlardan formalaşan- donbur, tonbur, kimi adlar altında təqdim olunurlar. İlk baxışdan çox əhəmiyyətsiz görünən bu faktlar, əslində, bir neçə qaranlıq

¹ Большая Советская Энциклопедия . Сов.Энц X IX том 3 изд.Москва 1975 səh 443

Xəritə 1.



məqamları işıqlandıra bilər.

Orqanoloq alim K. Zaksın fikrincə, tənbur qədim şumerlərdə formalaşan alətdir. Bu ad ayrılıqda iki söz olub **pan**-balaca, **tur** isə yay deməkdir. Yəni kiçik monoxord-yay.

Qonşu xalqlara şumerlərdən miqrasiya edən bu ad sözsüz ki şumerlərdə istifadə olunan ada oxşar olmalı idi. Misirlilərdə, Yunanlarda bu alət **pandura** kimi transformasiyaya uğrayır. Sonralar isə yerli xalqların musiqi mədəniyyətlərində eyni kökə, eyni formaya, eyni ifa mərasimlərinə, ifa texnikasına malik olan alətlər - tənbur, pantur, donbur və onlardan formalaşan digər oxşar adlarla çağrıldılar (Şəkil 27).



Bu gün musiqi

Şəkil 27.

mədəniyyətimizdə istifadə olunan saz alətinin tarixinə dair araşdırmalar apardıqda aydın olur ki, saz aləti Azərbaycan ərazisində müəyyən tarixi dövrdə doğrudan da "qopuz" adı ilə tanınıb. Bunun əsas səbəbi qeyd edildiyi kimi türk tayfalarının qurmuş olduqları xanlıqların musiqi mədəniyyətində istifadə olunan musiqi alətlərinin əksəriyyətinin ümumi adla - "qopuz"la adlandırılması idi. Lakin hətta o dövrdə belə qopuz adlı alətlər bir-birindən xarici görünüşünə görə fərqlənmişdir. Nəticədə Ə.Mərağayinin, Əbdül Möminin qeyd etdikləri kimi "qədim formaya" və "müasir formaya" malik qopuz alətləri fəaliyyət göstərmişdir.

Araşdırmalar və müqayisəli təhlildən sonra biz belə bir fərziyyə yürüdə bilərik ki, tarixən özünəməxsus xarici görünüşə malik olan tənbur aləti də ümumtürk xanlığında "qopuz"la adlandırıldığından, sonrakı istifadəsi dövründə tənbur kimi deyil, "qopuz" və ya ozanların istifadə etdiklərinə görə sadəcə "ozan" kimi adlandırılmışdır. Elə bu dövrdən başlayaraq tənbur müxtəlif türk tayfalarında paralel olaraq tənbur, ozan, qopuz kimi istifadə edilmişdir.

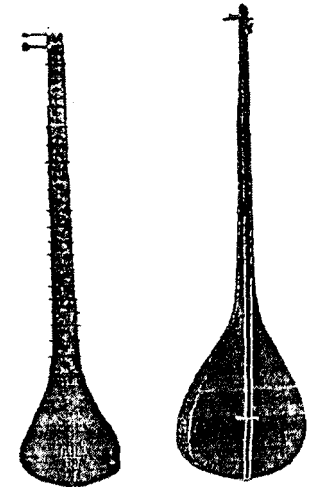
İstər müasir aşiq yaradıcılığında, istərsə də baxşı, ozan, varsaq yaradıcılığında tənbur formalı alətlərdən istifadə edilməsi təsadüfi deyil. Bu sırf soyköklə bağlı tarixi, ənənəvi bir prosesdir. Ən əvvəl ona görə ki, bu sənət növünün formalaşması bilavasitə türk xalqları ilə bağlıdır. Digər tərəfdən isə bu sənət növünü bilavasitə müşayiət edən alətin özü yəni ulu tənbur da bilavasitə qədim türk soyunun yaratdığı milli çalğı aləti olmuşdur. Elə bu səbəbdən də aşığın saz alətində, baxşının dütar alətində, ozanın qopuz alətində çalibçağırmaları, ulu tənburun ifa variantları, istifadə olunduğu mərasimlər isə ilkin yaranmış sənət növünün transformasiyalarıdır.

Aşiq yaradıcılığı ilə məşğul olan bəzi mütəxəssislər yanlış olaraq sazın ulu əcdadının qopuz olduğu qənaətinə gəlmişlər. Hətta, onlar qopuz aləti ilə müasir saz aləti arasında eyni düzəldilmə texnologiyasının mövcud olduğunu da bu

və ya digər formada sibat etməyə çalışmışlar.

Müasir saz alətinin ulu əcdadının qopuz olduğunu hesab etmək böyük bir yanlışlıq olmaq etibarilə, bütövlükdə aşiq yaradıcılığını və onda istifadə edilən saz alətinin tarixini daha son dövrə aid etmək deməkdir.

Araşdırmalar zamanı gəlinən nəticələrdən və təqdim edilən faktlardan da göründüyü kimi saz da, qopuz da ulu başlanğıc olan tənburdan törəmiş alətlərdir. Tarixin müəyyən dövrlərində müxtəlif xalqlar tərəfindən transformasiyaya uğradılan tənbur aləti (qolunun qısa olması, uzunluğu, çanağın iriləşdirilməsi, simlərin və bunun müqabilində aşıqların sayının artması, akustik təkmilləşmə nəticəsində çanağın xüsusi üsullana nazik ağac lövhələrin bir-birinə yapışdırılması nəzərdə tutulur) müxtəlif xalqların hegemonluğu vaxtı, məsələn, türk xalqlarının yürüşləri zamanı "qopuz"la, farsların hakimiyyəti dövründə simlərinin sayından asılı olmaqla "tar" kimi adlandırılır. Əslində isə bu alətlər tənburun müasir və mükəmməl saz aləti formasına qədərki inkişaf prosesində transformasiya nəticəsində yaranan musiqi alətləri idilər (Şəkil 28).



Şəkil 28.

Aşiq yaradıcılığı ilə məşğul olan bir sıra görkəmli mütəxəssislərin - Ə.Eldarova, Q.Namazov, M.Seyidov və başqalarının əsərlərinə arxalanaraq müasir aşığın sələflərini tarixi dövrlərə görə şaman, qam, varsaq, baxşı, yanşaq, ozan, dədə, aşiq kimi izləmək mümkündür. Maraqlıdır ki, yaradıcılıqda istifadə edilən musiqi alətləri də tarixi dövrə görə - tənbur, dütar, qopuz, saz kimi növbələşirlər. Yəni bizim indi aşiq yaradıcılığı saydığımız şifahi sənət növü daxilində tarixən is-

tifadə edilən saz aləti, inkişaf və formalaşma prosesi keçməklə, öz coğrafi ərazisində yaşayan xalqın milli dil leksikonundan və tarixi dövrdən asılı olaraq müxtəlif adlarla adlandırılmışdır.

Bu fakt özlüyündə belə bir məntiqi təsdiqləyir ki, şifahi ənənəyə əsaslanan aşiq yaradıcılığının inkişaf tarixi ilə onda istifadə olunan musiqi alətlətlərinin inkişafı arasında həmişə qanunauyğun əlaqə olmuş və bunlar bir-birilə üzvü sürətdə bağlıdırlar. Yəni **ilkin orta əsrlərdə Azərbaycanda ozan yalnız qopuz alətində çalmaqla ozan idilər, özbəklərdə baxşı yalnız dütarla çalmaqla baxşı ola bilər, müasir dövrümüzdə isə aşiqlər yalnız saz alətində çalmaqla aşiq adlanırlar.**

Türkdilli xalqların əksəriyyətində, o cümlədən Azərbaycanda ozan, varsaq sənətinin formalaşdığı tarixi dövr ərzində hansı alətlərdən istifadə olunmaları haqqında müxtəlif mənbələrdə maraqlı məlumatlar vardır.

Türk xalqlarının mədəniyyəti ilə məşğul olmuş professor M.F.Köprülüzadə özünün "Türk ədəbiyyatının mənbəyi" adlı kitabında müxtəlif tarixi və ədəbi mənbələrə əsaslanaraq "qopuzi-ozan" (ozanın qopuzu) və ya "ozan" alətinin XIY əsrdə bir-birindən qısa olan 3 simə malik olduğundan və ağacdan düzəldilən mizrabla çalındığından xəbər verirdi¹.

Təqdim olunan təfsir ozan qopuzu ilə müasir saz aləti arasında səsləndirmə-ifa oxşarlığının olduğundan xəbər verir.

Bildiyimiz kimi hal-hazırda istifadə olunan saz aləti, əsasən gilənar ağacından düzəldilən **təzənə** ilə səsləndirilir.

XIY-XY əsrdə tənbur alətinin hansı formada çıxış etməsi barədə Orta Asiya türk musiqi mədəniyyəti araşdırıcısı professor T.Vızqonun fikri çox maraqlıdır:

Müxtəlif tarixi, ədəbi və arxeoloji materialları, eyni zamanda orta əsrlər dövrünü əhatə edən miniatürlərdəki alət rəsmlərini araşdıran T.S.Vızqo belə qənaətə gəlir ki, XIY-XY əsrlərdə tənbur 3 simə, uzun qola və müxtəlif ölçülü çal-

nağa malik bir alət olmuşdur. XIY əsrdən əvvəlki miniatürlərdə isə tənbur əsasən 2 simli kimi çıxış etmişdir¹.

Bu faktın özü bir tərəfdən Köprülüzadənin qopuzi-ozan alətinə verdiyi təsnifatla eyni səslənir. Digər tərəfdən isə tənburun əvvəllər 2 simli formada çıxış etdiyini göstərir. Məsələ burasındadır ki, özbək baxışları öz mərasimlərində yalnız tənburun iki simli formasından istifadə etmişlər. Baxşılının böyük üstünlüklə istifadə etdikləri bu alət isə dütar (dutar) adlandırılıb. Deməli aydın olur ki, baxşı yaradıcılığında da tənbur ailəsinin bir nümayəndəsi istifadə olunmuş. Fikir versək görərik ki, tənbur ailəsinin növləri ən qədim dövrdən başlamış bu günə kimi müasir aşiq ayaradıcılığını daim müşayiət etmişdir. Bu proses indi də davam etməkdədir.

Ulu tənburdan törədiyinə görə bu gün Azərbaycan musiqi mədəniyyətində istifadə olunan qoltuq (ölçüləri kiçik olduğuna görə el arasında cürə saz da deyilir) orta və böyük saz alətləri ilə bir sıra türk xalqlarında istifadə olunan tənbur, dütar alətləri arasında çox böyük bənzərlik, yaxınlıq vardır. Hətta Azərbaycanda istifadə edilən müxtəlif ölçülü saz alətlərini Orta Asiya və digər xalqlarda istifadə edilən saz deyil, başqa adla adlanan alətlərlə müqayisə etdikdə belə, bunlar arasında

- **xarici görünüş**
- **ümumi ölçü**
- **düzəldilmə texnologiyasının eyniliyi**
- **ifa olunduğu mərasim**
- **ifa üsulları** analogi oxşarlıq açıq-aydın özünü göstərir.

Azərbaycanda istifadə edilən böyük saz ilə özbəklərin **dütarı** və **tənburu**,

1150-1200 mm

Taciklərin **tənburu** ilə uyuqların **tənburu** və **dütarı**,
1100 mm

¹ Ə.Eldarova Azərbaycan aşiq sənəti Elm Bakı 1996 səh 16

¹ Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 səh 106

Azərbaycanda istifadə edilən **orta sazla** ermənilərin **sazı**, ləzgilərin **saazi**, darqinlərin **çunquru**, lakların **çuquru**, qaraqalpaqların **dütarı**,

800-1000 mm

Azərbaycanın **cürə sazı** ilə ermənilərin **cürə saz**

500 -550 mm

adlandırdıqları alətlərin

uzunluqları

xarici görünüşləri

düzəldilmə texnologiyaları çox oxşardır.

Təqdim edilən arqumentlərdən aydın olur ki, müasir saz aləti tam mənada yalnız tənburun inkişafı nəticəsində yaranan bir alət ola bilərdi. Müxtəlif xalqların istifadə etdikləri saz deyil, digər adlarla adlandırdıqları dütar, çunqur, çuğur və bu qəbildən olan alətlər isə **tənburun** müasir **saza** çevrilməsi prosesində transformasiyaya uğradılan və aralıq mövqeyi tutan regional alətlərdir.

Müasir saz alətinin ulusunun tənbur olduğu tam şəkildə aydınlaşdıqdan sonra onun Azərbaycan musiqi mədəniyyətində tutduğu yüksək mövqeyi və bilavasitə bu mədəniyyətlə bağlı tarixi inkişafını bu və ya digər faktlarla izah etməyə çalışaq:

Qədim türk dilində **tamur** –tamur damar deməkdir¹. Tənbur ailəsinə mənsub olan alətlərin ən qədim nümunəsində isə bildiyimiz kimi sim – tel əvəzi əsasən müxtəlif heyvanların orqanlarından xüsusi qaydada hazırlanmış damardan istifadə edilirdi.

Bu alət türk xalqlarının özündə və ona yaxın olan qeyri-türk xalqlarına bilavasitə türklərdən keçdiyinə görə bir-birinə oxşar adlarla adlandırılır. Təmür, tənbur, dunbur, danbur, dombur, donbur, pandur, pantur və s.

Çalğı alətlərində çanaq adlanan hissənin sonradan formalaşdığını nəzərə alsaq, bu formalı alətin qədim türklərdə

niyə tamur adlandırılması tam şəkildə aydınlaşır. Bu o deməkdir ki, ən qədim dövrlərdə türklərdə istifadə olunan bu alət, üzəri hamar, çox da enli olmayan uzun ağacdən və onun üzərinə bağlanmış damardan ibarət olmuşdur. Müxtəlif dillərdə istifadə edilən oxşar adlar isə çox güman ki, qədim türk sözü olan **tamur**-un transformasiyası olmuşdur.

Tənbur alətinin nazik, uzun ağacdən və ona bağlanmış damardan ibarət formaya malik olması isə onun musiqili yaydan –manoxorddan törəyən ilk alətlərdən biri olduğu ehtimalını verir. Hətta simli musiqi alətləri tarixini araşdırmaq və bu sahədə böyük nailiyyətlər əldə etmiş qərb mütəxəssisi Kurt Zaks tənburun yaydan –manoxorddan törəndiyini nəzərdə tutaraq, qədim şumer dilində onun pantur adlandırıldığı qənaətinə gəlmiş və belə güman etmişdi ki, bu söz qədim yunanlara şumerlərdən, şumerlərə isə hansısa bir Qafqaz xalqından (çox güman ki, türklərdən) kəmişdir. Şumer dilində isə pantur ayrılıqda iki söz olub, pan –kiçik, balaca; tur –yay - kaman mənasında işlədilmişdir.

Həç bir akustik və tembr gözəlliyinə malik olmayan tənbur aləti müəyyən tarixi dövr ərzində inkişaf edərək çanağa və səs diapazonunu artırmaq üçün 2-3 sayda simlərə malik ola bilərdi. Amma burada qeyd olunması çox vacib məqamlar var:

Məsələ burasındadır ki, xalqın, tayfanın, qəbilənin və ya hansısa etnik qrupun milli musiqi mədəniyyətində istifadə olunan milli musiqi alətlərinin qolundakı pərdələr və ya simlərin sayı ilə ifa edilən musiqi parçasındakı səs düzümü (lad) arasında həmişə ümumi qanunauyğunluq olmuşdur. Belə ki, əgər ifa olunan musiqi parçasındakı səslər tersiya, kvarta və ya kvinta intervallarından geniş deyilsə, musiqi alətlərində (nəfəs alətlərində dəşiklərin sayı) olan simlərin (əgər cəng alətindəki kimi hər səsə bir sim düşürsə) və ya pərdələrin (əgər tar alətindəki kimi hər səsə bir pərdə düşürsə) də sayı 3,4,5-dən çox olmamışdır.

Xüsusi vacib olan məqamlardan biri də budur ki, musiqi

¹ Древнетюркский словарь. Наука Ленинград 1969 səh 53

alətlərinin bu yönümdən araşdırılması **musiqi ladlarının yaranması**, formalaşması və tarixinin tədqiq edilməsində, araşdırılmasında çox mühüm faktor ola bilər.

