

Məleykə ADGÖZƏLLİ

AMK-nın II kurs magistr tələbəsi

Elmi rəhbər: Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə

doktoru, professor Lalə Hüseynova

Ünvan: Yasamal ray., Ə.Ələsgərov küç. 7

E-mail: meleykehtiramt1992@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-2.s.84-96

FAİQ ÇƏLƏBİNİN TƏDQIQATLARINDA MUĞAM DƏSTGAHININ STRUKTUR FUNKSIONALLIĞINA DAİR

Xülasə: *Məqalədə professor Faiq Çələbinin “Dəstgahın morfolojiyası” tədqiqatında ortaya qoyduğu Azərbaycan muğam dəstgahının struktur və funksional modeli təhlil olunur. F. Çələbi dəstgahı janrlarası funksional sistem kimi təqdim edir. Məqalədə həm muğam (maye, guşə, bərdəşt, ayaq və s.), həm də qeyri-muğam (dibacə, təsnif, rəng, zərbi muğam) komponentlərin dramaturji və morfoloji funksiyaları izah edilir. Vurğulanır ki, Çələbinin araşdırması muğamın elmi əsaslarla sistemləşdirilməsinə mühüm töhfədir.*

Açar sözlər: *Muğam, dəstgah, Faiq Çələbi, morfoloji model, struktur-funksional analiz, janrlarası modulyasiya, musiqi dramaturgiyası*

Azərbaycan muğam sənəti əsrlər boyu şifahi ənənə ilə qorunub saxlanılan və nəsil-dən-nəslə ötürülən milli musiqi mirasımızın mühüm qoludur. Muğamın ən geniş yayılmış forması olan dəstgah, uzun illər boyu musiqiçilər tərəfindən daha çox praktiki təcrübəyə əsaslanaraq təqdim olunmuş, onun nəzəri əsasları isə yalnız XX əsrin ortalarından etibarən sistemli şəkildə tədqiq edilməyə başlanmışdır. Bu baxımdan, Azərbaycan musiqi elminin inkişafında özünəməxsus yeri olan muğamşünas alim Faiq Çələbinin nəzəri düşüncələri və elmi araşdırmaları böyük maraq doğurur.

Faiq Çələbi Azərbaycan musiqi elminin görkəmli nümayəndələri – Üzeyir Hacıbəyli, Bülbül, Əfrasiyab Bədəlbəyli kimi klassiklərin yaratdığı elmi məktəbin davamçısı olmaqla yanaşı, özünəməxsus yanaşma tərzini və nəzəri baxışları ilə də fərqlənmişdir. Onun elmi fəaliyyəti, əsasən, milli musiqi düşüncəsinin təhlili, muğamın strukturu, məzmunu və tarixi inkişaf yollarının öyrənilməsinə yönəlmişdir ki, bu da onu Azərbaycan muğamşünaslığının əsas simalarından birinə çevirmişdir.

Ənənəvi təsəvvürlərə görə, dəstgah bir neçə muğam şöbəsi və guşələrinin müəyyən ardıcılıqla bir-birinə bağlı şəkildə ifa olunmasından ibarət silsilə şəklində başa düşülür. Bu yanaşma əsasən ifaçılıq praktikasına əsaslanır və musiqi quruluşunun funksional və dramaturji tərəflərini tam mənada izah etmir. Bu boş-

luğu doldurmaq məqsədilə Faiq Çələbi özünün “Dəstgahın morfolojiyası” adlı doktorluq dissertasiyasında muğam dəstgahını yeni elmi-nəzəri çərçivədə təqdim etmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, dissertasiya rus dilində yazılmış və 2009-cu ildə Sankt-Peterburqda, Federal Dövlət Elmi-Tədqiqat Mədəniyyət İnstitutu – Rusiya İncəsənət Tarixi İnstitutunda uğurla müdafiə edilmişdir. Faiq Çələbi bu işinə görə musiqi sənəti üzrə sənətşünaslıq doktoru elmi dərəcəsinə layiq görülmüşdür. İşin dili və təqdimat forması tədqiqatın beynəlxalq akademik çevrələrdə daha geniş yayılmasını təmin edir.

F.Çələbi dəstgahı sadəcə ardıcıl muğam şöbələrinin cəmi kimi deyil, janrlararası keçidlər və funksional əlaqələr əsasında qurulan morfoloji model şəklində araşdırmışdır. Bu məqalədə əsas məqsədimiz Faiq Çələbinin dəstgah anlayışını ənənəvi yanaşma ilə müqayisə etmək, onun nəzəri modelinin yeniliklərini üzə çıxarmaq və bu modelin Azərbaycan muğamşünaslığında yaratdığı elmi transformasiyanı qiymətləndirməkdir. Araşdırmanın aktuallığı həm də muğam sənətinin çağdaş elmi metodologiyalarla təhlilinə olan ehtiyacdən, bu sahədə nəzəri bazanın möhkəmləndirilməsi zərurətindən və muğam tədrisinin akademikləşdirilməsi prosesindən qaynaqlanır.

Mir Möhsün Nəvvab tərəfindən 1884-cü ildə yazılmış “Vüzuhül-ərqam” musiqi risaləsində “muğam” termini janr kateqoriyası kimi deyil, daha çox melodik quruluşun adı kimi təqdim olunur. Bununla belə, həmin risalədə “dəstgah” termini artıq musiqi janrı səviyyəsində yeni bir forma kimi qeyd edilir. Bu fakt, XIX əsrin ortalarından başlayaraq Azərbaycan musiqi təcrübəsində dəstgahın tədricən yeni bir janr formasına çevrildiyini və XX əsrin əvvəllərində bunun “muğam dəstgahı” şəklində terminoloji sabitlik qazandığını göstərir [3].

Bu baxımdan Üzeyir Hacıbəyli də “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsində muğam və dəstgah terminlərinin sonradan musiqi sözlüyünə daxil olduğunu vurğulayır. O qeyd edir ki, “məqamat və dəstgahlardan ən məşhur və müstəməlləri: “Rast”, “Mahur”, “Şur”, “Çahargah”, “Segah”, “Kabili”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-Kürd”, “Bayatı-Qacar” və sairədir. Qədim musiqarlar bunların hamısına məqam və dəstgah deməyib də, bəzilərini “guşə”, “şöbə” ya “avaz” adlandırır” [2, s. 184].

Bu sitat açıq şəkildə göstərir ki, bugünkü “dəstgah” anlayışı əvvəlki dövrdə ya ümumiyyətlə istifadə olunmurdu, ya da müxtəlif adlarla ortaya çıxırdı. Terminlər zamanla dəyişmiş, fərqli elmi və praktik məzmunlar qazanmışdır. Məhz bu səbəbdən, muğam və dəstgahın struktur və funksional əsaslarının müasir elmi çərçivədə yenidən nəzərdən keçirilməsi zərurəti meydana çıxmışdır.

Muğam sənətində hər bir muğam nümunəsi şifahi-peşəkar ənənəyə əsaslanan klassik musiqi janrının müstəqil təəcəssümüdür. Bu musiqi formaları yalnız melodik quruluş baxımından deyil, həm də fəlsəfi və estetik məzmununa, müəyyən məqam sisteminə, tonallıq xüsusiyyətlərinə və kadanslarla tamamlanan formalarına görə fərqlənir. Hər muğam öz adına, daxili məntiqinə və musiqi dramaturgiyasına malik olaraq bütöv bir əsər kimi qəbul edilir.

Dissertasiyanın “Muğamın morfologiyası” adlı II Fəslində muğam janrını yalnız musiqi materialı kimi deyil, canlı və daim inkişaf edən musiqi orqanizmi kimi dərk etmək mümkündür [5, s. 60]. Bu yanaşma muğamın daxili quruluşunun – morfoloji və sintaktik xüsusiyyətlərinin – öyrənilməsinə zəruri edir. Tədqiqat prosesində muğamın həm improvizasiya prinsipləri, həm də forma quruculuğu qanunauyğunluqları tədricən üzə çıxarılır.

Faiq Çələbi muğamın struktur vahidlərini araşdırarkən “kiçikdən böyüyə” prinsipini rəhbər tutaraq ilk növbədə avaz anlayışını önə çəkir. Avaz – məqam sisteminin dayaq pillələri ətrafında yaranan qısa melodik ifadələr, musiqi fikrinin təməl elementləri kimi çıxış edir. Bu məxsusi “muğam motivləri” – tədricən bir-birinə bağlanaraq tamamlanmış musiqi fikrini yaradır. Muğam terminologiyasında bu melodik ifadələrə avaz (sözün mənası – “səs”), onların cəm halına isə avazlar deyilir. Avazlar qısa və ya uzun ola bilər və onların hər biri müəyyən tamlıq və müstəqillik daşıyır. Bu müstəqillik avazlar arasında *sezura* (fasilə) ilə müşayiət olunur – bəzən bu fasilələr cüzi və yalnız “daxili musiqi düşüncəsində” hiss olunur.

Avazların ardıcılışması musiqi fikrini inkişaf etdirir və bu ardıcılıq ladın əsas dayaq pilləsində tamamlanan tam musiqi epizodu – guşə ilə nəticələnir. Guşə həm məzmun, həm də struktur baxımından müstəqil və tamamlanmış struktur vahidi kimi çıxış edir. Onun daxili quruluşu isə iki hissədən – cümlələrdən ibarətdir. Beləliklə guşə cümlələrdən, cümlə isə avazlardan ibarət olur. İlk cümə sual xarakteri daşıyır və dayaq pərdəsində dayanaraq *sezura* ilə bitir. Ardınca gələn ikinci cümə bu sualın cavabı funksiyasını daşıyır və kadans çevrilmələri ilə əsas dayaqda tamamlanır. Muğam nəzəriyyəsində bu sual–cavab prinsipi “sual – cavab” termini ilə ifadə olunur və həm cümlə, həm də guşə səviyyəsində muğamın əsas dramaturji strukturunu formalaşdırır. Əgər bu prinsip pozularsa – yəni musiqi fikri əsas dayaqda tamamlanmazsa – bu, muğamın natamamlığı kimi qəbul olunur. Belə hallarda muğam ustadları “Guşə tamam olmadı” və ya “Cümlə yarımçıq qaldı” kimi ifadələrlə ifaçının qeyri-dəqiq yanaşmasını qeyd edirlər. Bu tənqidi yanaşma muğam sənətində formanın daxili məntiqinə və ifanın dramaturji bütövlüyünə verilən önəmin göstəricisidir.



Yuxarıdakı nümunədə [5, s.63] cümlələrdən birincisi məqamın dayaq pillələrindən birində, daha dəqiq desək, əsas dayaq (do) pərdəsindən əvvəlki yuxarı giriş tonunda (re) müvəqqəti dayanıqlılıqla tamamlanır. İkinci cümlə isə cavab xarakteri daşıyaraq məqamın əsas dayaq pərdəsində (do) tamamlanır və musiqi fikrini məntiqi şəkildə yekunlaşdırır. Nəticədə, bu iki cümlənin birləşməsi ilə guşə formalaşır. Eyni halı həmin muğamdan götürülmüş ikinci guşədə də müşahidə edirik [5, s.64]. Bu cür təhlil nümunəsi artıq konkret intonasiya dramaturgiyasını göstərir.