Bu o deməkdir ki, xalqların lad intonasiya xüsusiyyətləri ilə musiqi alətlərinin formalaşması bilavasitə qarşılıqlı əlaqə əsasında olmuşdur. Məhz bu qarşılıqlı əlaqə manoxorddan digər simli alətlərin yaranması üçün ən başlıca səbəblərdən biri olub. Belə ki, tayfalarda ifa edilən musiqi parçalarında ki səs sayı inkişaf edərək artdıqca, alətdə həmin xalqın dilindəki ahənglik qanununa uyğun olaraq müəyyən yüksəkliyə əsasən səs düzümü formalaşmışdır. Səs düzümünün artması isə bilavasitə yeni formalı, yeni adlı musiqi alətlərinin yaranması prosesinin ilk mərhələsi hesab oluna bilər. Çünki simlərin sayı artdıqca ağac hissə deformasiyaya məruz qalaraq gərilir. Bunun qarşısını almaqdan ötrü alət qismən qalın ağacdan hazırlanmalı və ya ümumiyyətlə içiboş təbii materiallardan düzəldilməli idi. Qalın ağacdan düzəldilmiş alət ifa zamanı bir çox çətinliklər törədirdi. Eyni zamanda alət əvvəlki çəkisindən qismən ağır olacaqdı. İfa problemlərini aradan qaldırmaq, eyni zamanda daha yaxşı səslənmə əldə etməkdən ötrü alət akustik təkmilləşdirilir. Bu proses zamanı ağır olan hissənin içi oyularaq çıxarılır.

Bu cür transformasiya proses nəticəsində isə yəni qalın ağacdan hazırlanan alətin içinin yonulub çıxarılması zamanı simli alətlərdə ilk dəfə **çanaq** əmələ gəlir.

Bütövlükdə bu proseslərin nəticəsində isə tənbur çox iri olmayan çanağa, uzun qola malik bir alət kimi formalaşır. İlk variantlarında çox güman ki, alət bütöv bir ağacdan hazırlanmış. Bizə gəlib çatmış ilkin orta əsrlərə aid yazılı mənbələrdə isə tənbur alətinin təsnifatı bu cürdür:

Çanağının üzü xüsusi hazırlanmış nazik hamar örtüklə (əsasən təbii şəraitdən asılı olaraq səsi ötürə bilən bərk ağacdan hazırlanır) örtülür. Çanağın üzərinə ağacdan hazırlanmış xərək yerləşdirilir. Digər xərək kəllə ilə qolun birləşdiyi yerdə qoyulur. Simlər bu iki xərək üzərindən keçərək,

aşağıda xüsusi düyməciyə və kəllədəki aşıqlara bərkidilir. Səslərin yüksəkliyi aşıqlar vasitəsilə tənzimlənir. Alətin ümumi uzunluğu 1100-113 mm aralığındadır. Tənbur əsasən tut ağacından bütöv şəkildə (çanaq, qol, kəllə) yonulur. Qolun üzərində 16-19 sayda pərdə bağlanılır.

Tənbur əsasən 3 simli olur. I-III simlər unison, II sim isə xalis kvarta və xalis kvinta münasibətində köklənir. Melodiya I simdə ifa olunur, II-III simlər isə köməkçi-burdon (dəm) xarakteri daşıyır.

Təkcə alətin köklənməsinə fikir verdikdə məlum olur ki, bu alət ikisimli olub. Xalis kvarta-kvinta kökündə olan bu alətə III simin sonradan əlavə olunması aydınca görünür. Əks halda əlavə olunan III sim I simin burdon-dəm funksiyasını deyil, melodik simin funksiyasını daşımalıydı.

İlkin orta əsrlər dövrünü əhatə edən ədəbi mənbələr və sənətlər bunlara çəkilmiş miniatürlər Azərbaycan və bir sıra türk xalqlarında hələ o dövrdə 4, 5, 6, simli tənbur alətlərindən geniş istifadə olunduğundan xəbər verir. Lakin, ədəbi mənbələrin heç birində bu alət tənbur kimi təqdim edilmir. Miniatürlərdəki bu alətlər ədəbi məxəzlərdə çahatar, pəncar, şeştar kimi fərsməşəli adlar altında təqdim olunurlar.

Ən əvvəl onu qeyd etmək lazımdır ki, tənbur formalı alətlər o dövrdən qat-qat qabaq istifadə olunduğuna baxmayaraq tənbur deyil, ümumi **tar** adı altında təqdim olunurlar. Bu fakt onunla bağlıdır ki, ilkin orta əsrlərdən başlayaraq ədəbi mənbələr də artıq fərs dilinin əsarəti altında olub.

Bir çox alimlərin (F. Karamatov) fikrincə isə çahar, pənc, şeştar alətləri əslində tənburun çeşidləri olmuşdur¹.

Əslində türk xalqlarında ən qədim dövrlərdən bəri istifadə olunan tənbur aləti ilə fərsməşəli adla adlandırılan dü, se, çahar, pənc və şeş tar alətləri arasında nə əsasla ifa üslubu, nə də forma fərqi qətiyyən yoxdur.

¹ Ф.Кароматов Узбекская инструментальная музыка Лит.и искусств. Им. Г.Гуляма Ташкент1972 səh137

Yanlıq olaraq farsmənşəli hesab edilən bu alətlərdə simlərin saylarının artması aşağıdakı ardıcılıqla baş verir.

2 simli tənbur (dütər) I sim tək, II sim tək.

3 simli tənbur (setar) I sim tək, II sim tək, III sim tək.

4 simli tənbur (çahartar) I sim qoşa, II sim tək, III sim tək.

5 simli tənbur (pənctar) I sim qoşa, II sim tək, III sim qoşa.

6 simli tənbur (şəştar) I sim 3 ədəd, II sim tək, III sim qoşa.

Simlərin bu qaydaya əsasən artmasından aydınca görmək olar ki, klassik tənbur iksimli olmuşdur. Ona görə də altısimli olmasına baxmayaraq həmişə 1 və 2 simləri tək saxlamışdır. Çünki bu alətdə melodiya əsasən 1 və 2 simlərdə ifa olunur. Qalan simlər bütün variantlarda melodiyanı müşayiət etmişlər.

Çox maraqlı faktlardan biri də budur ki, müxtəlif coğrafi ərazilərə miqrasiya etməyinə baxmayaraq, tənbur aləti öz ibtidai xalis kvarta və xalis kvinta kökünü saxlaya bilmişdir. (Bəzi xalqlarda ifa olunan musiqidən asılı olaraq alət bəzən sekunda münasibətində də köklənir). Bir qayda olaraq kökü dəyişən isə həmişə 2-ci sim olmuşdur. Müqayisə üçün qeyd edək ki, Azərbaycan ərazisində böyük üstünlüklə istifadə olunan saz alətində də kökü dəyişilən 2 simdir ki, bu ənənə də tarixən tənburdan gəlmədir.

Orqanoloqların verdikləri tarixi məlumata görə, dütər alətinin adına ilk dəfə XV əsrdə yaşamış əl-Hüseyninin traktatında rast gəlinir¹. Lakin o dövrü əhatə edən miniatürlərdə alətin müxtəlif ansamblların tərkibində istifadəsini təsdiqləyən rəsmlərdən belə nəticə çıxır ki, qədim kökə malik olmadan bu alət birdən-birə XV əsrdə yarana və ansambllar

¹ Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 səh 88

tərkibində istifadə oluna bilməzdi. Ola bilsin ki, alətin dütər adı altında istifadəsi məhz o dövrü əhatə etmişdir. Çünki dü, se, çahar, pənc və şeş tar alətləri simlərinin sayına görə tənburaya verilən adlar, daha doğrusu onun çeşidləri idi. Onda belə bir nəticə çıxır ki, dütər müəyyən tarixi dövrdə tənburdan formalaşan alət olmuşdur.

Maraqlıdır ki, dütər alətinin çanağı çox hallarda ağacdan yonulmuş ayrı-ayrı lövhələrlə düzəldilir. Bu düzəldilmə texnologiyası onun saz alətinə daha çox yaxın olduğunu göstərir. Bu cür konstruksiyalı alətlər el arasında «qabırğa saz» və ya «qabırğa dütər» adlandırılır.

Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, alətlərə ümumi adların verilməsi bir sıra xalqlara xas olan xarakterik xüsusiyyətdir. Məsələn, türk tayfalarında qopuz, farslarda tar və s.

Təqdim olunan faktları yekunlaşdırsaq ümumi olaraq belə qənaətə gəlmək olar ki, üzərində tənbur formalı alət olan ən qədim maddi abidə b.e.ə. YI minilliyə aid olmaqla Azərbaycan ərazisindən tapılıb. Kür-Araz mədəniyyətində böyük üstünlüklə istifadə olunan bu alət şumerlər tərəfindən Mesopotamiya ovalığına gətirilmiş, buradan o Misir, Assuriya, Yunan, bir sözlə bütün Şərqi yayılmaqla bu xalqların mədəniyyətlərində istifadə olunmuşdur.

Qədim Yunan və bir sıra Balkan ölkələrinə yayılan tənbur aləti qısa müddət ərzində transformasiya prosesi keçərək sonralar o xalqların xalq musiqi alətlərinin yaranmasına böyük təkan verdi. Məsələn qədim Yunan aləti sayılan buzuki qədim türk tənburundan formalaşmış. Çünki onun əcdadı bəzən «bağlama» və ya «tənbur» adlanırdı. Bu adların hər ikisinin kökündə isə qədim türk sözləri durur.

Tənburun Azərbaycan ərazisindən tapılıb aşkara çıxarılması müasir sazın əcdadının tarixən bu ərazidə yaşayan xalqlar tərəfindən istifadə olunduğunu göstərir. Elə bu səbəbdən də türk soyunda istər **ozanın qopuzuna**, istərsə də müasir dövrümüzdə **aşığın sazına** həmişə böyük hörmət və ehtiram göstərilmişdir. Hətta «Dədə Qorqud» dövründə qo-

puz aləti ilahi gücə malik bir alət kimi müqəddəsləşdirilmişdi. Bir də ona görə saz aləti Azərbaycanın milli aləti sayılır ki, o öz dünyəvi miqrasiyasının başlanğıcını, yəni tənburdan saza qədər olan inkişaf yolunu Kür-Araz mədəniyyətindən götürmüşdür.

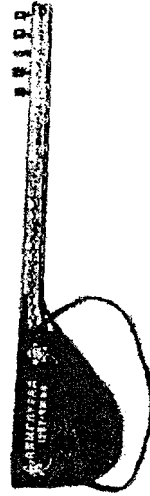
Saz aləti hal-hazırda müxtəlif adlar altında dünyanın bir çox ölkələrində (böyük üstünlüklə Şərq xalqlarında) istifadə olunmaqdadır (Şəkil 29).

Alət tənbur adı altında əsasən türkdilli xalqlarda, məsələn, özbək, türkmən, qaraqalpak, uyğurlarda istifadə olunur. Eyni zamanda ona yaxın olan qeyri-türkdilli, məsələn, taciklərə, kürdlərə, farslara da miqrasiya etmişdir.

Vaxtı ilə Kür-Araz mədəniyyətindən Ön Asiyaya miqrasiya etmiş *tamur* adlı alət bu ərazilərdə müxtəlif xalqlar tərəfindən istifadə olunduğuna və bu xalqların dillərindəki leksik qanunauyğunluğa görə **tambur**, **tənbur**, **patur**, **pandur**, **pandura** kimi transformasiya prosesi keçmişdir.

Yaxın qonşuluq və tarixi-mədəni əlaqələr şəraitində yaşadıklarına görə saz aləti Azərbaycanla həmsərhəd olan bir neçə xalqlara yayılaraq onların dillərinə uyğun adlarla adlandırılmışdır. Məsələn, ləzgilər və tabasaranlar bu aləti **saaz**, darginlər **pantur**, laklar **çuqur** adlandırırlar. (Saz alətinə verilən bu adlar. Atlas muzikalnih instrumentov narodov SSSR. Moskva, Qosmuzizdat. 1963 səh.108-dən götürülür).

Erməni musiqisində alətin saz adlandırılması və onun bütün formalarından yəni cürə, orta və böyük sazlardan Azəri türklərinin istifadə etdikləri qaydada ifa etmələri ermənilərin bu aləti türkdilli xalqlardan, bilavasitə isə Azəri türklərindən iqtibas etdiklərini göstərir.



Şəkil 29.

Azərbaycan xalqı ilə bilavasitə mədəni əlaqədə olduqlarına görə ermənilər də el sənətçisi olan aşığa aşuq demişlər¹. Halbu ki, *aşığ* sözü sırf türk sözü olan « a ş q » - **sevgi**, **sevmək**, **aşiq olmaq** deməkdir və görünür ifaçının sonrakı adı da bu sözlərdən formalaşmışdır.

Qeyd edilən bütün faktlar və mülahizələrə yekun olaraq belə qənaətə gəlmək olar ki, müxtəlif etnik mənsubiyyətli xalqın musiqi mədəniyyətində digər xalqda istifadə olunan musiqi alətinə tələb duyulursa, o xalq həmin aləti öz dil leksikonuna, mill musiqi intonasiyasına və hətta etnik mənsubiyyətinə uyğunlaşdırdıqdan sonra öz xalqının musiqi aləti kimi istifadə edir.

Orta əsrlərdə ümumşərq mədəniyyətində istifadə olunan tar, kamança, saz və digər musiqi alətləri baş verən ictimai-siyasi və iqtisadi dəyişiklikdən sonra Ümumşərq mədəniyyətindən ayrılaraq müxtəlif xalqlara yayılmaqla o xalqların hər birində **milli çalğı aləti** kimi indi də istifadə olunmaqdadır.

¹ M.Seyidov Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları Yazıçı Bakı 1983 səh 324

YARANMA TARİXİ VƏ FORMALAŞMASI

Qədim köklərilə Azərbaycanın milli musiqi mədəniyyətinə bağlı olan çalğı alətlərindən biri də uddur. Bu alətin yaranması, inkişafı, müxtəlif xalqlara miqrasiyaları barədə elmi ədəbiyyatlarda çox maraqlı eyni zamanda fərqli məlumatlar var.

Bir qrup orqanoloq-alimlərin tədqiqatlarında bu alətin mənşəyi, onun inkişafı və yayılması ərəb-islam mədəniyyəti dövrünə aid edilmişdir.

Amma tarixi faktların qarşı-qarşıya qoyularaq araşdırılması göstərir ki, ud formalı aləti çox qədim zamanlardan bəri qədim türk tayfalarında istifadə olunmuş.

Başqa bir qrup alimlər isə ud alətinin yaranmasında müxtəlif ornamentlərin məsələn butanın böyük rolu olduğunu söyləmiş, alətin formalaşmasında xalqların dini, mifik totemlərinin, milli fəlsəfi dünyagörüşlərinin böyük əhəmiyyət kəsb etdiyini söyləmişlər.

Arxeoloji materiallara arxalansaq, ud formalı alətin müxtəlif əşya, qab, qaya, qala və sərdabə divarları üzərindəki rəsm nümunələrinin tarixi b.e.ə. I – eramızın II əsrlərinə aid edilir. Bu dövrləri əhatə edən mənbələrin demək olar ki, hamısında alət türkmənşəli kimi təqdim olunur. Hətta bəzi mənbələrdə ud formalı alətin atəşpərəstliklə, zərdüştiliklə sıx bağlı şəkildə intişar tapdığı da qeyd edilir¹.

Ud alətinin o dövrdə Azərbaycan ərazisində istifadə olunub-olunmaması haqqında dəqiq məlumatlara malik deyilik. Lakin, əgər alimlər ud alətini bu və ya digər formada zərdüştiliklə əlaqələndirirlərsə, onda bilavasitə Azərbaycanla əlaqələndirilməlidir.

Ud alətinin qədim mənbələrdəki köklərinin araşdırılmasının çətinliklərlə üzləşməsinin ən başlıca səbəblərindən biri də müxtəlif quruluşda, ölçüdə olan mizrablı alətlərin ümumi **qopuzla** adlanmasındadır.

Çox zaman arxeoloji qazıntılar nəticəsində tapılmış alətlərin çeşidləri nəzərə alınmadan, eyni zamanda müxtəlif mənbələrin bir dildən başqa dilə (əsasən slavyan dil qrupuna) tərcüməsi zamanı bu alətlərin ümumi **lyutna** adlandırılması ümumiyyətlə ud formalı alətlərin tədqiqatını xeyli çətinləşdirmişdir. Digər tərəfdən isə udla müqaisədə tamamilə fərqlənən alətlərin belə lyutna adlandırılması bu ailəyə mənsub olan adətlərin tədqiqatını tamamilə yanlış yola aparıb çıxarmışdır. Bəzən isə alətlərin mənşəyi bilərəkdən, qərəzli şəkildə başqa xalqlara aid edilirdi.

Çox maraqlıdır ki, müxtəlif ailəyə aid olan alətlərin ümumi **lyutna** adlanması bir tərəfdən ud ailəsinin tədqiqatını ləngitmişsə də, digər tərəfdən bu ad onun bu gün araşdırılmasında ən önəmli açardır. Alətin mənşəyindən çox mətləbləri izah edəcək faktlara nəzər salaq:

Bir çox tədqiqatçılar lyutna adı altında müxtəlif ölçülü alətlərin cəmləşdiyini söyləmişlər¹. Təsnifatlarda alətin əsasən iki formada çıxış etdiyi göstərilir.