Birinci guşəyə qayıdaraq qeyd etmək olar ki, birinci cümlə dörd avazdan, ikinci cümlə isə üç avazdan ibarətdir və beləliklə, bu guşə ümumilikdə yeddi avazdan təşkil olunmuşdur. Bəzi avazlar vardır ki, onların ixtisarı cümlənin məzmununu pozmur. Belə avazların cümləyə daxil edilməsi onun strukturunu genişləndirir və müəyyən dayaq pilləsinin rolunu bir daha vurğulamağa xidmət edir. “Üşşaq” muğamından götürülmüş birinci guşənin ikinci və üçüncü avazları məhz bu tip avazlara nümunədir. Bu cümlə artıq formanın içindəki dəyişkənliyi və variantlılığı açıqlayır.

Guşə, Faiq Çələbinin tədqiqatında müəyyən bir məqamda lokallaşmış bir-hissəli musiqi əsəri – muğamın (yəni muğam-şöbənin) əsas struktur vahidi kimi təqdim olunur. “Hər guşə ladin müxtəlif pilləsindən başlaya bilsə də, mütləq şəkildə əsas dayaq pərdəsində tamamlanmalıdır. Bu baxımdan, muğamı təşkil edən hər bir guşə “muğamın guşəsi” adlanır”. Guşəni 3 hissəyə bölərək onun quruluşunu F.Çələbiyev belə vermişdir [5, s. 66].

İlk guşə + orta guşə + sonuncu guşə

Bu, muğamın quruluşundakı başlanğıc, inkişaf və tamamlanma mərhələlərini təşkil edən funksional guşələrin bölünməsinə göstərir. Hər bir muğamın ilk və sonuncu guşəsi, istər muğam ayrıca ifa olunsun, istərsə də dəstgahın tərkibində şöbə kimi təqdim edilsin, xüsusi funksiyaya malikdir. İlk guşə giriş, sonuncu isə nəticə funksiyası daşıyır. Bu onların yalnız muğamın əvvəlində və ya sonunda yerləşməsi ilə deyil, həm də digər guşələrlə müqayisədə daha çox lakonikləşmiş

və müstəqilliyini itirmiş olması xüsusiyyəti ilə əlaqəlidir. Bu guşələrin funksiyaları dəqiq müəyyən olunmuşdur və onların melodik sahəsi sabitdir, demək olar ki, ifa zamanı dəyişməz qalır. Giriş (başlanğıc) və nəticə (sonluq) guşələri muğamın zəruri struktur komponentləri hesab olunur və ifa zamanı çox az variasiyaya məruz qalır. Əksinə, tərkib hissəli – ara (orta) guşələrin sayı dəqiq müəyyən olunmur; bu guşələr ifa şəraitindən asılı olaraq artırıla və ya azaldıla bilər. Bu məsələdə əsas rol ənənənin formalaşdırdığı musiqi zövqünə aiddir.

Muğamın birinci – giriş guşəsi adətən muğam başı və ya muğamın başı adlanır, sonuncu – nəticə guşəsi isə ayaq və ya muğamın ayağı (“muğamın sonu”) adlandırılır. Bu guşələrin müəyyənədicisi rolu xüsusilə vokal muğamlarda daha qabarıq şəkildə hiss olunur. Maraqlıdır ki, bu guşələr adətən sözsüz – yəni qəzəlsiz oxunur. Qəzəl əvəzinə burada “ay aman”, “ay dad”, “a yar” kimi ənənəvi nida ifadələri səsləndirilir. Üslub baxımından bu guşələr muğamın instrumental təfsirinə daha yaxındır – çünki onlar demək olar ki, eyni şəkildə instrumental ifadə də səsləndirilir.

Muğam başı və ayaq, hər biri muğamın bir növ emblemi kimi çıxış edir və bu baxımdan ayağın rolu daha həlledici hesab olunur. Bəzən xanəndə muğamı muğam başı olmadan, yəni birbaşa sözlərlə (qəzəllə) başlayaraq ifa edə bilər. Lakin bu, peşəkar mühitdə arzuolunmaz sayılır və belə bir ixtisar, sənətkarlar tərəfindən muğamın ifadə zənginliyini azaldan hal kimi qiymətləndirilir. Amma muğamı ayaq olmadan tamamlamaq yolverilməzdir. Çünki bu, ifağının savadsızlığı kimi qəbul olunur və ciddi ifa səhvi sayılır. Mahiyyət etibarilə ayaqsız muğam – muğam deyil. Burada muğamın struktur tamlığı və ifa etikasına baxımından baş və son guşələrin zəruriliyi vurğulanır.

Tədqiqatın diqqətçəkən məqamlarından biri də budur ki, Faiq Çələbi muğamın daxili quruluşunu klassik şərq poeziyasının – xüsusilə qəzəl janrının – struktur prinsipləri ilə müqayisə edir. O göstərir ki, muğamın “muğambaşı” və “ayaq” adlı funksional guşələri ilə qəzəldəki “misra” və “şəir” arasında formaca və funksional baxımdan paralellik mövcuddur. Belə ki, hər iki sənət növündə başlanğıc və sonluq sabit funksiyaya malikdir və strukturun bütövlüyünü təmin edir. Bundan başqa, muğamda guşələrin sonu əsas dayaq tonunda başa çatdığı kimi, qəzəldə də hər beytin ikinci misrası ümumi qafiyə ilə tamamlanır [5, s.80].

Çələbi bu bənzərlikləri təsadüfi hesab etmir. Onun qənaətinə görə, klassik poeziyada, xüsusilə əruz vəznində yazılmış qəzəllərdə müşahidə olunan formalaşmış struktur modelləri zamanla muğam sənətinə də təsir göstərmişdir. Beləliklə, muğamın morfoloji quruluşu yalnız musiqi məntiqi ilə deyil, eyni zamanda klassik şərq estetikası ilə də sıx şəkildə bağlıdır.

Faiq Çələbinin bu istiqamətdə apardığı tədqiqatlar muğamın strukturunu anlamaqda mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Onun yanaşması muğamı yalnız ifaçılıq prizmasından deyil, həm də musiqi düşüncəsinin elmi-analitik kontekstindən də-yörləndirməyə imkan verir.

Faiq Çələbinin araşdırmasında diqqət çəkən başqa bir fərqləndirmə də muğam guşəsi ilə dəstgah guşəsi arasındakı funksional və struktur fərqidir. Alimin fikrincə, muğam guşəsi bir muğam şöbəsinin daxilində formalaşan lokal quruluş ikən, dəstgah guşəsi bütün dəstgah miqyasında müəyyən funksiyanı yerinə yetirən və istənilən registrdə yerləşə bilən müstəqil bölmədir. Məsələn, “Dəhri” guşəsi bəm registrdə, “Xavəran” və “Müciri” miyanxanada, “Rak-Xorasani” isə zil registrdə tətbiq olunur [5, s.221].

Çox maraqlı yanaşmalardan biri də Faiq Çələbinin ustad xanəndələrin ifa praktikasına əsaslanaraq “ikibaşlı guşə” anlayışını elmə gətirməsidir. Bu tip guşələr bir bölmədən başlayıb digərinə keçid edən quruluşa malikdir və adətən bağlayıcı funksiyasını daşıyır.

Tədqiqatda müəllif bərdəşt növlərinin təsnifatını da təqdim edir. Bu təsnifat bərdəştin forma və funksiya baxımından dəyişkənliyini əks etdirir:

Genişlənmiş bərdəşt

Uzaqdan götürülmüş bərdəşt

Bəm registrli bərdəşt

Bərdəştin kiçildilmiş forması

Gəzişmə ilə Bərdəşt və ya gəzişməli bərdəşt [5, s.239-271].

Bu yanaşmalar bir daha göstərir ki, Faiq Çələbinin təqdim etdiyi dəstgah modeli yalnız janrların sadə ardıcılığı deyil, struktur, məqam və dramaturji əlaqələr əsasında qurulmuş mürəkkəb funksional sistemdir.

Faiq Çələbi muğam sənətinin janrlarını sistemli şəkildə araşdıraraq göstərir ki, dəstgah – muğam sənətinin bütün janrlarını özündə birləşdirən mürəkkəb musiqi formasıdır və bu birləşmə dəqiq müəyyən olunmuş qanunlara əsaslanır. Bu səbəbdən dəstgahın ümumi strukturunu təhlil etməzdən əvvəl, onun tərkibində yer alan əsas muğam janrları haqqında ümumi məlumat verilməsi vacibdir. Bu janrlar – 1. muğam; 2. təsnif; 3. dibaçə; 4. rəng; 5. dərəmə; 6. zərbi muğam; 7. şikəstədir. Onların hər birinin nümunələri müəyyən qanunauyğunluqla birləşərək muğam dəstgahı adlanan monumental, vokal-instrumental, çoxhissəli və tsiklik kompozisiyanı formalaşdırır. Burada əsas məqsəd, janrlararası qarşılıqlı əlaqə və dramaturji ardıcılıq əsasında funksional tamlıq yaratmaqdır. Bu məsələ ilə bağlı Ramiz Zöhrabov da qeyd edir ki, “bizim dövrümüzə gəlib çatmış öz bitkin, kamil formasında dəstgah rəngarəng məzmun və vahid məqam sisteminə malik böyük silsilə və ya çoxhissəli musiqi əsəridir. Şöbə və guşələrin, təsnif və rənglərin məntiqli prinsipi əsasında ardıcullaşması dəstgaha xas olan ümdə keyfiyyətlərdir” [4, s.144].

Beləliklə, dəstgah – təkcə muğam şöbələrinin birləşməsi deyil, müxtəlif janrların nəzəri və bədii integrasiyası ilə formalaşan musiqi modelidir. Qeyd etmək lazımdır ki, yuxarıda sadalanan janrlar dəstgahdan kənarda müstəqil şəkildə mövcud ola bilsə də, onların əsas funksional təyinatı məhz dəstgahın strukturunda yer almaqdır. Bu janrlar kompleks şəkildə birləşərək xüsusi bir musiqi kom-

pozisiyası – muğam sənətinin ən yüksək forması sayılan dəstgah janrını meydana gətirir. Beləliklə, janrlararası qarşılıqlı əlaqə nəticəsində formalaşan muğam dəstgahı xüsusi bir musiqi kompozisiyası kimi çıxış edir. Dəstgah janrı Azərbaycan muğam sənətinin zirvəsi hesab olunur və artıq qeyd edildiyi kimi, onun əsasını təşkil edən, funksional-struktur mahiyyət daşıyan əsas komponentlər muğamlardır. Onlar olmadan dəstgah anlayışı ümumiyyətlə mümkün deyil.