Birinci formaya məxsus olan lyutna alətinin xarakterik xüsusiyyətlərinə fikir verək:

- iri, armudabənzər çanaq
- qısa qol
- arxaya əyilmiş kəllə
- dekaanın üzərində səsötürücü
- çanağın get-gedə kiçilərək qola keçməsi

İkinci formaya mənsub olan lyutna alətinin xarakterik xüsusiyyəti isə tamamilə fərqli obraz yaradır:

- uzun qol

¹ Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 səh 33

¹ Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 səh 34

- kiçik çanaq
- qola bitişik düz kəllə

Bu formalı alətin köçərilər, maldarlar və atçılıqla məşğul olanlarda istifadə olunması ehtimalı daha böyükdür¹. Araşdırmalar onu da təsdiq edir ki, ümumi lyutna adı altında iki alət ailəsi fəaliyyət göstərmişdir:

- ud formasında
- tənbur formasında

Bu alətlərin miqrasiya zonalarını izləməklə, etnik mənsubiyyətinin hansı xalqa məxsus olmasını aydınlaşdırmağa çalışaq:

Yazılı ədəbi mənbələr, miniatürlər, arxeoloji qazıntılar zamanı tapılan maddi abidələrin böyük əksəriyyəti qısa qollu ud alətinin ən qədim nümunəsinin Orta Asiya türklərində istifadə olunduğunu göstərir. Burada tapılmış alətin istifadə tarixi b.e.ə. I, eramızın II əsrinə aiddir. Bəzi mənbələr isə udun bu ərazilərə gəlmə və ya gətirilmə olduğunu təsdiqləyir².

Alətin adlandırılması da çox maraqlıdır. Bir çox mütəxəssislər udun o dövrdə **barbət** adlanmasını, Orta Asiyadan Çinə keçərək **pipa**-ya çevrilməsini söyləmişlər. Amma istər Orta Asiyada, istərsə də Çində bu alət **başqa ərazidən gəlmə** kimi təqdim olunur.

Onda haqlı sual yaranır: görəsən haradan?

Ümumiyyətlə bu adlar alətin etnik mənsubiyyətindən xəbər verə bilərmi?

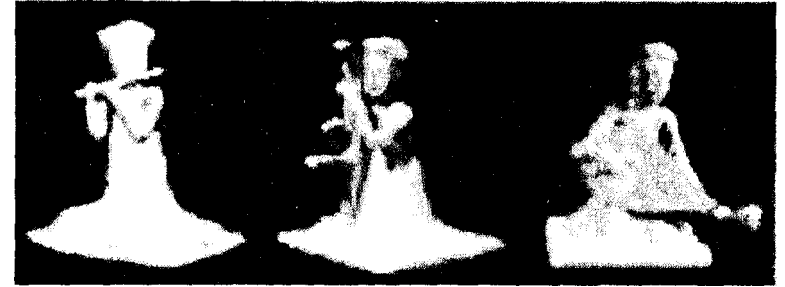
Bir çox mütəxəssislər (Farmer) barbəti şərq xalqlarının ud formalı alətə verdikləri ümumi ad kimi qəbul edirlər. Alimlər türkmən aləti olan barbətin çin imperatoru Vu-Tinin türk şahzadəsinə evləndiyi zaman çin musiqisinə miqrasiya edildiyini, elə o zamandan da çin musiqi mədəniyyətində pipa kimi fəaliyyət göstərdiyini qeyd edir.

¹ Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980сəh 34

² Yenə orada səh 18-19

Təkcə bu faktdan aydın olur ki, bu alət hələ o dövrə qədər türk musiqi mədəniyyətində istifadə olunmuş. Alətin şah sarayında keçirilən toy məclisində iştirak etməsi isə onun akustik zənginliyindən, məişət aləti deyil, saray aləti olduğundan xəbər verir.

Ədəbi mənbələrdə şərq xalqlarında istifadə edilən Barbət sözü isə ilk əvvəllər alət adı deyil, ifaçının adı kimi yadda çaxlanılır. Mənbələrdə paralel olaraq o da qeyd olunur ki, türk şahzadəsinin toyunda ifaçı olan Barbət şənlikdə öz çalğısı ilə xaqanları və çin imperatorunu o qədər valeh edir ki, elə o zamandan başlayaraq Barbətin aləti və ifa etdiyi **yeddi modus** (melodiya-lad) çin musiqisində qəbul olunur. Hətta dahi Azərbaycan şairi N.Gəncəvi də öz yaradıcılığında Barbəti musiqiçi kimi təqdim edir. Alimlər bunu alətin və ladların çin musiqisinə Orta Asiyadan miqrasiya etdiyini və bunun V əsrə aid olduğunu söyləmişlər (Şəkil 30).



Şəkil 30.

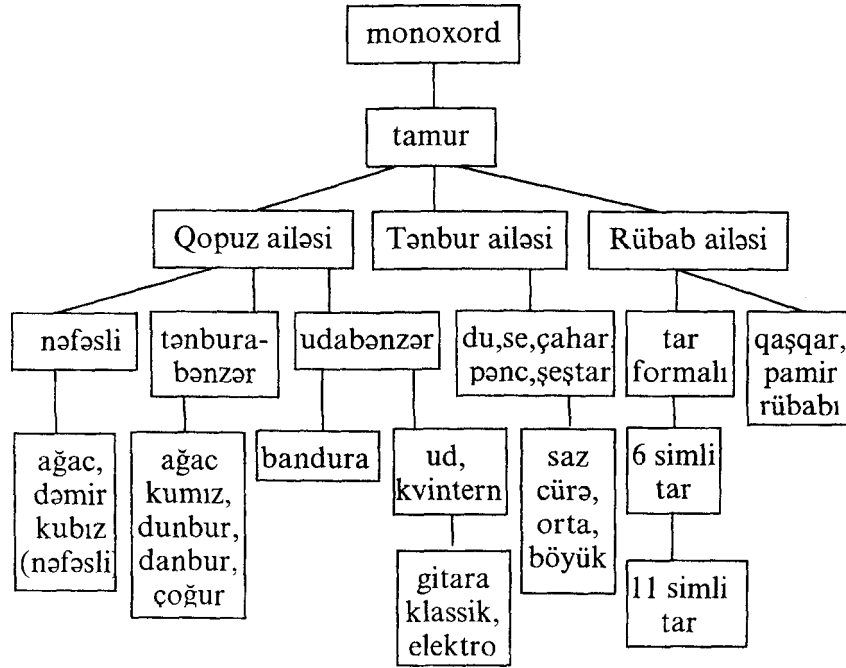
Ud formalı alətin türklərdə formalaşması ilə bağlı başqa bir fərziyyə ilə tanış olaq:

Artıq bizə məlumdur ki, tənbur monoxorddan sonra qədim türk xalqlarında formalaşan alətdir. Tənburdan isə müxtəlif alətlər ailəsi yaranıb, inkişaf tapıb. Bunlar **tənbur** ailəsinə, **rübab** ailəsinə və **qopuz** ailəsinə bölünürlər. Qopuz ailəsinin özü isə kamanlı, nəfəslı, tənburabənzər və udabənzər formada çıxış etmişdir. Alətlərin ailələrinə görə təsnifat-

larını versək cədvəl 2-dəki kimi alınar:

Cədvəldən görüldüyü kimi ud formalı alət tənburun bir variantı olmuş, zaman-zaman bu və ya digər xalqların musiqi mədəniyyətlərində transformasiyaya uğrayaraq nəticədə ud kimi formalaşmışdır.

Cədvəl 2.



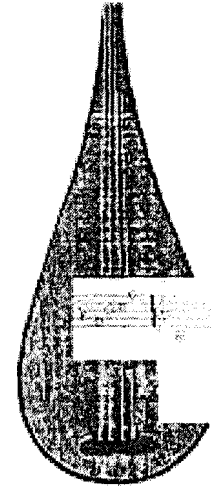
Ud alətinin yaranmasını, hansı alətdən formalaşmasını bildiyimiz halda onun müxtəlif xalqlara miqrasiya etməsini və hansı transformasiya prosesi keçdiyini dəqiqləşdirməyə cəhd edək.

Bir sıra yazılı, ədəbi mənbələr, tarixi faktlar göstərir ki, ud formalı alət pipa adı altında Çin ərazisinə b.e.ə. 246-eramızın 207-ci illərində Böyük Çin hasarının tikilişi vaxtı keçmişdir.

Pipa sözünün mənası; pi – alətin ifa zamanı əlin yuxarıdan aşağıya, pa – əlin aşağıdan yuxarıya hərəkəti zamanı mizrabdan, alətdən, simdən çıxan səs deməkdir¹.

Qansu zonasındakı qaya daşları və məbəd divarları üzərində aşkar edilən tarixdən aydın olur ki, bu formalı alət qədim türklərə məlum idi. Hətta o dövrün rəsmlərində təsvir olunan alətin kəlləsi də müasir ud alətində olduğu kimi arxaya əyilmiş formadadır. Bu faktlar belə bir məntiqi nəticəyə gəlməyə əsas verir ki, ərəblər türk xalqlarının məskun olduqları əraziləri işğal etdikləri vaxtdan xeyli qabaq, türklərin yerli mədəniyyətlərində ud formalı alətlərdən geniş istifadə olunurdu.

Çinin qədim məxəzlərində pipa alətinin yadelli alət olduğu qeyd edilməklə yanaşı, onun Çin musiqi mədəniyyətində istifadə tarixi 386-589-cu illərə aid edilir. Göstərilən tarix pipa alətinin yerli xalqlar (çinlilər) tərəfindən transformasiyaya uğradıqdan sonra Çin mədəniyyəti tərkibində istifadəsi tarixiydi (Şəkil 31). Bu alətin ümumi uzunluğu təqribən 1000 mm.-ə bərabər olmuşdur. Xarici görünüşcə müasir ud alətinə çox oxşardır. Çanağı ud alətində olduğu kimi armudabənzer, qolu xeyli qısadır. Çanağın ən enli hissəsi 320 mm., kəllə bucaq altında arxaya əyilmiş formadadır. Kəllədə simlərin sayı qədər (4 ədəd) aşıqlar yerləşdirilir. Simlərin bir ucu ud alətində olduğu kimi üz – deka hissəsinin üzərində bərkidilmiş xərəyə, digər ucu isə qolla kəllənin birləşdiyi yerdə yerləşən xərəyin üzərindən keçərək aşağı bərkidilir.



Şəkil 31.

¹ И.З.Алендера Музыкальные инструменты Китая Музыка Москва 1958 səh 14-15

Alətdə istifadə olunan simlər xüsusi üsulla ipəkdən və ya dardan hazırlanır. (qazaxlarda dombra alətinin simləri indiyə qədər heyvanların bağırsaqlarından qədim üsulla hazırlanır). Alət ümumiyyətlə bərk ağacdan hazırlanır. Ud alətində olduğu kimi ayrılıqda hazırlanan üz-deka hissə əsasən qırmızı ağacdan düzəldilir.

Arxeoloji qazıntılar zamanı Orta Asya ərazisindən tapılmış və hal-hazırda dünyanın bir sıra iri muzeylərində saxlanılan maddi abidələr türkmənşəli xalqlarda qısa qollu ud formalı alətdən geniş istifadə olunduğu faktını təsdiqləyir. Eramızın I-II əsrlərinə aid edilən abidələr, sərdabə divarları



Şəkil 32.

üzərindəki alət rəsmləri ilə Çin ərazisinə miqrasiya etmiş pipa adlı alət arasında əsaslı forma fərqi yoxdur. Hətta bu formalı alətdən eramızın təqribən I əsrlərində Hindistanın şimal əyalətlərində (Qəndəhar) də istifadə olunmuşdur¹.

Çox maraqlıdır ki, Qəndəharda, Parfiyada, Soqdiyada tapılmış və elmi ədəbiyyatlarda ud deyil, lyutna adlandırılan alətin tarixi, türkmənşəli xalqların bu ərazilərə etmiş olduqları miqrasiya tarixi ilə üst-üstə düşür. Türklərin göstərilən ərazilərə yayılmasından sonra, ud formalı alət yerli xalqlarda transformasiyaya uğrayaraq müxtəlif variantlarda təzahür edir (Şəkil 32).

Bütün bu faktlar və ud formalı alətin qədim türklərdə ən ibtidai dövrlərdə istifadə olunması bizdə belə bir məntiqi

¹ Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 səh 18-19

nəticəyə gəlməyə əsas verir ki, istər Parfiyada, Qəndəharda, istərsə də Soqdiyada istifadə olunmuş ud formalı alətin etnik bağlılığı türkmənşəli xalqlara aid olmuşdur.

Müqayisə üçün qeyd etmək istəyirik ki, Hindistanın şimal hissəsinə, yəni Hind-Pəncab məntəqəsinə türklərin axını eramızdan min il qabaq, daha sonrakı mühacirətləri isə eramızın 350-ci illərində olmuşdur. Alətin göstərilən ərazilərdə istifadə olunması isə udun müxtəlif coğrafi bölgələrdə yaşayan xalqlara miqrasiya etməsi və yerli mədəniyyətlərdə transformasiya prosesi keçməsinə layiqli sübutdur.

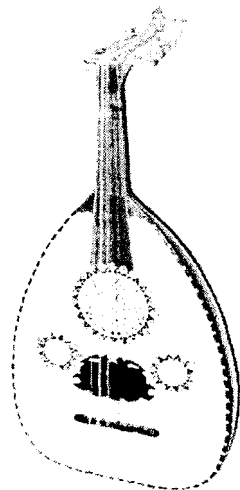
Təqdim edilən tarixi faktlardan, arxeoloji qazıntılar zamanı aşkara çıxan maddi abidələrin öyrənilməsindən və ədəbi mənbələrə istinad edərək belə bir nəticəyə gələ bilərik ki, ərəblərin dünya musiqi mədəniyyətində özlərinəməxsus iz buraxmasından əvvəl, ud formalı alət türklərdə istifadə olunmuşdur. Gəldiyimiz bu məntiqi nəticə Qəndəhar, Parfiya və Soqdiya ərazisindən aşkara çıxan abidələrin tarixləri ilə də təsdiqlənir.

Çox güman ki, (biz buna şübhə etmirik) ilkin orta əsrlərdə ərəb-islam mədəniyyətinin geniş yayıldığı və ərəblər türklərin daimi yaşayış zonalarını fəth etdikləri zaman ud formalı alət də bir çox alətlərlə birlikdə ərəb mədəniyyətinə miqrasiya etmişdir. O dövrə qədər saraylarda istifadə olunduğundan, yeni mədəniyyət tərkibində də öz yüksək mövqeyini saxlaya bilmişdir. Ərəb-islam mədəniyyətinə miqrasiya edən alət tembr və akustikasını daha da zənginləşdirir. Bu yönümdən transformasiya prosesi keçməsi, zənginləşməsi onun ifa olunduğu mərasimlərlə sırf bağlıdır. Belə ki, ərəb-islam, fars musiqi mədəniyyətində ud köçəri həyat tərzini keçirən təbəqənin aləti kimi deyil, şah saraylarında, kübar təbəqənin məclislərində, şairlərin, elm adamlarının ziyafətlərində çıxış edən alət kimi şöhrətlənir. Eyni zamanda alətin ifa üslubu elə o dövrdən başlayaraq islam aləminin atributu olan əruza, onun təfəvvürlərinə uyğunlaşdırılır. Daha dəqiq desək hətta mizrabın (alət quş lələyi ilə çalınır) sayları belə

aruzun yaratdığı ritmlərinə uyğunlaşdırılır.

Burdan isə belə nəticə hasil olur ki, ud həm solo ,həm də sırf müşayiətçi alət kimi fəaliyyət göstərmişdir.

Sözsüz ki, ud formalı alətin sonrakı inkişaf və transformasiya prosesi ərəb-islam mədəniyyəti ilə bağlıdır. Türklərdən ərəb mədəniyyətinə miqrasiya etmiş alət tez bir zamanda akustik-tembr baxımından təkmilləşmə yolu keçərək daha da mükəmməlləşdirilir.Ərəblərdə transformasiya prosesi (daha mükəmməl akustika) keçdikdən sonra alət yerli xalqların dilinə uyğun olaraq əl-oud (*awd*) adı altında xalq aləti kimi istifadə olunmuşdur (Şəkil 33).



Şəkil 33.

(M.Qaşqarlı) yazdıqlarına görə barbət elə ud alətinin özüdür¹ (Şəkil 33).

Lakin başqa bir qrup tədqiqatçılar isə barbətin uddan fərqli olduğu qənaətə gəlmişlər.

Təqdim edilən və bir-birinə zidd olan bu iki fərziyyənin hansının daha dəqiq olduğunu, eyni zamanda ud alətinin

¹ Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 сәһ 84-86

tarixini qismən də olsa dəqiqləşdirmək naminə bir sıra faktları nəzərdən keçirək:

Yazılı elmi ədəbiyyatlardakı məlumatlara görə barbət adlı alət VIII əsrə qədər farslarda istifadə edilmiş, VIII əsrdən sonra ərəblərə məlum olmuşdur¹.

Azərbaycan tədqiqatçısı Firuz Həşimov öz araşdırmalarında göstərir ki, nə aramey, nə də qədim pəhləvi dillərində barbət, barbit sözləri olmamışdır. Bu söz qədim Midiya mənşəli olmuş, bir sıra dillərə, o cümlədən pəhləvi və yunan dillərinə də bilavasitə midiya dilindən keçmişdir².

Hər şeydən öncə bu faktın özü barbət alətinin ərəblər və sasanilərdən də əvvəl Azərbaycan ərazisində istifadə olunduğunu təsdiqləyir. Deməli, alət qədim Azərbaycan ərazisində istifadə olunduğu zaman əvvəl fars mədəniyyətinə, daha sonra, təqribən VIII əsrdə isə ərəblərin hücumu zamanı Azərbaycandan ərəb-islam mədəniyyətinə miqrasiya edə bilmişdir. Daha dəqiq desək, qədim türk musiqi mədəniyyətində ümumi qopuz adı altında istifadə olunan bu alət, ərəblərə qədər ərazini fəth edən farslarda barbət,oradan da ərəblərə keçərək ud adlanmışdır.

Araşdırmalar zamanı ud alətinin tarixi ilə bağlı tamamilə yeni səpkili mülahizələr də ortaya çıxır:

Misir Fironu III Tumos tərəfindən aparılan müharibələr, tarixi, mədəni və ticarət əlaqələri nəticəsində müxtəlif etnik mənşəli xalqlara məxsus olan musiqi alətlərinin Misir musiqisinə miqrasiyası baş verir. Alimlər qeyd edirlər ki, udabənzər və tənburabənzər alətlərin Misir musiqisinə düşmə tarixi məhz bu dövrə təsadüf edir. Çünki arxeoloji qazıntılar zamanı aşkar edilmiş abidələr üzərindəki udabənzər alət rəsmlərinin tarixi də yeni çarlıq dövrünə aiddir.Bu kimi faktlar bir daha təsdiq edir ki, ud formalı alətlər fars, ərəb-islam mədəniyyətindən qat-qat əvvəllər mövcud olmuş

¹ Yenə orada sәһ 84

¹ F.Həşimov Odlar yurdu musiqi beşiyi Xalq Bakı 25 mart 1996 sәһ 3

² F.Həşimov Odlar yurdu musiqi beşiyi Xalq Bakı 25 mart 1996 sәһ 3

qədim ümumtürk musiqi mədəniyyətində geniş istifadə edilmişdir.

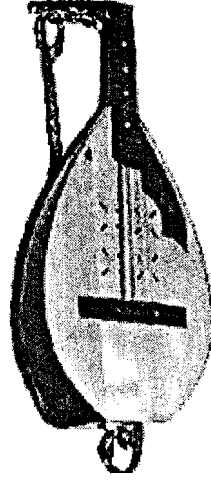
Hal-hazırda müasir elmi ədəbiyyatlarda, internet səhifələrində ud formasında olan bir sıra alətlərin mənbəyinin **kobza** adlandırılmasına rast gəlinir. Guya bu alətin bizim eradan əvvəl 1500 ildə qədim misirdə istifadə olunduğu və onun da ərəblərə məxsus olan ud alətindən formalaşdığı qeyd olunur (Şəkil 34).

Qədim mədəniyyətlərin miqrasiya və formalaşmasını xronoloji ardıcılıqla;

kür-araz ovalığı
fərat-dəclə-qədim şumer
qədim misir
qədim yunanıstan
ərəb-islam
cənubi avropa

izləsək məlum olar ki, bu fakt özlüyündə tamamilə yanlışdır. Nəyə görə? Ən əvvəl ona görə ki, əgər bu alət ən qədim zamanlarda uddan formalaşsasa onda **ud** sözünün fonetik dəyişilməsini özündə cəmləşdirən adla adlanmalı idi. Amma əksinə, bu alətin ən qədim zamanlarda qopuzdan formalaşdığına görə **kobza** adlanması faktının özü təsdiq edir ki, alət həmin xalqlara ərəblərdən də əvvəl yalnız türk xalqlarından keçə bilərdi. Çünki **kobza** sözü **qopuz** sözünün fonetik dəyişilməsi olmaq etibarilə yalnız ondan formalaşsa bilərdi. Bununla belə ərəb-islam mədəniyyətinin rolu nəinki udformalı, ümumiyyətlə musiqi alətlərinin formalaşmasında xüsusi faktor kimi təqdim olunmalıdır. Şərqi mədəniyyətinin Qərbi miqrasiyasında və bəzi şərqi xalqlarının öz mədəniyyətlərinin formalaşmasında ərəb-islam mədəniyyətinin rolu bu günə qədər öz əhəmiyyətini saxlamaqdadır.

Misir musiqisinə miqrasiya etmiş udformalı alətlər yerli



Şəkil 34.

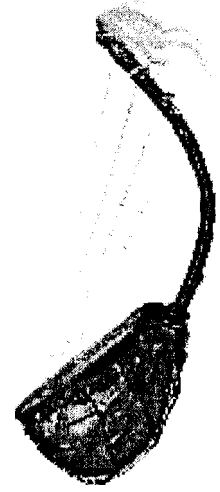
xalqların milli musiqi mədəniyyətləri səviyyəsində təkmilləşmə prosesi keçdikdən (1-3 sayda sim) sonra Nabla adı altında qədim Misirdə istifadə edilmişdir.

Yeri gəlmişkən; yeni çarlıq dövründə Misirdə istifadə edilmiş alətlərin dəqiq adları bizə gəlib çatmadığından bir çox alimlər müasir orqanologiyada tənburabənzer alətləri də udabənzer (ljutnevidnoe) alətlər kimi təqdim etmişlər. Elmi ədəbiyyatlarda rast gəlinən bu faktlar isə ud və ya tənbur formalı alətlərin tarixlərinin araşdırılmasında bir sıra çətinliklər törətmələri ilə yanaşı həmişə böyük maneə olaraq qalmaqdadır.

Arxeoloji qazıntılar zamanı tapılan, elmi ədəbiyyatlarda, orqanoloqların tədqiqatlarında rast gəlinən faktlardan aydın olur ki, ən ibtiddai dövrlərdən Misirdə çəng aləti formasında istifadə olunan simli alət tənbur ailəsinin təsiri nəticəsində öz ifa formasını itirərək ud kimi istifadə edilməklə çəng-ud adlanmışdır¹ (Şəkil 35).

Alətin qolu get-gedə inkişaf edərək üfüqi vəziyyətdə – müasir ud alətində olduğu kimi düzəldilmişdir. Nəticədə ud formalı, xeyli böyük çanağa və uzun qola malik bir alət yaranmışdır. Araşdırmalar göstərir ki, Misirdən Yunan musiqi mədəniyyətinə miqrasiya etmiş bu alət müəyyən dəyişilmə prosesi keçdikdən sonra Yunan xalq aləti kimi **barbiton** adlanmışdır.

Yunanlarda istifadə olunmuş barbiton alətinin bizim dövrümüzdəki elmi ədəbiyyatlarda forması və ifa üslubu barəsində materialın olmadığına görə bu alət barəsində dəqiq mülahizə yürütmək xeyli çətindir. Lakin alətin təsnifatından



Şəkil 35.

¹ И.Поломаренко Арфа музгиз Москва-Ленинград 1939 səh 12

alınan ölçüləri müqayisə edərkən güman etmək olar ki, alət Yunan musiqi mədəniyyətinə düşdüyü vaxt 5-6 simə (simlər çox güman ki, ipəkdən, tükədən və ya damardan hazırlanmış), uzun qola və xeyli böyük çanağa malik olmuşdur.

Alətin Yunan-İran (Fars) müharibəsi (b.e.ə. 500-449-cu illər) vaxtı yoxa çıxmasını¹ nəzərdə tutaraq belə bir mülahizə yürüdə bilərik ki, bu formalı alət Asiyada yaşayan bir çox xalqlara Ellin mədəniyyətindən daha qabaq gətirilmiş və milli təkmilləşmə prosesi (simlərin sayının 8-ə çatdırılması və s.) keçərək, **barbət** adı altında fars musiqi mədəniyyətində geniş şəkildə xalq aləti kimi istifadə olunmuşdur.

Bir çox araşdırıcılar, məsələn M.Qaşqarlı aləti barbət, yəni ördək sinəsi (bar – ördək, bət – sinə) adlandırması çox maraqlıdır. Məsələ burasındadır ki, alət ən ibtidai dövrlərdə – Misirdə çəng-ud kimi istifadə olunduğu vaxtlarda doğrudan da ördəyi xatırlatmışdır.

Barbət aləti ilə udun eyniliyi məsələsi bir qədər ciddidir.

İlkin yazılı mənbələrdə, bədii əsərlərdə, təqribən X əsrə qədər olan ədəbi mənbələrin heç birində ud alətinin adı çəkilir. Hətta, dahi şair Firdovsi öz əsərlərində o dövrün musiqi məclislərini təsvir edərkən ud deyil, **rud** və **barbət** alətlərinin adından istifadə etmişdir².

Orta əsr türk alimi İbn Sina da ərəb dilində yazdığı traktatında ud formalı alətləri təqdim edərkən yalnız barbət adından istifadə etmişdir³.

Müqayisə üçün qeyd etmək lazımdır ki, hələ o dövrdə ərəb-islam mədəniyyəti Çindən İspaniyaya qədər olan çox geniş coğrafi əraziyə yayılmışdı. Onda belə bir məntiqi sual yaranır ki, əgər ud ərəblərin və ya farsların yaratdığı alət idisə, nəyə görə o dövrü əhatə edən maddi-mədəni abidələrində, fars dilinin hakimlik etdiyi ədəbi mənbələrdə onun nə

¹ И.Поломаренко Арфа музгиз Москва-Ленинград 1939сыж 20

² Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 səh 96

³ Yənə orada səh 84

adına, nə də rəsminə rast gəlinmir?

Nəhayət X əsrdən başlayaraq bu və ya digər mənbələrdə ud alətinin adına rast gəlinir.

Bu faktı yalnız bir mövqedən izah etmək mümkündür:

-Barbət ərəb-islam mədəniyyətində transformasiya prosesi keçdikdən sonra ud adını qazanmışdır.

Eramızdan əvvəllər ud formalı alətin istifadəsi göstərir ki, barbət adlı alət türk xalqlarının dünyəvi miqrasiyaları zamanı Misir, Yunan, oradan da Ərəb mədəniyyətinə miqrasiya etmiş, təkmilləşmə və ərəb üslubunda transformasiya prosesi keçdikdən sonra X əsrdən başlayaraq, ərəb mənşəli olan ud adı altında yerli türk xalqlarına qaytarılmışdır.

Bizim məntiq yolu ilə gəldiyimiz bu nəticəni bir çox mənbələr təsdiqləyir:

Türk musiqi alətlərini araşdırıcısı B.Ş.Sarıbayev öz tədqiqatlarında qədim türklərdə müxtəlif ölçülü ud formalı alətlərin istifadə olunduğunu öz tədqiqatlarında artıq qeyd edib.

- **buci** – ud formalı alət
- **gunku** – ud
- **ykama** – ud formalı alət¹

Göründüyü kimi çox geniş çeşiddə olan ud formalı alətlər türk musiqi mədəniyyətində ümumi qopuz adı altında istifadə olunmuş. Güman etmək olar ki, ərəblərə miqrasiya etmiş ud formalı bu alətlər bir sıra transformasiya – akustika, tembr zənginliyi, simlərin sayının artması, xarici görünüşdə estetik zövqün duyulması prosesi keçdikdən sonra ümumərəb mədəniyyətində böyük üstünlüklə istifadə olunmuşdur. Zəngin tembri, asan ifa üslubu, qolunda pərdələrinin olmadığına görə istənilən xalqın milli intonasiyasını ifa

¹Б.Ш.Сарыбаев Некоторые сведения о музыкальном инструментарии древних тюрков.Музыказнание.Каз.Г.У.вып.7 Алма-Ата 1975 səh 232-233

etmək bacarığı onun ərəb musiqi mədəniyyətində digər alətlərə nisbətən daha geniş istifadə olunmasını təmin edir. Hətta bədəvi ərəblər belə çox əlverişli, yüngül olduğuna görə bu alətə xüsusi maraq göstərmişlər. Bütün bunlar isə alətin ərəb-islam mədəniyyətinin yayıldığı ərazilərə miqrasiya etməsinin başlıca səbəbi olmuşdur.

Qısa müddət ərzində ad, akustika, melodik zənginləşmə, həmahəng tembr baxımından transformasiya prosesi keçən ud aləti ərəblər vasitəsi ilə VIII-IX əsrlərdə cənubi Avropaya gətirilir (Şəkil 36).



Şəkil 36.

Bu ərazidəki dövlətlərin musiqi mədəniyyətində transformasiyaya uğradıldıqdan sonra alət

- İspanlarda **Laud**
- İtalyanlarda **Liuto**
- Fransızlarda **Luto**
- İngilislərdə **Lute**
- Almanlarda **Laute**

adlandırılır.

Müasir dövrümüzdə rus və bir sıra xarici ədəbiyyatlarında, eləcə də bir dilən başqa dilə tərcümə edilən məqalələrdə ud formalı alətlərin Lyutna adlandırılması alətin müxtəlif

etnik mənşəli xalqlarda məhz bu cür transformasiyasından sonra meydana çıxan addır.

Uzunəsrlilik inkişaf, müxtəlif xalqlarda transformasiya prosesi keçməsi, akustika-tembr rəngarəngliyi, ifa üslubunun rahatlığı ud alətinin elitar alət səviyyəsinə qədər yüksələ bilməsinə əsaslı zəmin yaratmışdır. Hətta, əsrin əvvəllərindəki elmi ədəbiyyatlarda alətlərin təbəqələşmələrini nəzərə alan alimlər belə qərara gəlirlər ki, ud (lyutna) və orqanon ən yüksək təbəqənin, fidula və orqanistrum isə xalq məişətində istifadə olunan musiqi alətləridirləri sırasına daxildirlər¹.



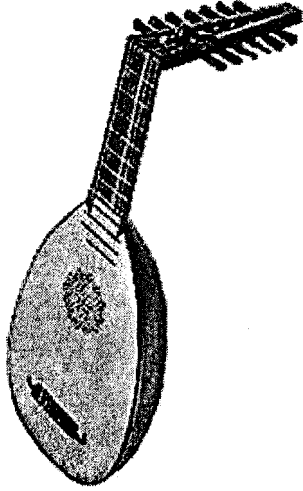
Şəkil 37

Təqribən VIII-IX əsrlərə qədər ud aləti digər alətlərlə müqayisədə Avropada çox böyük üstünlüklə istifadə olunmuş. XY əsrə qədər Avropada ən dəbdə olan ud aləti yeni formalaşan və elitar təbəqənin sevə-sevə qəbul etdiyi fortepiano və skripkanın təşəkkülü nəticəsində get-gedə sıxışdırılır. Ud yeni yaranan alətlərin mənbəyinə çevrilir. Bu faktları sonralar bir qrup alimlər öz tədqiqatlarında belə şərh etdilər ki, XVI İtaliyada formalaşmış mondalina və sonralar formalaşan gitara alətinin mənbəyi elə udun

¹ Л.Сакетти Очерк всеобщей истории музыки С.Петербург №2 Москва 1892 сәh 89

özüdür¹ (Şəkil 37).

Müxtəlif məzmunu malik olan bir sıra ədəbi mənbələrdə, təsviri sənət nümunələrində Cənubi Avropaya gətirilmiş ud alətinin qolunda sonralar pərdələrin meydana gəldiyi aydınlaşır (Şəkil 38).



Şəkil 38.

Çunki ərəblərdə və bir çox şərq xalqlarında musiqinin xarakterik xüsusiyyətlərindən irəli gələn, 1/4 1/3, 1/2 tonlardan, qlissandolardan geniş istifadə edildiyindən ud alətində pərdələrə, yəni səslərin tənzimlənməsinə ehtiyac yox idi. Hətta bu cür tənzimlənmə xalq musiqi intonasiyalarının, melodiyaalarının ifasında bəzi çətinliklər də törədə bilərdi. Lakin, Avropa xalqlarının milli musiqisinin xarakterik xüsusiyyətləri, eyni zamanda Avropa ladlarındakı səs düzümünün ton və yarım tonlardan ibarət olması, hər hansı bir elitar alətdə bu qaydaya əsasən səsdüzümünün tənzimlənməsini tələb edirdi. Elə bu səbəbdən də Avropaya miqrasiya etmiş istər ud, istərsə də ondan törənmiş bir sıra musiqi alətlərində ciddi qaydaya əsaslanan pərdələr qoyulurdu.