Dəstgah bir neçə (təxminən 5-10) müxtəlif, lakin məqam əsaslarına görə yaxın və oxşar olan, həcmi baxımından böyük və ya kiçik muğamları özündə birləşdirir. Dəstgahın tərkibinə daxil olan və onun forma quruculuğunda iştirak edən hər bir vokal-instrumental muğam, həmin dəstgahın muğam bölməsi (başqa sözlə, hissəsi) olur. Bu muğamlar həm janr mənasında “muğam”, həm də özünəməxsus adı ilə (məsələn, “Muxalif”, “Hicaz” və s.) tanınmaqla yanaşı, əlavə olaraq ümumi funksional anlayış olan “şöbə” adını da alır.

“Şöbə” termini ümumi funksional ad kimi qəbul edilir, çünki bu termin dəstgahın tərkibindəki bütün muğamlara aiddir və onların eyni funksiyanı yerinə yetirdiyini göstərir. Beləliklə, dəstgah daxilində “muğam” (M) eyni zamanda “şöbə” (Ş) deməkdir.

Dəstgahın strukturunda şöbələr müəyyən ardıcılıqla düzülür və onların hər birinin funksional rolu vardır. Birinci şöbə “Bərdaşt”, ikinci “Maye”, sonuncu isə “Ayaq” adlanır. Bu adlar həm musiqi dramaturgiyasını, həm də məqam-melodiya əsaslı gərginlik-qapanış prinsipini əks etdirir.

Dəstgahın əvvəlində bərdaştdan əvvəl dərəməd ifa edilir. Bəzi hallarda isə onu dibaçə əvəz edir. Muğamlar arasında, yəni dəstgahın şöbələri arasında rənglər (r) ifa olunur və bu baxımdan dəstgahın tərkibindəki rənglərin sayı, muğam-şöbələrin sayı ilə bağlıdır. Birinci rəng maye (M) şöbəsindən sonra, sonuncu rəng isə sonuncu (kulminasiya xarakterli) şöbə ilə ondan əvvəlki (prekulminasiya) şöbə arasında ifa edilir. İstənilən rəng təsniflə əvəz oluna bilər. Bu geniş həcmli, vokal-instrumental və tsiklik kompozisiyanın əsas və əlavə komponentlərini əks etdirən dəstgah sxemi aşağıdakı kimidir [5, s.107]:

$$\begin{aligned} & \text{Д} = \text{Д-Д} + \text{Б (Ш)} + \text{М (Ш)} + \text{р} + \text{М (Ш)} + \text{р} + \text{М (Ш)} + \\ & \quad (\text{Д-Б}) \qquad \qquad \qquad (\text{Т}) \qquad \qquad \qquad (\text{Т}) \\ & \text{р} + \text{М (Ш)} + \text{р} + \text{М (Ш)} + \text{р} \dots + \text{М (Ш)} + \text{А (Ш)} \\ & \quad (\text{Т}) \qquad \qquad (\text{Т}) \qquad \qquad (\text{Т}) \end{aligned}$$

F.Çələbiyevin doktorluq dissertasiyasının mühüm novatorluqlarından biri də dəstgahda yer alan qeyri-muğam komponentlərin (dibaçə, təsnif, rəng, zərbi muğam, dərəməd və s.) əhəmiyyətinin və funksional yükünün IV fəsildə ayrıca araşdırılmasıdır [5, s.325]. Müəllif sübut edir ki, bu komponentlər yalnız mu-

ğamların arasında dekorativ əlavələr deyil, bütöv dramaturgiyanın struktur bünövrəsini tamamlayan funksional vahidlərdir.

Dəraməd – instrumental giriş. Dəraməd dəstgahın əvvəlində yer alan instrumental parça olub, əsas musiqi məqamına və intonasiya atmosferinə keçid üçün dinləyicini hazırlayır. Cələbiyev göstərir ki, dəraməd yalnız texniki giriş deyil, eyni zamanda emosional-intonasiya baxımından dinləyicini muğamın ruhuna kökləyən estetik keçid mərhələsidir.

Təsnif – vokal-instrumental janr. Təsnif, Cələbiyevin təhlilində üç fərqli kontekstdə təqdim olunur: poeziyada, aşiq sənətində və muğam sənətində. Bu bölgü aparıldıqdan sonra təsnif muğam dəstgahında müstəqil bir janr kimi təqdim olunur. Dəstgah daxilində təsnif dinləyici üçün emosional sabitlik və psixoloji fasilə funksiyasını yerinə yetirir.

Təsniflər, rənglərlə eyni musiqi formalarına malikdir, muğamın quruluşu və dəstgahın strukturu ilə əlaqəli olur, həmçinin funksiyaları və dəstgahda yeri oxşardır. Buna görə də onları paralel və müqayisəli şəkildə nəzərdən keçirmək lazımdır. Hər bir təsnif, rəng kimi, müəyyən bir muğama aiddir, yəni müəyyən bir şöbə dəstgahına aiddir, bu muğamla eyni tonallığa malikdir və ondan sonra ifa olunur. Buradan da muğamın təsnifi ifadəsi yaranır: məsələn, “Nəva” muğamının təsnifi – “Nəva” təsnifi, “Şur” təsnifi – “Şur” muğamının təsnifi və s.

Təsnif, rəng kimi, muğamın məqam-intonasiya məzmununu və kadanslı hərəkətlərini parlaq şəkildə əks etdirir və bunlar sərt təşkil olunmuş metroritm şəraitində özünəməxsus şəkildə ümumiləşir. Çox vaxt olur ki, təsnif, rəng kimi, müəyyən bir muğam-şöbəyə aid olsa da, eyni zamanda dəstgahın növbəti şöbəsinin məqam-intonasiya xüsusiyyətlərini əks etdirir və sonunda birinci şöbəyə, yəni aid olduğu şöbəyə qayıdır. Hər bir muğamın özünün çoxsaylı təsnifləri vardır və onlar müxtəlif melodik və temp xüsusiyyətlərinə malikdir. Buna görə də “Rast” təsnifi, “Şur” təsnifi, “Şahnaz” təsnifi və s. kimi adlar müəyyən bir təsnifi göstərmir.