Düzdür, Şərq xalqlarında istifadə olunmuş alətlərdə səsdüzümünün tənzimlənməsi, yəni onlarda ifanı asanlaşdırmaq, eləcə də daha dəqiq akustika və səs təmizliyi al-

maq naminə bu və ya digər alətlərdə pərdələr qoyulur. Lakin, Avropada formalaşan musiqi alətləri ilə müqayisədə Şərqdə istifadə olunan alətlərin pərdələri hərəkət etmək qabiliyyətinə malikdir. Elə bu xüsusiyyətlərinə görə də Şərqdə formalaşmış musiqi alətləri əsaslı dəyişiklik olmadan belə müxtəlif etnik mənşəli və ya müxtəlif lad quruluşuna, səsdüzümünə malik olan xalqların musiqisinə asanlıqla miqrasiya edir və tez bir zamanda həmin xalqın səsdüzümünə uyğunlaşa bilər. Bu səbəbdən də bir sıra şərq xalqlarında tənburdan, dütardan, sazdan cüzi fərqlənən alətlər dəstəyi yaranıb.

Bu gün bizim tar, saz adında istifadə etdiyimiz alətlərin pərdələrini yuxarı və ya aşağı çəkməklə istər türk, istər ərəb, istərsə də pentatonik səsdüzümünə malik olan xalqların musiqisini asanlıqla ifa etmək mümkündür.

Avropaya miqrasiya etmiş ud alətinin qolunda pərdələrin əmələ gəlməsi bir tərəfdən inkişaf, digər tərəfdən isə onun başqa alətlərə çevirməsinin başlanğıcı hesab oluna bilər. Alimlərin fikrincə udun bu səpkidə inkişafından gitara alətinin əcdadı sayılan kvintern, mandalina və gitaranın özü formalaşmışdır¹.

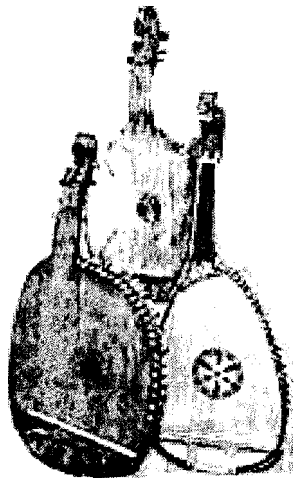
Slavyan xalqlarında istifadə olunmuş udformalı «kobza» alətinin müasir elmi ədəbiyyatlarda orqonoloqlar tərəfindən tədqimatları çox maraqlıdır. Alimlər bu alətin tarixi və mənşəyi haqqında müxtəlif fərziyyələr irəli sürməkdədirlər. Bu alətin mənşəyi və tarixi barədə də orqonoloqların fikirləri hələ ki, mübahisəli olaraq qalır. Bir qism alimlər, məsələn Famintsin, bu alətin slavyan mədəniyyətinə Orta Asiyadan gəlmə olduğunu söyləməklə bu yönündən araşdırmalarını təqdim edir. Başqa bir qism alimlər isə məsələn Q. Xotkeviç, bu alətin ən qədim dövrlərdən bəri Ukraynada yarandığı və yerli, milli ukrayna

¹ Э.Науман Всеобщая история музыки 1 том 5 вып. Изд. Щепанскаго С.Петербург 1897 səh 232-233

¹ Э.Науман Всеобщая история музыки 1 том 5 вып. Изд. Щепанскаго С.Петербург 1897 səh 232-233

aləti olduğunu söyləmişlər¹ (Şəkil 39).

Biz qopuz alətinin türk xalqlarında yaranması, inkişafı və onun müxtəlif mənşəli xalqlara yayılmaları barədə müəyyən fikir söyləmişik. İndi bu yönümdən araşdırmalarımızı davam etdirə bilərik:



Şəkil 39.

Məsələ burasındadır ki, Ukraynada kobza adı altında istifadə olunan alətlə ud aləti arasında əsaslı forma fərqi yoxdur. Gəlin qopuz alətinin maloruslara-müasir Ukraynaya miqrasiya edərək kobza adı altında istifadə olunması ilə bağlı tarixi faktlara fikir verək:

Miladdan əvvəl türk elləri Volqa (İtil) çayını keçərək Qara dənizin şimalına qədər çıxa bilmişdilər. Türklərin sonradan Avropaya köçləri eramızın I əsrinin axırlarına, daha sonrakı köçləri isə təqribən VII əsrin II yarısına təsadüf edir². O dövrdə türk mədəniyyətində istifadə olunan musiqi

alətləri ellərin miqrasiyaları nəticəsində bu ərazilərə asanlıqla yayıla və onlara yaxın olan xalqların mədəniyyətlərinə təsir göstərə bilərdi.

Kobza adlı alətin ukrayınların yaratdıqları milli alət olduğu məsələsinə (Xotkeviçin fikri) gəldikdə isə haqlı olaraq ortaya bir sual çıxır:

Əgər Kobza ukrayınların yaratdıqları qədim milli musiqi alətdirsə nəyə görə maddi abidələrdə və qədim slavyan yazılı mənbələrində alətin nə rəsmi, nə də tarixi barədə

bircə kəlmə də olsun məlumat verilmir?

Əksinə, slavyan alimlərinin özləri qədim «Rus» məxəzlərində ümumiyyətlə kobza termininin olmadığını bir çox müasir elmi ədəbiyyatlarda dəfələrlə qeyd ediblər¹.

Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, slavyanlarda istifadə olunmuş kobza alətinin tarixindən xəbər verən ilk rəsm nümunəsi isə xeyli son dövrlərə – XVII-XVIII əsrə aiddir².

Olduqca vacib və alətin mənşəyi haqqında qaranlıq məqamları izah edə biləcək faktlardan biri də budur ki, rəsmlərdə kobza alətinin ifaçıları türk xalqına məxsus nümayəndələr –kazak mamaylar olmuşlar.

Tarixdən də məlumdur ki, Mamay türk (bəzi mətnlərdə tatar kimi təqdim olunur) sərkərdəsi olmuş və rus torpaqlarına yürüşlər etmişdir. 1373-1378-ci illərdə Ryazan, 1378-ci illərdə isə Nijniy-Novqorod şəhərlərində ruslara ağır zərbələr vurmüşdür³.

Qədim «Ruis» məxəzlərində kobza termininin ümumiyyətlə olmaması və alətin ilkin rəsm nümunəsinin yalnız XVII-XVIII əsrə aid olması, bu alətin Ukraynada ən qədim dövrlərdən bəri yaradılması faktını büsbütün təkzib edir. Əksinə, türklərdə ud formalı alətlərdən ən qədim dövrlərdə qopuz adı altında istifadə olunduğu (alətin yaranması barədə yuxarıda məlumat verilib), hətta XVII-XVIII əsrlərdə slavyanlar yaşayan ərazilərdə belə alətin türk xalqları tərəfindən istifadə olunması, alətin slavyanlarda belə «kobza» adlandırılması, bu alətin yerli deyil, slavyanların ərazilərinə türklər tərəfindən gətirilmə olduğunu tam mənada təsdiqləyir.

X əsrin 20-ci illərində indiki slavyanlar yaşayan coğrafi ərazilərdə, türklərin geniş məskunlaşmaları haqqında də-

¹ К.А.Вертков К вопросу об украинской кобзе, Проблемы музыкального фольклора народов СССР Музыка Москва 1973 сәh 238

² С.Heyyat Türklərin tarix və mədəniyyətlərinə bir baxış Azərb. Döv.Nəş.Bakı 1993 сәh 8

¹ К.А.Вертков К вопросу об украинской кобзе, Проблемы музыкального фольклора народов СССР Музыка Москва 1973 сәh 184

² Yenə orada сәh 50-51

³ Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası YI cild Azərb.Döv. Nəşr. Bakı 1982 сәh 336

yərli məlumatlar ərəb səyyahı Əhməd ibn-Fədlan tərəfindən yazılmış «Qeydlər» kitabında vardır (Əhməd İbn-Fədlan Xəlifə Mükdəşir tərəfindən islam dinini yeni qəbul etmiş Volqaboyu bulqarlara dini yaymaq üçün göndərilən nümayəndə olmuşdur). Digər maraqlı məlumatlara ərəb coğrafiyaçısı Ömər ibn-Dəstə tərəfindən yazılmış «Qiyətli xəzirlər» kitabında rast gəlmək mümkündür. Rusdilli ədəbiyyatlarda bu kitab «Книга дрогоценных камней» kimi tərcümə olunur. Bu mənbələr göstərir ki, X əsrin əvvəllərində Volqaboyu ətraflarda türk tayfaları məskun idilər¹.

Qeyd edilən tarixi faktlara arxalansaq, slavyan təsviri sənət nümunələrində nəyə görə kobza adlı alətin ilkin ifaçılarının türk xalqı nümayəndələri olmaları tam şəkildə aydınlaşar. Tam mənada təsdiqlənir ki, udformalı alət slavyan ərazilərinə (Volqaboyuna) türklər tərəfindən gətirilmiş və son dövrlərə qədər burada məskun olan türklər tərəfindən istifadə olunmuşdur.

Yazılı mənbələrdə rast gəlinən çox maraqlı faktlardan biri də o dövrdə həmin ərazilərdə fəaliyyət göstərən çalğı alətlərinin adlandırılmasıdır.

Əbu Əli ibn-Dəstənin kitabını rus dilinə tərcümə edən D.A.Xvolson qeyd edir ki, gəlmə əhali olan türklərdə **lyutnanın, quslanın və svirelin** müxtəlif formaları var idi².

Lakin orijinal mətdəki alət adları **ıydan, tamabir, mazamir** kimi verilmişdir. Qədim dövrdə ərəblərdə işlədilən «ıydan» sözü tərcümədə ətirli odun, ağac, çubuq, mənasını verir. Araşdırmalar göstərir ki, vaxtilə udformalı alətlər əsasən bu ağacdən düzəldilmiş. Tamabir isə tənbur formalı alətlər dəstəsini özündə cəmləşdirir. Mazamir isə zərb alətlər ailəsinə verilən ümumi addır.

Orqonologiyada böyük nəliyyətlər əldə etmiş görkəm-

¹ Н.Финдейзен Очерки по истории музыки в России Госизд. Вып.2 Москва-Ленинград 1928 сәһ 21-22

² Т.С.Вызго Развитие музыкального искусство Узбекистана и его связи с русской музыкой Музыка Москва 1970 сәһ 14

li mütəxəssis T.S. Vizqonun araşdırmalarına görə ibn-Dəstə bu ərazilərdə gördüyü alətləri öz vətəndəki alətlərə bənzədərək ıydan, tamabir, mazamir kimi adlandırmışdır. Amma burada çox maraqlı mətləb var;

Məsələ burasındadır ki, əgər haqqında araşdırmalar apardığımız alətlərin Volqaboyu və Ukraynaya miqrasiyalarının ərəb mədəniyyəti ilə hər hansı bir əlaqəsi və ya bilavasitə bu ərazilərə ərəblərdən keçmiş olsa idi, onda kobza(qopuz) deyil, ıydan, tamabir və ya bunlara bənzər adlarla adlandırılardı.

Əksinə, alətin slavyanlarda belə kobza adlandırılması onun birbaşa etnik mənsubiyyətindən xəbər verir. Çünki slavyanlara keçmiş «kobza» terminin özü qədim türklərdə işlədilən COBZAC- yəni simli-mizrablı alət olan komuzda çalmaq sözünün türk tayfaları tərəfindən bu ərazilərdə işlədilmiş variantı olmuşdur.

Bu transformasiyanın özü nəyə əsaslanırdı:

Türklərin tarix və mədəniyyətinin məşhur araşdırıcısı C. Heyət ana yurddan ayrıldıqdan sonra Avropaya köç etmiş türk ellərində müxtəlif ləhcələrin əmələ gəldiyini söyləmişdir¹. Bu baxımdan, slavyanlarda istifadə olunan alətə verilmiş kobza adı türk ellərinin miqrasiyasından sonra qopuz-kobzac sözünün fonetik dəyişilməsindən başqa bir şey deyildir.

Udformalı qopuz alətinin qədim türklərdə istifadə olunması artıq bizə məlumdur. Görünür, alət Volqaboyu və bir sıra slavyan ərazilərinə də elə türk ellərinin miqrasiyaları vaxtı yayılmışdır.

Müasir elmi ədəbiyyatlarda bir çox musiqişünas alimlərin gəldikləri ümumi nəticədən aydın olur ki, slavyanlarda kobza adı altında iki müxtəlif formalı alətlər istifadə olunmuşdur. Tədqiqatçılar bu aləti

- **tənbura bənzər**

¹ С.Heyət Türklərin tarix və mədəniyyətlərinə bir baxış. Azərbaycan. Döv. Nəş. Bakı 1993 сәһ 8

- udabənzər kobza adlandırmışlar.

XYII-XYIII əsrlərdə slavyanlarda istifadə olunan tənburabənzər kobza formasında olan alətin analoji oxşarından hələ orta əsrlərdə Azərbaycanda istifadə olunduğu haqqında orqanoloq-alim S.Abdullayeva ətraflı məlumat verir. Bunlar arasında ümumi uyğunluğun olduğunu təsdiqləmək üçün tənburabənzər kobzanın slavyan miniatür-lərindəki rəsm nümunələrinə, eyni zamanda Azərbaycanda istifadə olunması barədə bizdən əvvəl qeyd edilmiş mənbələrə fikir verək:

Tənburabənzər formada olan qopuz aləti müasir ud alətinə bənzər, lakin ondan kiçik çanağa, qısa, qismən qalın, get-gedə nazilərə yonulmuş qola və arxaya əyilmiş yarımqövsvari formada olan kəlləyə malikdir. Çanğın üzəri müasir saz alətində olduğu kimi deka ilə örtülüdür. Dekanın tən ortasında ornamentlə işlənmiş, çevrəşəkili bir rezonator ötürücüsü vardır. Dekanın aşağı hissəsində xərək yerləşdirilir. Simlər xərək üzərindən keçməklə çanağın altındakı düyməciyə və kəllədə yerləşdirilmiş aşıqlara bərkidilir.

Təqdimat istər Azərbaycanda, istərsə də slavyanlar yaşayan ərazilərdəki alətin tam oxşarıdır. Görünür bu oxşarlığın arxasında alətin bir kökdən formalaşdığı və ya eyni xalq-qədim türklər vasitəsilə müxtəlif coğrafi ərazilərə yayılmaları durur. Çünki, tənburabənzər aləti türk ellərinin miqrasiyaları ilə təkcə Azərbaycana, Orta Asiyaya deyil, eyni zamanda Ukrayna və Volqaboyuna da yayıla bilmişdi.

Göstərilən coğrafi bölgələrdə istifadə olunan və xarici görünüşü bir-birindən əsaslı fərqlənməyən alətlər müxtəlif etnik mənşəli xalqlarda istifadə olunduğundan başqa-başqa adlarla adlandırılmışdır. Məsələn, professor S. Abdullayeva Azərbaycanda bu formalı alətdən «çəhsde» adı altında istifadə olunduğunu qeyd edir¹. Müəllif təqdim et-

diyi məqaləsində bu formalı alətin adının haradan götürdüyü və ya bu adın etimologiyasının haradan gəldiyi və hansı xalqın sözü olduğu barədə heç bir məlumat vermir.

Aparığımız araşdırmalar göstərir ki, nə ərəblərdə, nə də qədim türklərdə bu sözə rast gəlinmir. Lakin Azərbaycanda vaxtilə məskunlaşmış və indiyə qədər də bu ərazilərdə yaşayan, dilləri fars dilinə çox yaxın olan bəzi xalqlarda- dağlılarda, tatlarda «çəhsde» sözü «Nə var?, Nədir?» deməkdir. Fars dilində buna yaxın olan söz ancaq ayrılıqda iki söz olub «çəhsde-nə var?» mənasını verir.

Göründüyü kimi, bu sözlər alətin nə etnik mənşəyi, nə də hansı alətdən törəməsi barədə heç bir məntiqi nəticəni vermir.

Biz Azərbaycanda vaxtilə istifadə olunmuş bu formalı alətin adlanması barədə məntiqi əsası olan belə bir mülahizə yürüdə bilirik:

Əgər bu formalı alət həm Volqaboyuna, həm də Orta Asiya xalqlarına «kobza» və ya «qopuz» adı altında miqrasiya edibsə, heç ola bilməz ki, Azərbaycana «çəhsde» adı altında miqrasiya etsin. Çünki Volqaboyunda, Orta Asiyada və Azərbaycanda da bu alət ilkin olaraq türk xalqları tərəfindən istifadə olunurdu. Buna görə də alət miqrasiyadan qabaqki adını qismən də olsa saxlamalı idi. Çünki alət, yerli xalqların mədəniyyətinə bilavasitə miqrasiya etdiyi ad altında təqdim olunur.

Digər bir mülahizə:

Ola bilsin ki, alət göstərilən ərazilərə türklər tərəfindən deyil, başqa xalqlar tərəfindən gətirilib. Bu fakt çox şübhəlidir. Çünki slavyanlar yaşayan ərazilərdə bu alət kobza adlanır və ilkin ifaçıları da türk xalqının nümayəndələridir. Odur ki, türklər tərəfindən Azərbaycana və slavyanlara miqrasiya etmiş alətin slavyanlarda kobza, Azərbaycanda isə çəhsde adı altında istifadə olunması bizdə bir qədər şübhə doğurur.