Təsnifin dəstgaha daxil olma yeri, rəngin yerinə bənzəyir. Təsnif, rəng kimi, dəstgahda öz muğamından sonra ifa olunur. Bundan sonra növbəti şöbə dəstgaha daxil olur və beləliklə, təsnif, rəng kimi, iki şöbə arasında yerləşir. Təsnif ifa edilmir:

- a) bərdəşt və maye arasında
- b) kulminasiya şöbəsi ilə ayaq arasında.

Rəng və təsnifin funksiyalarında bir tək fərq var: əgər dəstgahın sonunda (ayaqdan sonra) rəng ifa edilə bilməzsə, təsnif oxunması mümkündür. Bu, xanəndənin istəyindən asılıdır.

Dəstgahın şöbələri arasında yalnız rənglər və ya yalnız təsniflər ifa edilə bilər. Ən çox rast gəlinən ifa variantı isə budur ki, bəzi şöbələr arasında rənglər ifa olunur, bəzi şöbələr arasında isə təsniflər. Əgər dəstgahın ifası zamanı lazımlı olan rəng, tarzən tərəfindən onun istəyinə və ifa vəziyyətinə uyğun olaraq seçilirsə, təsnifi isə xanəndə seçir. Bəzi xüsusi ifa vəziyyətlərində iki şöbə arasında

rəng ifa edilir və dərhal rəngdən sonra xanəndə təsnif oxumağa başlayır. Bununla bağlı heç bir qadağa yoxdur.

Dibaçə – müstəqil janr kimi. Çələbiyev dibaçəni yalnız mürəkkəb formalı təsnif kimi deyil, muğam dəstgahının müstəqil janr elementlərindən biri kimi təqdim edir. Dibaçə bir neçə şöbədən ibarət ola bilər və əsas məqam-intonasiya modelinin ümumiləşdirilmiş təqdimatıdır. Dramaturji baxımdan dibaçə “başlanğıcın simvolik məkanı” kimi çıxış edir.

Əgər bir muğamın təsnifi bir şöbəyə aid olaraq, yalnız bir və ya iki deyil, üç və daha çox şöbə dəstgahının məqam-intonasiya xüsusiyyətlərini əks etdirsə və nəticədə birinci şöbənin əsasına və qeyd olunan registrinə qayıdarsa, bu halda həmin janr “dibaçə” adlandırılır. Yəni, dibaçə dəstgahda, dəyər baxımından, dəramədlə eyni funksiyaları daşıyır və dəstgahın başlanğıcında müqəddimə – giriş kimi ifa edilir. Beləliklə də dibaçə, dəraməd kimi, dəstgahın ümumi məzmununa aiddir və ona uyğun adla adlandırılır.

Rəng və təsnif bir-birini dəstgah şöbələri arasında əvəz edə bildiyi kimi, dəraməd və dibaçə də dəstgahın başlanğıcında bir-birini əvəz edə bilər. Bu da xanəndənin istəyinə bağlıdır. Əgər o, dəstgahın əvvəlində dibaçə ifa etmək istəyirsə, o zaman dəraməd ifa olunmur. Dibaçədən sonra artıq bərdəst ifa edilir.

Rəng – ritmik-instrumental bölmə. Rənglər – xüsusilə də onların formaları olan diringə, zərb, ağırlama dəstgahın strukturunda dinamika və temp baxımından dönüş nöqtələri yaradır. Çələbiyev bu komponentlərin ikili funksiyasını vurğulayır: həm muğamlar arasında ritmik keçid rolunu oynayır, həm də folklor və aşiq musiqisi ilə dramaturji bağ yaradır.

Zərbi muğam – “Azərbaycan rondosu”. Zərbi muğam janrı Çələbiyev tərəfindən Azərbaycan rondosu kimi xarakterizə olunur. Burada təkrar olunan nəqəratlar (refren) və improvizasiya xarakterli epizodlar növbələşir. Dəstgahın kulminasiyasını təşkil edən bu komponent, musiqi prosesinin həm psixoloji, həm intonasiya baxımından son məqamını ifadə edir. [5, s.412-454].

Janrlararası əlaqələr və dramaturji axıcılıq. Faiq Çələbiyevin tədqiqatının əsas nailiyyətlərindən biri də odur ki, o, qeyri-muğam komponentləri (dibaçə, təsnif, rəng, zərbi muğam) ayrı-ayrı əlavələr kimi deyil, bir-biri ilə struktur və funksional əlaqədə olan dramaturji vahidlər kimi təhlil edir. Bu komponentlər tək-cə dəstgahın janr müxtəlifliyini təmin etmir, eyni zamanda onun dramaturji dinamikasını, emosional yüksəliş və enişlərini formalaşdırır. Belə yanaşma dəstgahı musiqi baxımından deyil, həm də estetik “hekayə” kimi anlamağa imkan yaradır.

“Janrlararası modulyasiya” anlayışı. Çələbiyev maraqlı və orijinal bir anlayış – janrlararası modulyasiya terminini təqdim edir. Bu termin yalnız məqamların dəyişməsi deyil, həm də bir janr sahəsindən digərinə keçid prosesini izah edir. Məsələn, bərdəstdən təsnifə, təsnifdən rəngə, oradan zərbi muğama keçid yalnız musiqi baxımından deyil, dramaturji baxımdan da keçid kimi qiymət-

ləndirilir. Bu yanaşma dəstgahı bir janrın içində deyil, janrların qarşılıqlı təsiri nəticəsində qurulan “kompozisiya məkanı” kimi izah edir.