Fikrimizcə, bu formalı alət də digər alətlərlə bərabər

¹ S.Abdullayeva Zərb və simli çalğı alətlərimiz elm və həyat №9 Bakı 1969 səh27

Azərbaycana qopuz adı altında miqrasiya etmişdir. Sadəcə, qopuzun bir çox formaları olduğuna görə ola bilsin ki, daha mükəmməl növlər qopuz adı altında saxlanılmış, qalanlar isə Azərbaycanda yaşayan müxtəlif etnik mənşəli xalqların dillərinə uyğunlaşdırılaraq adlanmış və ya başqa növ alətlərin yaranmasına təkan verməklə assimilyasiyaya uğramışdır. Bu faktı bir çox alətlərə şamil etmək olar. Məsələn, ağac kumız, çonğur və s.

Elə buna görədir ki, bir çox şairlərin əsərlərində qopuz adı çəkilsə də, onun nə forması, nə də ölçüləri barədə dəqiq məlumatlara rast gəlinmir. Hətta, klassiklərimizin əsərlərinə çəkilmiş miniatürlərdə belə bu alət ailəsi öz əksini lazımınca tapmır.

Şərq musiqisi və çalğı alətləri barədə dəyərli xəzinəyə malik olan Dərviş Əlinin «Risaleyi musiqi» (rus dilində «traktat po muzike», Azərbaycan dilində «Musiqi haqqında traktat») kitabında qopuz aləti haqqında dəqiq məlumat verməyərək bu alətin Sultan Uveys (1356-1374) tərəfindən rebab (mizrablı alət) alətindən qolunun və çanağının böyüdülməsi ilə düzəldildiyini, paralel olaraq, ikinci fakt kimi bu alətin qədim türk xalqlarında ibtidai dövrlərdən (tarix göstərilmir) formalaşmış alət olduğunu qeyd edir¹.

Dərviş Əlinin təqdim etdiyi və bir-birini təkzib edən faktlar qopuz adı altında hələ o dövrdə (XYII əsr) konkret bir alətin çıxış etmədiyini göstərir.

IX-X əsrlərin məşhur musiqişünas alimlərindən biri Əbu Nəsr əl-Fərabî öz kitab və risalələrində qopuz adını çəksə də, bu alət nə həmin dövrlərdə, nə də ondan sonrakı əsrləri əhatə edən miniatürlərdə öz əksini tapa bilməmişdir.

XY əsrin özbək şairi Əhmədi öz (rus dilində «spor muzikalğnıx instrumentov», Azərbaycan dilində «Musiqi alətlərinin bəhsi») əsərində qopuz alətinin adını çəksə də,

onun forma və ölçüləri barədə məlumat vermir.

Həmin əsərdə qopuz aləti haqqında məlumatları şərh edən T.S. Vizqo alətin kamanlı növə aid qopuz olduğu qənaətinə gəlmişdir¹.

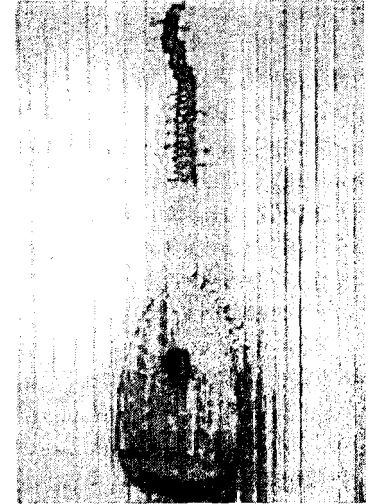
Hətta vaxtilə şərq musiqisi və alətləri haqqında elmi ədəbiyyatlarda çıxışlar edən N. Findeyzen də türklərdə qopuzun musiqi alətlərinə verilmiş ümumi ad olduğunu göstərirdi².

Araşdırmalar bir daha təsdiq edir ki, qopuz türk xalqlarında çalğı alətlərinə verilən ümumi ad olmuşdur. Ona görə də heç bir ədəbi mənbələrdə onun dəqiq rəsinə rast gəlinmir.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, alətlər ailəsinə verilən ümumi adlar bu gün orqanoloqları yanlış yola salan ən böyük maneələrdən biridir.

Slavyanlarda qopuz adı altında istifadə olunan ikinci növ alət udformalı alətdir. Bu alət xarici görünüşcə müasir uda çox oxşar olduğundan slavyan alimləri bu aləti «udabənzər kobza» (lyütnevidnoe kobza) adlandırmışlar (Şəkil 40).

Ukraynaya, Volqaboyuna, Balkan ölkələrinə yayılmış bu formalı alətdən ən qədim dövrlərdən bəri türk xalqlarında istifadə olunması barədə elmi ədəbiyyatlarda kifayət qədər materiallar vardır. Hətta slavyan alimləri də bu



Şəkil 40.

¹ Семенов Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али Научно-исследовательский институт. Искусствознания Уз ССР 1971 səh 18

¹ Т.С.Визго Музыкальные инструменты Средней Азии Музыка Москва 1980 səh 123-124

² Н.Финдейзен Очерки по истории музыки в России музсектор. Вып. I Москва-Ленинград 1928 səh 227

barədə tədqiqat işləri yazmışlar. Biz sadəcə onu əlavə etmək istəyirik ki, Ukraynaya, Volqaboyuna və Balkanlara miqrasiya etmiş alət vaxtilə Çin, Orta Asiyaya, Hindistana miqrasiya etmiş udformalı alətlə analoji oxşarlıq təşkil edir. Belə hesab etmək mümkündür ki, udabənzər kobza aləti də tənburabənzər kobza ilə birlikdə bu ərazilərə türklər tərəfindən gətirilmişdir. Təqribən XYII-XYIII əsrlərə qədər türk tayfaları tərəfindən istifadə olunmuş, eyni zamanda bu dövrə qədər yerli, slavyan, moldovan, rumın xalqlarının xalq çalğı alətlərinin formalaşmasına təkan vermişdir. Elə bunun nəticəsidir ki, XYII-XYIII əsrlərdən sonra bu alətlər yerli xalqlar tərəfindən transformasiyaya uğradılaraq öz yerlərini tam şəkildə kobza və bandura kimi xalq alətlərinə verdilər. Təsadüfüdür ki, slavyanlar tərəfindən milli transformasiya prosesi keçməmiş qədərki dövr ərzində maloruslarda istifadə olunan udabənzər kobza aləti Moldova və Rumıniya ərazisində o dövrdə istifadə olunmuş alətlə analoji oxşarlıq təşkil etmişdir.

Bu fakt bir çox rus, ukrayna alimlərinin araşdırmalarında xüsusi qeyd edilir. Sonralar bu alət slavyanlarda o qədər sevildi və tez bir zamanda transformasiyaya uğradıldı ki, alətin hansı xalqdan gəldiyi belə, diqqətdən kənar qalıb unuduldu. Bu alət az müddətdə yerli xalqlara, ordan da Qərbi Polşa ərazilərinə sonra da bütün Balkan ölkələrinə qədər yayıla bildi. Alətin bu cür miqrasiyasında türklər bilavasitə iştirak edirdilər. Təsdiq üçün xatırladaq ki, Moldova ərazisində bu gün də öz etnik simasını, dilini, adət-ənənəsini və mədəniyyətini qoruyub saxlaya bilmiş qaqauzlar əski oğuz tayfaları hesab olunurlar.

Moldova, Ukraina, Rumıniya ərazilərində istifadə olunan kobza alətlərinin ümumi oxşarlığı bir tərəfdən bu alətlərin əvvəllər ümumtürk xanlıqlarının musiqi mədəniyyətində kobza adında istifadə olunmasına, digər tərəfdən isə lətlərin çox geniş coğrafi ərazilərə miqrasiya etmələrinə layiqli sübutdur.

KANON

YARANMA TARİXİ VƏ FORMALAŞMASI

Arxeoloji qazıntılar zamanı tapılmış, hal-hazırda dünyanın iri muzeylərində saxlanılan ən qədim simli musiqi aləti monoxord – musiqili yay hesab olunur. Dünya orqanoloq alimlərinin bu alətin yaranması haqqında fikirləri müxtəlifdir.

Bir qrup alimlər belə hesab edir ki, monoxord qəbilələrin istifadə etdikləri döyüş silahı olmuş, sonralar sırf təsadüf nəticəsində musiqi alətinə çevrilmişdir.

Başqa bir qrup alimlər isə monoxordun məhz musiqi aləti kimi düzəldildiyini iddia edirlər. Döyüş silahı olan yay isə onun sadəcə predmeti olmuşdur.

Dünya musiqişünas alimlərinin araşdırmalarından artıq bizə məlumdur ki, arxaik dövrlərdə ibtidai insanların istifadə etdikləri ilk simli musiqi aləti monoxord (musiqili yay) olmuşdur.

Arxeoloqlar ibtidai yaşayış dövrünü gec keçirmiş qədim insan məskənlərində apardıqları qazıntılar zamanı monoxord alətinin həm özünü, həm də onun müxtəlif formalı rəsmlərini də aşkar ediblər. Maraqlıdır ki, tapılmış monoxord alətlərinin eyniliyi və ya analoji oxşarlığı nəinki arxeoloqların, hətta bir çox orqanoloqların da nəzər diqqətini özünü cəlb etmişdir.

Coğrafi ərazidən, düzəldildiyi materialdan, eləcə də alətlər arasındakı ölçü fərqi bu alətləri bir-birindən köklü surətdə fərqləndirmişdir.

Ən əsası isə tayfaların etnik mənsubiyyətindən irəli gələn dil xüsusiyyətləri monoxordun müxtəlif cür adlanmasına gətirib çıxarmışdır. Hindistanda – pinaka, marilərdə, konkon, Yeni Zenlandiyada – ukeke və s.

Hal-hazırda bir sıra xalqlarda, qəbilə və tayfalarda indi də istifadə edilən monoxord – musiqili yay alətlərinin elmi

ədəbiyyatlardakı təsnifatlarından belə qənaətə gəlmək olur ki, xarici görünüşcə eyni olan bu alətlərin düzəldilmə texnologiyası bir-birindən köklü surətdə fərqlənir. Bu fərq ən əvvəl alətin hazırlanmasında əsas təbii material kimi istifadə olunan ağacların seçilməsindən və bilavasitə bundan irəli gələn düzəldilmə texnologiyasından, ən əsası isə qəbilənin, tayfanın ibtidai musiqi təfəkküründən asılıdır.

Müxtəlif regionlarda düzəldilən alətlərin adları kimi ölçüləri və ifa tərzləri də bir-birindən köklü surətdə fərqlənirdi. Bir tayfada ifaçı aləti qarşısında tutaraq, birində yerə qoyaraq, digərində alətin bir ucunu ağız boşluğunda tutaraq, bir başqasında isə aləti çiyin bərabərinə qaldıraraq ifa etmişdir¹.

Elə bu fərqi görə də öz başlanğıcını müxtəlif adlı, formalı, ölçülü, ifalı monoxord alətindən götürmüş simli alətlərin sonrakı inkişafı təbii ki, bir-birindən fərqlənməli idi. Yəni, müxtəlif formalarda ifa edilən monoxord alətləri inkişaf etdikcə xarici görünüşcə bir-birindən daha çox ayrılırdılar. Məhz bu fərqdən sonra simli alətlərin növləri;

- **mizrablı**

- **kamanlı**

- **zərblə çalınan** formaları yarandı.

Xüsusi qeyd etmək yerinə düşərdi ki, xalqın, tayfanın, qəbilənin və ya hansısa etnik qrupun milli musiqi mədəniyyətində istifadə olunan milli musiqi alətlərinin qolundakı pərdələr və ya simlərin sayı ilə həmin dövrdə ifa edilən musiqi parçasındakı səs düzümü –**lad** arasında həmişə ümumi qanunauyğunluq olmuşdur.

Belə ki, əgər ifa olunan musiqi parçasındakı səslər sekunda, tersiya, kvarta və ya kvinta intervallarından geniş deyilsə, musiqi alətlərində olan simlərin və ya pərdələrin sayı iki, üç, dörd, beşdən çox olmamışdır. Bu o deməkdir ki,

¹ Р.И.Грубей История музыкальной культуры том1 часть1 Москва Музыка 1941 səh 141

xalqların lad intonasiya xüsusiyyətləri ilə musiqi alətlərinin formalaşması bilavasitə qarşılıqlı əlaqə əsasında olmuşdur. Məhz bu qarşılıqlı əlaqə monoxorddan digər simli alətlərin yaranması üçün ən başlıca səbəblərdən biridir. Belə ki, tayfalarda ifa edilən musiqi parçalarındakı səs sayı inkişaf edərək artdıqca, alətdə də o xalqın milli musiqi mədəniyyətinin tələblərinə uyğun olaraq müəyyən qaydaya əsasən səs düzümü tənzimlənməli idi. Səs düzümünün artması isə yeni formalı, yeni adlı musiqi alətlərinin yaranmasına təkan verdi. Monoxord ən ibtidai formada hazırlandığından musiqi parçasına (lad) görə simlərin sayı artdıqca ağac hissə deformasiyaya məruz qalaraq gərilir. Bunun qarşısını almaqdan ötrü alət qismən qalın ağacdən hazırlanır və ya alət ümumiyyətlə içiboş təbii materiallardan düzəldilirdi. Qalın ağacdən düzəldilmiş alət ağır olduğundan və bu ağırlığı aradan qaldırmaq, eyni zamanda daha yaxşı səslənmə əldə etməkdən ötrü alət akustik təkmilləşdirilərək ağır olan hissəsinin içi oyularaq çıxarılırdı. Bu isə öz növbəsində alətdə ilk dəfə çanağın yaranması idi.

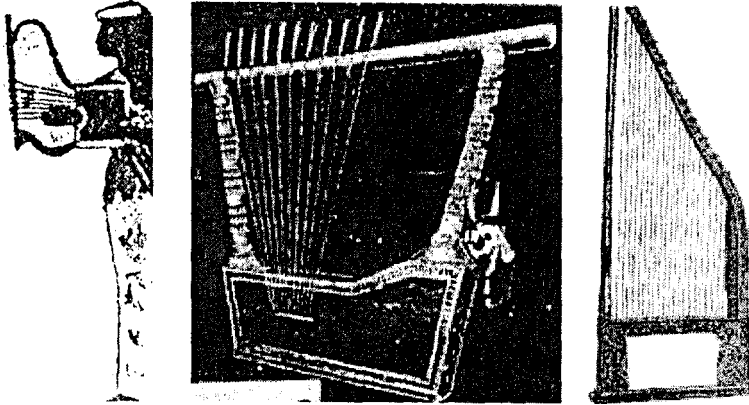
Uzun sürən inkişaf prosesi nəticəsində ən primitiv çanaqlara malik olan bu alətlər akustika və tembr baxımından eyni musiqi alətləri olmaları ilə yanaşı, ifa və adlarına görə əvvəlki nümunələrindən fərqlənirdilər. Yəni inkişafın müəyyən pilləsinə əsaslanan 2, 3, 4 simli alət artıq monoxord deyil, başqa adla məsələn, türk xalqlarında səntur, çəng kimi adlandırıldılar.

Arxeoloji qazıntılar zamanı tapılmış maddi abidələrin, eləcə də onların tarixlərinin xronoloji ardıcılıqları Urmiyanı ətrafda yaşamış qədim xalqlardan sonra çəngin müxtəlif növlərindən Mesopotamiya ərazisində şumerlərin istifadə etdikləri faktını təsdiqləyir.

Mesopotamiya ovalığından tapılmış şumerlərə aid edilən müxtəlif növlü çəng alətinin ən qədim nümunəsi b. e. ə. IV minilliyə aid edilir. Bu ərazilərdəki alətlərin simlərinin sayı 5-7 arasındadır. Mesopotamiya ovalığında tapılmış

maddi abidələr və onlar üzərindəki rəsmlər, eləcə də orijinal alətlər qədim şumerlərin artıq bu ərazidə çəng alətinin bir neçə formalarından istifadə etdiklərini göstərir.

Yeni ərazilə miqrasiya etmiş çəng alətləri yerli tayfaların milli musiqi təfəkkürü, eləcə də alətin təkmilləşməsi yeni formalı və ölçülü çəng alətinin yaranmasına böyük təsir göstərmişdir (Şəkil 41).



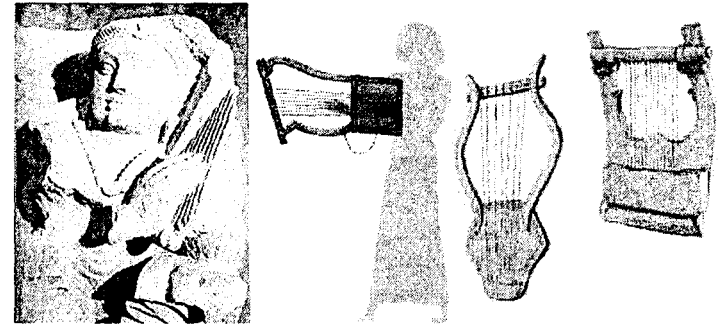
Şəkil 41.

Ən qədim dövrlərdə din ibtidai insanların məişətinin ayrılmaz bir hissəsi olduğundan musiqi sahəsinə, o cümlədən bu və ya digər ayinin yerinə yetirilməsində istifadə olunan musiqi alətlərinin formalaşmasına da böyük təsir göstərmişdir. Qədim dövrlərdə insanlar başqa-başqa coğrafi ərazilərdə məskunlaşmalarına, müxtəlif etnik mənsubiyyətə, dilə malik olmalarına baxmayaraq, dini ayinlərin icrasında və mövsüm mərasimlərində başlıca olaraq çəng alətindən istifadə etmişlər. Bütün bunlar alətin ən ibtidai nümunəsinin eyni olduğunu, monoxorddan intişar tapdığını, digər tərəfdən isə inkişaf edərək professional alət səviyyəsinə qədər əvvəllər məbədlərdə, sonralar isə şah saraylarında istifadə olunduğunu göstərir.

Hər bir allahın artıq konkretləşmiş funksiyası olduğu kimi hər bir dini mərasimin də konkret musiqi aləti formalaşdı.

Şumerlərdə istifadə olunmuş çəng alətinin müxtəlif ölçülü, ifalı, akustikalı çeşidlərinin yaranmaları allahların konkretləşmiş funksiyalarına bağlı idi. Bu alətlər isə yarım-qövsvari, küncü, üfqi uzaldılmış formalarda idilər

Araşdırmalar göstərir ki, nüzhə, müğni, qanun (kanon) kimi alətlərin formalaşmalarının ilkin əlamətlərini yalnız qədim şumer mədəniyyətində axtarmaq lazımdır. Çünki ən qədim alət hesab olunan çəngin digər alətlərə çevrilməsi prosesi də məhz bu dövrə təsadüf edir.



Şəkil 42.

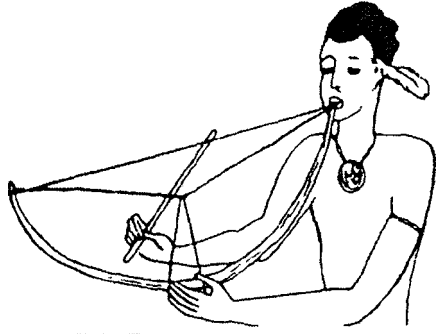
Alimlər belə hesab edirlər ki, şumerlərdən Misir musiqisinə-qədim çarlıq dövründə miqrasiya etmiş çoxlu çeşidləri olan küncü çəng aləti təkmilləşərək xalq aləti kimi qəbul edilməklə Bes adlı allahın qanuni atributuna çevrilir¹.

Çoxallahlıqla bağlı yaranmış çəng alətinin müxtəlif çeşidləri əslində sonra formalaşmış bir sıra alətlərin başlanğıcı olur. Məsələn, kifara, üçbucaq çəng, triqonon, psaltir, forminkis, pektis, maqadis, epiqonion² (Şəkil 42).

¹ Р.И.Грубер История музыкальной культуры том1 часть1 Москва Музыка 1941 səh 185

² И.В.Поломаренко Арфа Музгиз Москва- Ленинград 1939 səh 20

Simli alətlərin dialektik inkişafı baxımından müqayisə edilsə yalnız uzadılmış çəngin (lejaçaya arfa) qanun alətinə çevrilməsi prosesində aralıq mövqeyi tutan alət hesab oluna bilər. Fikrimizi bir qədər dəqiqləşdirək:



Şəkil 43.

gəlir. Alətə əlavələr edilməsi prosesi daha da konkretləşdikcə yeni alət –lira əmələ gəlir. Lira aləti əslində çəng alətinin özüdür.

Müxtəlif xalqlara miqrasiya edən çəng yerli xalqların dillərinə uyğunlaşaraq, transformasiya prosesi keçərək o xalqın leksionuna uyğun adla adlanır.

Liranın yaradılması təqribən qədim yunan mədəniyyəti dövrünə təsadüf edilərək b.e.ə. VI- V əsrə aiddir (Şəkil 44).

Liradan sonra formalaşan kifara alətinin düzəldilməsi isə daha mükəmməl əmək alətlərini tələb edirdi. Bu alətin liradan fərqi hər iki kənarlarında yerləşən ağac dayaqlarında. Əslində ağac dayaq alətdə canağın deformasi-

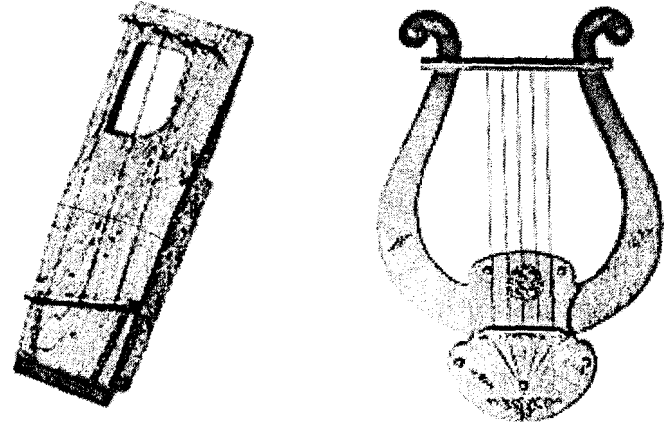
Monoxord inkişaf etdikcə, simlərin sayını artırdıqca ağac hissə gərilir (Şəkil 43).

Bunun qarısını almaq üçün qismən qalın ağaclar seçilir, ya da deformasiyanı aradan qaldırmaq üçün alətə müəyyən əlavələr- dayaqqlar edilir. Bunun nəticəsində uzadılmış çəng əmələ



Şəkil 44

yasının qarşısını almaqdan ötrü qoyulurdu. Bütün bu dəyişikliklər isə sırf yeni yaranan alətin başlanğıcı idi. Məhz bu cür transformasiya prosesi keçdikdən sonra çəngdən yeni alətlər ailəsi formalaşdı; kifara ailəsi, lira ailəsi (Şəkil 45).

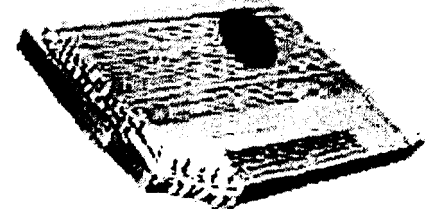


Şəkil 45.

Fikir versək görürük ki, bu gün musiqi mədəniyyətimizdə istifadə etdiyimiz qanun aləti yalnız kifara ailəsindən formalaşa bilərdi.

Yeni formalaşan bu alətlərin istər xarici görünüşü, istər tutulması, istərsə də ifaları artıq öz sələfləri olan çəng alətinə xeyli fərqlənirdi. Öz formalaşmasını çəngdən götürmüş olan bu alətlər bir xalqda ayaqüstə, digərində isə qarşıda tutularaq ifa olunurdu. Bəzi xalqlarda isə alətlər müasir kanon ailəsi kimi oturaq yerdə, sağ dizin üstündə tutularaq ifa olunurdu (Şəkil 46).

Çalğı alətlərinin dini ayinlərə bağlılığı bir tə-



Şəkil 46.

rəfdən onları müqəddəsləşdirsə də, digər tərəfdən inkişafına müəyyən qadağalar qoymuşdur. Bu baxımdan alətlərin bəziləri inkişaf edərək digər alətlərə çevrilmiş, bəziləri isə əksinə, konservatizmdən uzaqlaşa bilməyərək ümumiyyətlə musiqi mədəniyyətindən silinmişdir. Bu cür qadağalar əsasən kamanlı alətlər ailəsinə aiddir. Türkdilli xalq olan özbəklərdə xanəndələr bir qayda olaraq öz oxumalarının müşayiətində kamanlı alətlərdən istifadə etməmiş, bunu şamanlıq aləti saymışlar¹.

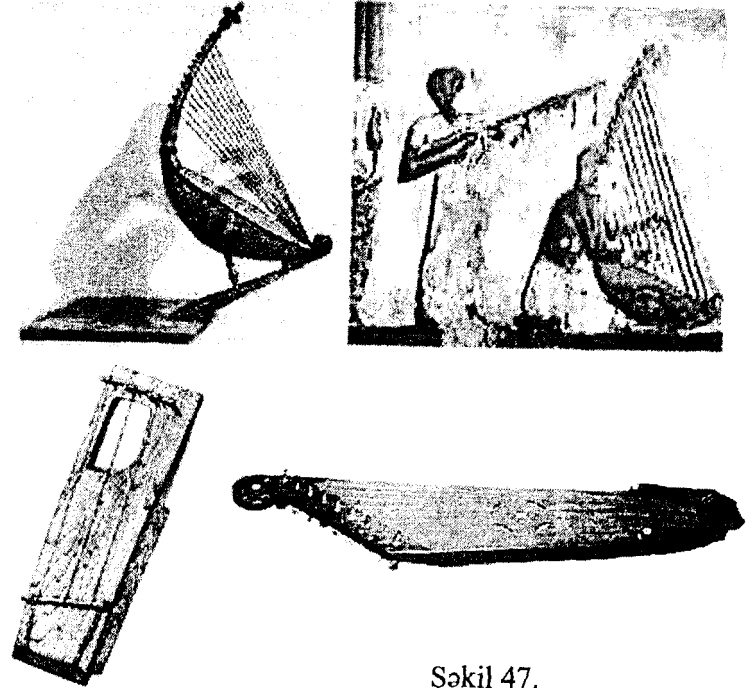
Burada qeyd olunması çox vacib məsələlərdən biri də budur ki, musiqi alətlərinin xalq məişətinin başqa-başqa sahələrində (mərasim, bayram, el şənliyi, müharibə və s.) ifadəsi onların sonrakı inkişafına, ən əsası isə təbəqələşmələrinə çox böyük təsir göstərmişdir.

Qəbilənin, icmanın, tayfanın məişətinin müxtəlif sahələrində bu və ya digər alətin istifadəsinə üstünlük verildisə, sinifli cəmiyyətdə bu proses get-gedə konkretləşir. Burada artıq hər sinifin öz musiqi aləti formalaşır. Hətta cəmiyyətdə dini mövqeyindən (şamanlar, dərvişlər) və həyat tərzindən (sərgərdan musiqiçilər) asılı olaraq müxtəlif siniflərin də özlərinin istifadə etdikləri musiqi alətləri formalaşdırılırdı. Cəmiyyətin inkişafı ilə əlaqədar olaraq xalq musiqi alətlərinin məişətdəki bu cür təbəqələşmələri onların bəzilərinin akademik alətə qədər inkişaf proseslərini ləngitmiş, bəzilərinin isə çox asanlıqla kübar cəmiyyət tərəfindən istifadə edilərək əvvəl elitar, sonra professional alətə çevrilmələrinə geniş şərait yaratmışdır.

Arxeoloji qazıntılar zamanı tapılmış maddi abidələr və onların üzərindəki rəsmlərdən belə məlum olur ki, qövsvari çəng aləti küncü, üfiqi uzadılmış (yatağan) formada olan çəng alətlərinin yaranması üçün əsas mənbə idi. Miqrasiya vaxtı yeni ərazidə akustik baxımdan daha da inkişaf etdiri-

¹Ф.Кароматов Узбекская инструментальная музыка Литература и искусство им.Г.Гуляма. Ташкент, 1972, сәһ 106.

lən yarımqövsvari çəng alətinin formalaşma tarixi şumer-akad dövrünə aid edilərək, b.e.ə. IV minilliyin əvvəllərinə¹, küncü çəng alətinin yaranması isə Assuriya dövrünə aid edilərək, təqribən b.e.ə. II minilliyə təsadüf edir² (Şəkil 47).



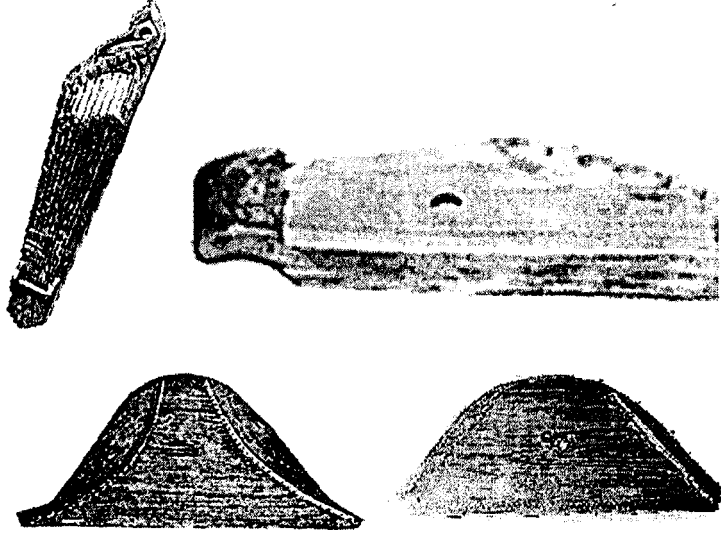
Şəkil 47.

Sinifli cəmiyyətin formalaşması ilə musiqi alətlərinin əvvəlki funksiyaları dəyişilir, mövcud quruluşa uyğun olaraq mövqələri daha da konkretləşirdi. Belə bir cəmiyyətdə musiqiçilər arasında da təbəqələşmə gedərək məbəd, saray və el sənət-

¹ Р.И.Грубер История музыкальной культуры. том1, часть1, Москва Музыка, 1941, сәһ. 194.

² Т.С.Вызго Музыкальные инструменты Средней Азии. Музыка Москва, 1980, сәһ. 22.

karlarına bölünür. Dini mərasimlərdə istifadə edilmiş çəng, lira və dəf alətləri kübar sinfinin alətinə, bunlardan törəməsi ehtimal edilən psalterium, qusli və s. alətlər isə xalq musiqiçiləri tərəfindən istifadə üçün formalaşır. Eyni zamanda cəmiyyətdəki təbəqələşmə mövcud musiqi alətləri ilə bərabər onun istifadə olunduğu janrları da formalaşdırırdı.



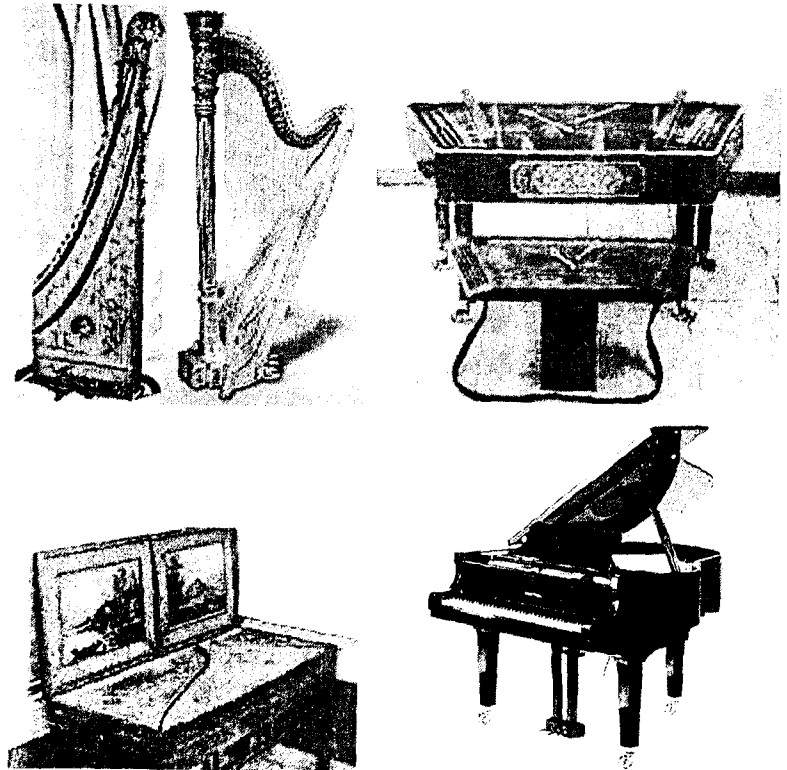
Şəkil 48.

Bir qrup alimlər çəngdən törənmiş bir neçə alətin olduğunu qeyd edirlər. Məsələn, kinnor – üçbucaq formalı yüngül çəng, psaltir – dörbucaq formalı, üzərinə sirlər çəkilmiş alət.