Ustad-şagird ənənəsi və praktik təcrübə. Çələbiyevin metodologiyası yalnız nəzəri yanaşma deyil. Bu, onun illərlə ustad ifaçılarla çalışdığı, onların ifalarını lentə aldığı və muğam ənənəsini birbaşa öyrəndiyi təcrübəyə əsaslanır. O, göstərir ki, hər bir qeyri-muğam komponentin struktur-funksional izahı yalnız kitab və notlara deyil, real ifaçılıq və pedaqoji ənənəyə söykənməlidir. Bu, Çələbiyevin təhlillərini həm nəzəri, həm də praktik cəhətdən dərin və etibarlı edir.

Janrların simvolik mənalari və poetik-musiqili dramaturgiya. Dibaçə – başlanğıcın, mənəvi oyanışın; təsnif – hissələrin ifadəsi və lirik pauzanın; rəng – impulsun və çevikliyin; zərbi muğam – emosional burulğanın və aydınlanmanın simvolu kimi təhlil edilir. Çələbiyevin bu yanaşması muğamın yalnız musiqi deyil, həm də poetik və mənəvi-mədəni məzmun daşıdığını bir daha sübut edir. Beləliklə, muğam sənəti musiqi və sözün sintezi kimi təqdim olunur. [5, s.102].

F.Çələbiyevin “Dəstgahın morfolojiyası” əsasında aparılan bu elmi təhlil Azərbaycan muğam dəstgahının struktur və funksional əsaslarını kompleks şəkildə izah etməyə imkan verir. Müəllifin təqdim etdiyi morfoloji model muğam dəstgahının yalnız musiqi ardıcılığı deyil, janrlararası qarşılıqlı təsirə əsaslanan funksional musiqi sistemi olduğunu sübut edir.

İlk növbədə, Çələbiyev ənənəvi şifahi ifaçılıq təcrübəsində mövcud olan termin və anlayışlara əsaslanaraq, dəstgahın morfoloji strukturunu sistemləşdirən ilk tədqiqatçıdır. Onun yanaşması dəstgahın bütün komponentlərini – muğam və qeyri-muğam elementləri funksional və dramaturji baxımdan təhlil etməyə imkan verir.

İkincisi, muğamların struktur hissələri (maye, guşə, bərdaşt, ayaq və s.) və qeyri-muğam komponentlər (dəraməd, dibaçə, təsnif, rəng, zərbi muğam) bir-birilə qarşılıqlı əlaqədə formalaşan vahid dramaturji bütöv kimi təqdim olunur. Bu yanaşma dəstgahın janr sintezi olduğunu, yalnız musiqi yox, həm də poetik və emosional məzmun daşıdığını nümayiş etdirir.

Alimin yanaşması həm də şifahi ənənədən yazılı musiqi modelinə keçid məsələsini aktuallaşdırır. O, muğamın nota alınması ilə bağlı məsələlərə yalnız texniki yanaşmır, eyni zamanda bu prosesin musiqi mədəniyyətindəki rolu və ifaçılıq ənənəsinin qorunması baxımından elmi əhəmiyyətini də vurğulayır.

Çələbi muğamı sadəcə musiqi əsəri kimi deyil, mədəniyyətin və estetik düşüncənin ifadə forması kimi təhlil edir. Bu da onun tədqiqat metodunu yalnız musiqişünaslıq çərçivəsində deyil, eyni zamanda etnomusiqişünaslıq, kulturoloji və fəlsəfi baxışlar kontekstində də əhəmiyyətli edir.

Bu komponentlərin hər biri F.Çələbinin nəzəri modelində funksional dramaturji əlaqə zənciri kimi təqdim olunur. Onların bir-biri ilə əlaqəsi, əsas məqamın təsdiqlənməsi, dəyişdirilməsi və yenidən təsdiqlənməsi kimi məqam-müqavimət prinsipi üzərində qurulur. Bu yanaşma muğamı yalnız musiqi ardıcılığı deyil, kompleks struktur-məna sistemi kimi anlamağa imkan verir.

Faiq Çələbinin muğam dəstgahına dair təqdim etdiyi morfoloji model Azərbaycan musiqişünaslığında elmi metodoloji dönüş nöqtəsi kimi qiymətləndirilə bilər. Bu model, muğamın yalnız melodik və məqam sistemləri baxımından deyil, daxili funksional əlaqələr və dramaturji dinamikası əsasında da tədqiq olunmasına imkan verir.

Ənənəvi yanaşmalarda muğam çox zaman melodiyanın inkişafı və məqamlarası keçidlər çərçivəsində qiymətləndirilirdisə, Çələbinin təklif etdiyi morfoloji sistem bu yanaşmanı çoxsəviyyəli struktur təhlili ilə əvəz edir. Bu modeldə hər bir komponent – istər vokal-instrumental, istərsə də sırf instrumental – özünəməxsus funksional yüklə təqdim olunur və birgə şəkildə dəstgahın ümumi dramaturgiyasını formalaşdırır. Bu morfoloji yanaşma sayəsində: Muğamın şifahi ənənədən yazılı sistemə keçidi asanlaşır; Dəstgahın kompozisiya prinsipləri konkret elmi meyarlarla ölçülə bilər; İfaçılıqda janrlarası keçidlərin məntiqi və emosional səbəbləri aydınlaşır; Tədris sistemində muğam analitik metodlarla izah oluna bilər.