Yunan musiqisinə miqrasiya etmiş bu iki alət yunanlarda çoxlu sayda buna bənzər alətlərin yaranmasına təkan verdi. Sonralar Yunan mədəniyyətində formalaşan triqonon və plastir isə GALTNELE sözündən olub, sirləri yoxlayıram, səsləndirirəm deməkdir¹. Bu söz kanon, səntur və bu ai-

1. Г. Кельдыш Музыкальный Энциклопедический Словарь Сов.Энци. Москва, 1990, сәh. 445

ləyə mənsub olan alətlərin ifa üslublarını tam mənada ifadə edir. Çox maraqlıdır ki, qədim slavyan aləti hesab olunan qusli sözü r y c t u -гудет – sim, simin səsi, səslənmək sözündən götürülüb. İstər qusli, istər psalterium, istərsə də kanon ailəsinə mənsub olan alətlərin çalğı üslubları belə eynidir. Təqdim olunan faktlar isə özlüyündə belə bir arqumenti təsdiqləyir ki, bu qəbildən olan alətlər bir kökdən, bir mənbədən formalaşmışlar (Şəkil 48).

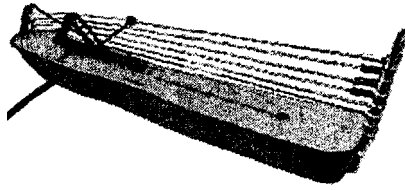


Şəkil 49

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, fortepiano və royal kimi

akademik alətlərin formalaşmasında çəng alətinin daha dəqiq desək ondan formalaşan və qusli adlanan alətlər ailəsi çox böyük rol oynamışdır. Fikir versək görərik ki, fortepiano və royal alətləri sanki qusli, kanon, səntur, ümumiyyətlə çəng-arfa ailəsinin uzadılmış formasıdır. Bu alətlərin formalaşma tarixləri isə ən qədim dövrə-şumer mədəniyyətinə gedib çıxır (Şəkil 49).

Altay türklərində indiyə qədər musiqi mədəniyyətində folklor aləti kimi istifadə edilən çəng alətinin mənşəyi də qədim türklərə aid olunur. Hətta bu alətin tutulması və ifası ilə qədim şumer və qədim misir, yunan təsviri sənət nümunələrindəki alətlərlə çox ümumi olan oxşarlığı vardır (Şəkil 50).



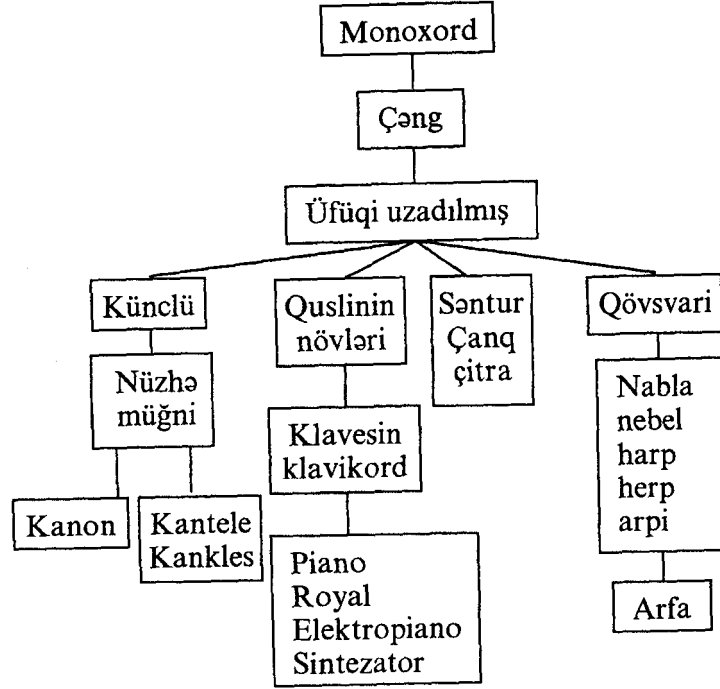
Şəkil 50

Araşdırmalar göstərir ki, qədim mədəniyyətə malik xalqların əksəriyyətində çalğı alətlərinə ümumi adlar verilmişdir. Məsələn, türk xalqlarında **qopuz**, farsmənşəlilərdə **tar** adları artıq bizə məlumdur. Dünya tarixinə, mədəniyyətinə əvəzsiz töhfələr bəxş etmiş, latın dilində danışan qədim xalqlarda **psalterium** o dövrlərdə çalğı alətlərinin bir qisminə

verilən ümumi ad olub. Qədim və orta əsr mədəniyyətinin araşdırıcıları qeyd edirlər ki, bu ad altında nəinki müxtəlif ölçülü, hətta başqa üsulla çalınan alətlər də cəmləşirdi. Latın dilində platerium adı altında yəhudilərin **kinnor**, ərəblərin **kanun**, farsların **səntur** formalı alətləri fəaliyyət göstərmişdir. Sonralar bu alətlər Ərəb-islam mədəniyyətinin yayıldığı zonalara miqrasiya edir.

İlkin yekuna görə belə qənaətə gəlmək olar ki, yarımqövsvari çəngdən müasir dövrümüzdə çox böyük üstünlüklə istifadə etdiyimiz arfa formalaşır. Küncü çəngdən sonralar bir çox xalqların istifadə etdikləri lokal və regional alətlər, üfüqi uzadılmış çəngdən isə sonralar şərq xalqlarının istifadə etdikləri nüzhə, müğni, qanun kimi alətlər formalaşdı.

Alətlərin yayılma yollarını izləyərkən məlum olur ki, bu formalı alətlər türk ellərinin miqrasiyalarından sonra bir çox Balkan və Slavyan ölkələrinə yayılır. Yerli slavyandilli xalqlarda bu alətlər ümumi olaraq qusli, kantele, kankles, çitra, çinbala və s. adlar altında çıxış etmişdir. Təqdim olunan materialları nizamlı şəkildə salmağa çalışsaq, aşağıdakı cədvəl əldə etmiş olarıq.



Cədvəldə göstərilən alətlərin bəziləri ümumiyyətlə istifadədən çıxmış, bəziləri isə bir çox xalqların musiqi mədəniyyətlərində transformasiyaya uğradıldıqdan sonra müxtəlif adlar altında –məsələn, azəri türklərində qanun, farslarda səntur, özbəklərdə çanq kimi xalq çalğı alətləri tərkibində indi də istifadə olunmaqdadır.

Təqdim olunan dərs vəsaitində biz Azərbaycan simli musiqi alətlərinin yaranmasını, formalaşmasını və dünyəvi miqrasiyalarını izlədik. Bütün bunlar bir daha Azərbaycan xalq musiqisinin çox dərin köklərə bağlı olduğunu təsdiq etdi.

Simli musiqi alətlərinin inkişaf və miqrasiyalarının araşdırılması göstərdi ki, bu alətlər başqa-başqa tarixi dövrlərdə müxtəlif etnik mənşəli xalqların xalq çalğı alətlərinə çevrilə bilirlər. Monoxorddan törənən bu alətlər müxtəlif ərazilərdə məskun olan xalqların milli musiqi mədəniyyətində transformasiya prosesi keçərək, lokal alətdən akademik alətlər səviyyəsinə qədər inkişaf edə biliblər.

Tədqiqatlar təsdiqlədi ki, Azərbaycan coğrafi ərazi baxımından ən qədim musiqi mədəniyyəti mərkəzlərindən biridir. Bu ərazidə ibtidai dövrlərdən Kür-Araz mədəniyyəti formalaşmışdır. Orqanologiyada ən qədim tarixə malik olansimli musiqi alətlərinin rəsmi göstərən maddi abidə də məhz Azərbaycan ərazisində tapılmışdır. Bu fakt özlüyündə belə bir arqumenti təsdiqləyir ki, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixi, digər xalqlarla müqayisədə daha qədimdir.

Dilçi, tarixçi alimlərin fikrincə, Azərbaycan ərazisində milli musiqi mədəniyyətinə malik olan xalq yerli, oturaq türklər olmuşlar. Bu fakt belə bir fikri də təsdiqləyir ki, Azərbaycan ərazisindəki ibtidai musiqi mədəniyyəti gətirilmə və ya hansı xalqdansa, mənimsənilmə deyil, oturaq türklərin formalaşdırdıqları yerli musiqi mədəniyyətidir.

Biz əmin olduq ki, simli musiqi alətləri yeni ərazilərə miqrasiya etdikləri zaman yerli xalqlar tərəfindən transformasiyaya uğradılır. Bu proses zamanı, qismən, yeni biçimli, ölçülü və formalı alətlər meydana gəlir. Eyni zamanqda yeni ərazilərdə formalaşan alətlərin adlandırılmasında xalqların dil xüsusiyyətlərinin təsiri vardır.

Musiqi alətlərinin transformasiya prosesində yerli xalq-

ların istifadə etdikləri musiqi ladı, yəni səsdüzümü alətlərin formalaşmasına çox böyük təsir göstərir. Bu proses özünü, əsasən simlərin və alətin qolunda bağlanan pərdələrin tənzimində biruzə verir.

Təqdim olunan tədris vəsaitində ilk simli musiqi aləti sayılan monoxorddan meydana gəlmə zərurəti və onun inkişaf nəticəsində çəng, qıl-qopuz, tənbur formalı alətlərə çevrilə bilməsi qənaətinə gəldik.

Çəng, tənbur alətləri öz dünyəvi miqrasiyasına qədim Azərbaycan ərazisində başlamışdır. Tarixçi, dilçi və orqanoloq alimlərin elmi ədəbiyyatlardakı araşdırmalarına əsaslanaraq, belə nəticəyə gəlirik ki, Mesopotamiya mədəniyyəti Kür-Araz mədəniyyətinin davamıdır. Mesopotamiya ərazisində formalaşan üfiqi uzadılmış (yatağan) çəng alətindən inkişaf nəticəsində şərqi xalqlarının istifadə etdikləri nüzhə, müğni kimi alətlər, küncü çəng alətindən isə kanon aləti formalaşmışdır.

Eyni zamanda bizə məlum oldu ki, Cənubi Azərbaycan ərazisində tapılmış və Mesopotamiyaya miqrasiya etmiş 4 simli çəng aləti yerli xalqların mədəniyyətlərinin təsiri nəticəsində qövsvari forma saxlanılmaqla küncü və üfiqi uzadılmış formada ifa olunan alətlərə çevrilir. Azərbaycan ərazisindən Mesopotamiyaya gətirilən çəng və tənbur alətləri simli alətlərin miqrasiya proseslərini başlanğıcı, Mesopotamiya ovalığında yerli xalqlar tərəfindən çəngin formalarının yaradılması isə yeni səpkili simli alətlər ailəsinin yaranmasının ilkin mərhələsi hesab edilə bilər.

Küncü çəng aləti bir sıra xalqlarda transformasiya prosesi keçdikdən sonra ilk əvvəllər triqonon, psaltir, forminkis, pektis, maqadis, epiqonion kimi lokal alətlərə, daha sonra isə Şərqi xalqlarının əksəriyyətinə miqrasiya etməklə nüzhə, müğni, qanun (kanon), Balkan və Baltıqyanı ərazidəki xalqlara yayılmaqla isə kantele, kankles kimi regional musiqi alətlərinə çevrilirlər.

Üfiqi uzadılmış (yatağan) çəng alətindən isə slavyan

xalqlarının qusli adlandırdıqları alətlər ailəsi, farsdillilərin sənturu, özbəklərin çanqı, quslinin növündən klavesin, klavikord, daha sonra isə piano, royal kimi akademik musiqi alətləri formalaşmışdır.

Orta əsrlər dövrünü əhatə edən ədəbi-tarixi mənbələr göstərir ki, Azərbaycan ərazisinin əlverişli coğrafi mövqeyi, qədim mədəni irsə malik olması və əhalisinin böyük əksəriyyətinin oturaq türklərin təşkil etməsi Şərqi Sibirə formalaşmış türk mədəniyyətində istifadə olunan simli musiqi alətlərinin əsaslı transformasiya prosesi keçmədən Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə miqrasiya etmələrinə şərait yaratmışdır.

Ümumtürk musiqi mədəniyyətində istifadə olunan tənbur, rübab, qopuz ailəsinə mənsub olan alətlər Şərqi Slavyan, Balkan və bir sıra Qərbi xalqlarının musiqi mədəniyyətlərinə miqrasiya edərək, transformasiya prosesi keçdikdən sonra saz, kamança, tar kimi regional, skripka, violon, kontrabas, gitara kimi akademik alətlərə çevrilmişdir.

O da məlum oldu ki, Ukraynada kobza adlı alətin mənsəbi, adı və miqrasiyası (cobzas –komuzda çalmaqla) təqribən IX-X əsrləri əhatə etməklə qədim türklərə aid olmuşdur.

Araşdırmalarda o da təsdiqləndi ki, Azərbaycan xalqının milli aləti olan kamançanın formalaşması qıl-qopuzla bağlı olmuşdur. Onun Azərbaycan ərazisindən fars, ərəb musiqi mədəniyyətinə miqrasiya etməsi, ərəblərdə kəməncə kimi ad dəyişmə prosesi keçdikdən sonra ərəb-islam mədəniyyəti dövründə Orta Asiya türklərinə və Azərbaycana qaytarılması, Azərbaycan musiqi mədəniyyətindən qonşu gürcü və erməni musiqisinə miqrasiya etməsi konkret faktlarla göstərilir. Araşdırmalar təsdiq edir ki, kamanlı alətlərin əcdadı istər qıl-qopuz formalı lokal alət kimi, istərsə də kamança adlı regional alət kimi istifadəsi Azərbaycan ərazisi, bilavasitə türkmənşəli xalqlarla bağlı olmuşdur. Bütün bunlar bir daha təsdiq edir ki, Ümumtürk musiqisi mədəniyyətində istifadə olunan simli musiqi alətlərinin əksəriyyəti

ti bir-birinə yaxın olan xalqlara miqrasiya edərək təkmilləşmə prosesi keçdikdən sonra yenidən öz əvvəlki ərazisinə qayıda bilirlər.

Maddi-mədəni abidələrin müqayisəli araşdırmaları göstərir ki, Azərbaycan tarı adlandırdığımız alət farsdillilərin tənbur formalı alətlərə verdikləri tar alətindən deyil, türk-mənşəli xalqların rübab adlı alətindən təşəkkül tapmışdır. Əvvəl 6 simli olan bu alət sonralar təkmilləşmə prosesi keçərək 11 simli olmuşdur. Bu təkmilləşmə prosesindən sonra «iran tarı» və «azərbaycan tarı» məfumu formalaşmışdır.

Araşdırmalar göstərdi ki, Türk xalqlarının milli musiqi aləti sayılan saz yalnız tənburdan törənə bilərdi. Eyni zamanda o da məlum oldu ki, qopuz, dütar və digər alətlər tənburun ənənəvi formasından formalaşan regional alətlər olublar. Bu alətlərin ən son nümayəndəsi müasir sazdır.

Ümumi olaraq araşdırılan faktlardan belə nəticəyə gəlmək olar ki, hal-hazırda müxtəlif xalqlarda istər xalq musiqi aləti, istərsə də akademik alət kimi istifadə olunan simli musiqi alətləri bir kökdən –monoxorddan törəyib formalaşmışdır. Müxtəlif tarixi dövrlərdə monoxorddan formalaşan alətlər bu və ya digər coğrafi bölgələrdə məskun olan xalqlara miqrasiya edərək o xalqın öz milli mədəniyyətləri səviyyəsində transformasiyaya məruz qalır. Bu proses bir neçə dəfə təkrar olunduqdan sonra müxtəlif etnik mənşəli xalqlarda öz milli mədəniyyətlərinə uyğun olan, eyni zamanda müqayisədə bir-birindən kəskin fərqlənən musiqi alətləri yaranır.

Əsrlər boyu dünya xalqları arasında gedən musiqi alətlərinin miqrasiya və transformasiya prosesləri nəticəsində ayrı-ayrı xalqların musiqi mədəniyyətində xalq və akademik alətlər meydana gəlir.

Bütün bunlar belə bir arqumenti təsdiqləyir ki, dünya xalqları arasında daim gedən mədəni-tarixi proseslər bu gün də davam etməkdədir. Onların tədqiqi isə xronoloji ardıcılıqla davam etdirilməlidir.

MÜNDƏRİCAT

Giriş	3
Kamanca (yaranma tarixi və formalaşması)	11
Tar (yaranma tarixi və formalaşması)	46
Saz (yaranma tarixi və formalaşması)	68
Ud (yaranma tarixi və formalaşması)	92
Kanon (yaranma tarixi və formalaşması)	119
Yekun.....	133

Aslan Kazım oğlu Məmmədov
**XIX-XXI əsrlərdə Azərbaycanın simli
musiqi alətləri**
(Dərs vəsaiti)

Texniki redaktor və fotorəssam
Fuad Hüseyn

Üz qabığındakı rəsmin müəllifi
Ə.Muradovdur

Çapa imzalanmışdır: 17.11.2011
Kağız formatı: 60x84 1/16
Həcmi: 8,6 ç.v.
Sifariş.22
Tiraj: 200

Dərs vəsaiti «Propolis » MMC-də nəşrə hazırlanmış
və hazır diapozitivlərdən istifadə olunmaqla
çap edilmişdir.