Çələbinin təqdim etdiyi model həm də nəzəri musiqi təhsili ilə praktiki ifaçılıq arasında körpü rolunu oynayır. Bu yanaşma, xüsusilə də muğamın nota alınması və notların şərhli sahəsində yeni imkanlar açır. Morfoloji modelin əsas üstünlüyü odur ki, o, muğamın improvizasiya və sərbəstlik prinsiplərini məhdudlaşdırmadan, onları struktur məntiqlə izah edə bilər.

Əlavə olaraq, bu model Şərq və Qərb musiqi sistemləri arasında müqayisəli təhlillər üçün də baza rolunu oynayır. Belə ki, Çələbinin struktural yanaşması sayəsində muğamın forma prinsipləri klassik Avropa sonata və ya rondo formaları ilə müqayisə edilə bilər, bu isə etnomusiqişünaslıqda yeni tədqiqat perspektivləri yaradır.

Bu baxımdan, Faiq Çələbinin morfoloji modeli təkcə Azərbaycan musiqişünaslığında deyil, ümumiyyətlə Şərq musiqi nəzəriyyəsində forma və funksiyanın sistemləşdirilməsi baxımından ən əhəmiyyətli elmi yeniliklərdən biri hesab olunur.

Çələbinin tədqiqatları yalnız Azərbaycan daxilində deyil, beynəlxalq musiqişünaslıq müstəvisində də tətbiq oluna biləcək metodoloji baza kimi qəbul edilə bilər. Onun morfoloji yanaşması Şərq musiqi formalarının Qərb musiqi nəzəriyyələri ilə komparativ təhlili üçün geniş imkanlar açır. Bu yanaşma gələcəkdə muğamın fənlərarası tədqiqinə (musiqişünaslıq, etnomusiqişünaslıq, kulturologiya), Şərq musiqisinin rəqəmsal analiz vasitəsi ilə öyrənilməsinə, muğamın didaktik modelinin qurulmasına və beynəlxalq elmi mühitdə təqdimatına töhfə verə bilər.

Nəticə olaraq, Faiq Çələbiyevin elmi irsi muğam dəstgahının öyrənilməsində yeni mərhələ açır və Azərbaycan muğamşünaslığında həm nəzəri, həm də praktik istiqamətlərdə gələcək tədqiqatlara möhkəm zəmin yaradır. Onun təqdim etdiyi morfoloji model ifaçılıq, pedaqoji və elmi işlərdə praktik tətbiq üçün geniş imkanlar açır. Alimin elmi irsi Azərbaycan muğamşünaslığının yalnız keçmişini deyil,

gələcəyini də müəyyən edən mühüm mərhələdir. Onun əsərləri bu sahədə çalışan gələcək tədqiqatçılar üçün metodoloji bünövrə və ilham mənbəyi olaraq qalacaqdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. – Bakı: Elm, – 1969, – 247 s.
2. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. / Bax: XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları (1918-1920), III kitab, Toplayanı və tərtib edəni, ön sözün, qeydlərin, lüğət və adlar göstəricisinin müəllifi Fərəh Əliyeva. – Bakı: Nurlan, – 2006, – s.181-206
3. Nəvvab Mir Möhsün. Vüzühül-ərqam. Risaləni çapa hazırlayanı, ön söz, lüğət və şərhlərin müəllifi Zemfira Səfərova. – Bakı: Elm, – 1989, – 85 s.
4. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları. – Bakı: Təhsil, – 2013, – 336 s.
5. Челебиев Ф.И. Морфология дастгяха: / Дис. на соиск. ученой степени д-ра искусствоведения. – Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, – 2009, – 725 с

Малейка АДГЁЗЕЛЛИ

Магистрант II курса

Азербайджанской Национальной Консерватории

Научный руководитель – профессор Лала Гусейнова

О СТРУКТУРНОЙ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУГАМ-ДАСТГЯХА В ИССЛЕДОВАНИЯХ ФАИГА ЧЕЛЕБИ

Аннотация: В статье проводится анализ структурной и функциональной модели азербайджанского мугамного дастгяха на основе фундаментального труда профессора Фаига Челеби «Морфология дастгяха». Автор рассматривает дастгях как жанрово-функциональную систему. В статье раскрываются драматургические и морфологические функции мугамных и немугамных компонентов – дибаче, теснифа, ренга, зерби-мугама и др. Модель Челеби вносит значительный вклад в научную систематизацию мугама и его интеграцию в письменную образовательную практику.

Ключевые слова: мугам, дастгях, Фаиг Челеби, морфологическая модель, структурно-функциональный анализ, межжанровая модуляция, музыкальная драматургия

Maleyka ADGOZALLI

Master's Student,

Azerbaijan National Conservatory

ON THE STRUCTURAL FUNCTIONALITY OF AZERBAIJANI MUGAMA-DASTGYAKH IN THE STUDY OF FAIG CHELEBI

Abstract: The article analyzes the structural and functional model of the Azerbaijani mugham dastgah based on Professor Faiq Chalabi's work "Morphology of

the Dastgah.” The author presents the dastgah as an inter-genre functional system. The article explains the dramaturgical and morphological roles of mugham and non-mugham components such as the dibache, tasnif, reng, zarbi mugham, and others. Chalabi’s model significantly contributes to the scientific systematization of mugham and its integration into written educational practice.

Keywords: *Mugham, Dastgah, Faiq Chalabi, Morphological model, Structural-functional analysis, Inter-genre modulation, Musical dramaturgy*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva