

İlqar ƏLİYEV

AMK-nın dosenti.

Email: ilqar.mm@mail.ru

Şamil İSMAYILOV

AMK-nın dissertantı

Email: shamilnava65@gmail.com

“HİSAR” ŞÖBƏSİNİN NƏZƏRİ VƏ PRAKTİKİ MƏSƏLƏLƏRİNƏ DAİR

***Xülasə:** Məqalədə “Hisar” muğam şöbəsinin vokal və instrumental özəllikləri araşdırılır. Şöbənin müxtəlif versiyalarını tədqiq edərək müəlliflər fərdi intonasiya xüsusiyyətlərini üzə çıxarmağa nail olmuşlar. Təhlil zamanı orta əsr traktatlarında rast gəlinən musiqi terminlərindən istifadə edilmişdir.*

***Açar sözlər:** muğam, şöbə, məqam, tonika, melodik məzmun*

Musiqi elminin inkişafı yolunda əldə olunan elmi nailiyyətlərin davamlığı bu elmin nə dərəcədə geniş, perspektivli olduğuna dəlalət edir. Yaranışı çox qədim za-manlara təsadüf edən muğam musiqisi tarixi mərhələlərin müsbət və mənfi təsirlərinə məruz qalmışdır.

Mənfi nəticələri sadalayaq:

1. Geniş regional miqyasda əlaqə zəifliyi nəticəsində muğam şərtlərindəki fikir ayrılığının yaranması;
2. Anlamı dəyişdirilmiş və fərqli yanaşılan terminologiyanın meydana çıxması.

Müsbət nəticələr bunlar sayıla bilər:

1. Bu sahədə daim inkişafda olan elmi nailiyyətlərin tərəqqiyə səbəb olması;
2. Çeşidli intonasiya çalarlarıyla zəngin olan milli muğam musiqi dillərinin yaranması;
3. Fərdi ifaçılıq ənənəli muğam məktəblərinin çoxalması;
4. Bu muğam məktəbləri arasındakı qarşılıqlı fikir mübadiləsi və rəqabət nəticəsində muğam musiqisinin aşılınması, cilalanması və təkmilləşməsi.

Mövzumuzla əlaqədar çoxşaxəli mürəkkəb quruluşu ilə maraqlı olan “Hisar” şöbəsinin tarixi qaynaqlarda necə şərh olunmasını nəzərdən keçirək. Azərbaycan muğamları Yaxın Şərqi regionunun ümumi muğam (makam, maqam) ailəsinə mənsub olduğu üçün bu musiqi S.Urməvinin 17 pilləli etalon səs sistemi üzərində tədqiq olunmalıdır. Çünki klassik dövrdən muğamlarımızın səsdüzümü bu şkalada təsbit olunmuşdur. Biz də tədqiqatımızın qüsursuz, doğru aparılması üçün bəzi hallarda alterasiya işarələrini və intervalları bu səs şkalasına əsasən qeyd etmişik. Alınan nəticələri müntəzəm tempersiyalı səs şkalasına tətbiq edəndə, meydana çıxan pərdə qüsurları da aydınlaşır. Münasib olduğu üçün not nümunələrimizi oktava yuxarı köçürmə ilə, G rast ümumi-kökünə əsasən yazdıq. (G rast ümumi-kökü – G rast mə-qamı daxil olmaqla ona səmtləşmiş bütün məqamlar kompleksi – Ş.İ.)

17 pilləli səssirasına əsasən mikroton alterasiya işarələrini və intervalları aşağıdakı kimi qeyd etmişik:

\flat^1 - komma bemolu, 1/9 bemol, bir komma alçaltma;

\sharp^4 - bəqiyə diyezi, 4/9 diyez, dörd komma yüksəltmə;

\flat^5 - kiçik mücənnəb bemolu, 5/9 bemol, beş komma alçaltma;

T – tənini (204 sent). C_k – mücənnəbi-kəbir (180 sent);

C_s – Mücənnəbi-səqir (114 sent). B – bəqiyə (90 sent);

V_f – Vüsta-fars (294 sent)

Ə.Marağayı və onun nəzəriyyəsinin davamçıları Ə.Cami, Dərviş Əli Cəngi və başqalarının əsərlərində “Hisar” 24 şöbə sırasına aid edilir. Dərviş Əli Cəngi (XVII əsr) bu şöbənin “Hicaz” məqamının zilindən, yuxarı tonlarından əmələ gəldiyini qeyd edir. Bu nəzəriyyəyə əsasən hər muğamın iki şöbəindən birincisi muğamın əsasını, digəri isə üstünü, zilini və yaxud ondan ayrılan bir qolu əhatə edirdi. 12 muğamdan biri olan “Hicaz” muğamının əsas təbəqəsi “Segah”, ikinci, üst təbəqəsi isə “Hisar” şöbəindən təşkil olunub.



Yaxın Şərq muğam nəzəriyyəsindən əldə etdiyimiz bilgilərə əsasən, “Hisar” ikinci, üst (fərra, fəvq, miyanxana) təbəqəyə aid olan şöbələrəndir. İkinci təbəqədən (təbəqə sani) başlanan bir çox şöbələrin isə əsas təbəqədəki öz “tam qərargah” pərdələrindən əlavə, başqa pərdələrdə də qərarlaşması məlumdur. Həm də enişdə müxtəlif məqam qolları ilə hərəkət etmələri onların şaxələrini çoxaldır.

Tədqiq etdiyimiz qədim musiqi risalələri, çoxsaylı klassik not və audio nümunələrinə əsasən, “Hisar” şöbəsinin çeşidli məqam birləşmələrinə malik olmasını aşkar etmişik. XV əsrdə türk musiqişünası Ladikli Məhmət Çələbi “Hisar”ın mü-rəkkəb məqam çeşidini artıq məlum olan klassik 6 avaz sırasına əlavə edir. Beləliklə, klassik avazların sayı 7-yə çatdırılmışdır. Musiqi risalələrində bu şöbənin müxtəlif növlərinin adı çəkilir: “Hisar-əsl”, “Hisari-qədim”, “Hisarək”, “Hisari-nik”, “Bəndi-Hisar”, “Hisari-Övc”, “Bəstə-Hisar”, “Hisar-Vəchi Şahnaz”, “Hisar-Əşiran”, “Hisar-Busəlik”, “Hisari-Büzürg”, “Hisari-Qeyri-Müstəar”, “Hisar-Kürdü”, “Nəva-Hisar”, “Bayatı-Hisar”, “Rəməli-Hisar”, “Zirəfkəndi-Hisar” və s.

Əvvəllər bir variantı məlum olan “Hisar” şöbəsinin sonralar variantlaşması çoxaldığı üçün bu əsas növü ayırd etmək məqsədi ilə “Hisari-qədim” adlandırdılar (10, s. 47). Kadızadə Məhmət əl-Tirevi (XVII əsr) “Risaleyi Ədvar” əsərində “Hisar” şöbəsinə belə izah edir: “Hisar” – “Rast” ilə “Büzürg”dən hasil olur. “Hüseyni” xa-nəsi üstündəki “Segah” xanəsindən ağaz edib (şöbənin başlanğıc istinad pərdəsindən melodik hərəkətə başlaması) aşağı gedib, “Hüseyni”, “Pəncəgah”, “Çahargah” xanələrini seyr edib, enib Segah xanəsində tamam qərar edər (5, s. 36). Göstərilən pərdələrin əsas hərəkət sxemi bir az da geniş R.G.Kizevter (XIX əsr) və Səlahəddin Səfadinin (XIV əsr) əsərlərində də təsdiq olunur.

Əldə etdiyimiz qədim not nümunələrinin əksəriyyəti “Hisari-nik” şöbəsinə əsaslanır. Türkiyə və ərəb makamlarında əsas “Hisar” sayılan bu şöbə Azərbaycan və İran

dəstgahlarında artıq unudulmuşdur. Ə.Marağayi, Ə.Cami "Hisar" səsdüzümünün Dügah pərdəsinə intiqal şəklini belə təqdim edib:

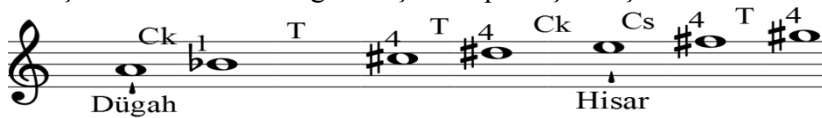


"Hisari-nik" şöbəsinin təriflərindən birini veririk. Abdülbaki Nasir Dede (XVIII əsr) "Tadkik ü Tahkik" risaləsində qeyd edir: "Pərdeyi Hisar ağazə (başlangıç) edib Hüseyini, Övc və Gərdaniyyə pərdəsinə süud (yüksələn melodik hərəkət) badehu (sonra) Gərdaniyyə pərdəsindən rəsmi məzkur üzrə (qeyd olunan şəkildə) Hisar pərdəsinə hübut (enən melodik hərəkət) eylədikdən sonra Çahargah, Segah və Dügah pərdəsi göstərir. Badehu bu münvali məşruh (şərh olunmuş qayda) üzrə Hisar pərdəsindən Gərdaniyyə pərdəsində süud və hübutdan sonra Mühəyyər pərdəsindən Hicaz ağazə (yəni T-C-C cinsi) edib Hüseyini pərdəsinə gəldikdə bir Hisar və bir Hüseyini pərdəsi dəxi göstərib yenə Çahargah, Segah və Dügah pərdəsinə hübut edib Dügah pərdəsində qərar edər. Amma qərarda Zəngulə pərdəsi iltizamı (gərəkli) və qərara əqrəb (ən yaxın) mahalda Nəva pərdəsi təsanifdə məsmudur" (14, s. 23).

Klassik musiqişünas Seydi (XV əsr) "Əl-Mətlə" adlı musiqi məcmuəsində "Hi-sar-nik" şöbə səsdüzümünün və ona qohum məqam səsdüzümlərinin "Düzəni Ahar", yəni "Ahar kökü"ndə icra olunmasını bildirir. Müəllif "Düzəni Ahar"ı belə izah edir: "Pəncigah evin yarım pərdə çəkib (yüksəltmə, Re → Re[#]), Novruz evin dəxi yarım pərdə nərm etsən (alçaltma, Re^b → Do[#]) həməni Hisar olur. Bu düzəndən Zirəf-kəndi-Kuçək, Novruzi-Rəkb olur" (9, s. 52).

Bu şöbənin guşələri haqqında təzadlı mülahizələr söylənib. Həmin guşələr Mir Möhsün Nəvvabın (XIX əsr) "Vüzühül-Ərşəm" əsərinə "Fəth" və "Şəhidar", Baqiyai Nəininin "Zəməməyi Vəhdət" (XVII əsr) və XVII əsrə aid olan iki anonim musiqi risaləsində "Zari" və "Münacat", "Behcətür-Ruh" musiqi risaləsində "Karsaz" və "Molla Nazi" kimi fərqli yanaşmalarla şərh olunmuşdur. Bu guşələrin səsdüzümü, icra tərzii məlum deyil, ancaq şöbənin quruluşu məlumdur. "Hisar-nik" şöbəsinin daxili quruluşu haqqında deyilənləri nəzərdən keçirək. Ə.Marağayinin (XIV əsr) şərhii belədir: "Hisar" ("Hisar-nik") şöbəsi 8 pərdəni əhatə edir. Əsas "Novruz"dan və "Zirəfkənd"dən ibarətdir. Amma o şərtlə ki, "Novruz" yuxarı tərəfdə olsun, "Zirəfkənd" isə aşağı tərəfdə. Aralarında sanki onları ayıran "təni" intervalı olsun. Əvvəlcə "Novruz əsl", sonra aralıq ton, sonra da "Zirəfkənd" çalınır (21, s.16).

Şöbənin səs tonları ardıcıl ifa olunanda dissonans səslənmə yaranır. Bu məsələyə aydınlıq gətirən Ə.Cami (XV əsr) bu səsdüzümündə 2 "tali" ("sonrakı səs, son müddə") pərdənin olduğunu bildirir (15, s. 98). "Tali pərdə" Fətullah Şirvaninin (XV əsr) "Musiqi məcəlləsi" əsərində daha ətraflı açıqlanmışdır (8, s. 29). Şöbənin icrası zamanı melodik hərəkətdə "pərdə aşırımları" mövcuddur. Melodik hərəkətin istiqamətindən asılı olaraq hər dəfə bu pərdələrdən biri endirilir. Yəni pərdənin üstündən aşılır və növbəti pərdə icra olunur. Nəticədə içəridən bir-birinə bağlanmış 2 məqam aşkara çıxır:





S.Urməvi, Ə.Marağayı, Ə.Caminin əsərlərində bütün muğam və şöbələrin səs sıraları interval fərqlərinin aydın olması üçün eyni pərdədən göstərilmişdir. Buna görə bəzi muğam və şöbələrin əsl tonallığının təyin olunması indiyə qədər mübahisə doğurur. Eləcə də “Hisar” şöbəsinin əsl mövqeyini geniş miqyaslı araşdırmalar nəti-cəsində təyin etmişik. Şöbənin məqam strukturunun ən sadə izahı fikrimizcə belədir: “Hisar” məqamının bəsit səsdüzümü kvinta məsafəsində yerləşən iki “Segah” dənginin (tetraxord) birləşməsindən hasil olur. O şərtlə ki, altdakı əsl Segah dəngi olsun. “Hisar pərdəsi” qədim risalələrdə “Segah” “ev”i “Hisar” (ev – xanə, ana dəng pillələrinin adlanmasıdır və onların fərdi cəhətlərini xarakterizə edir. Məsələn: Yekgah evi, Dügah evi, Segah evi) kimi göstərilmişdir. Bu əlaqədə kvintada yerləşən “Segah” pərdəsi və onun ətrafında əmələ gələn məqam özəyi, əsl “Segah”a nisbətə “Hisar” adlanır. Aşağıdakı nümunədə “Segah” pərdələrini aid olduqları dənglərin daxilində göstərmişik. Hər iki dəng eyni T-C_k-C_s interval formuluna malikdir. Hər iki dəngin məhz üçüncü pilləsi, adından məlum olduğu kimi “Segah” adlanır. “Hisar” pərdəsinin həm də “Segah-sani” (ikinci “Segah”) adlanması təsadüfi deyil. Əlbəttə ki, kvintada yerləşən “Segah” pərdəsinə melodik yanaşma, bu pərdə ətrafında yaradılan məqam özəyinin özünəməxsus icra tərzini, onun mayə segah məqamından fərqli pərdə funksiyalarına sahib olmasının əlamətidir.



Segah muğamının bir qolu sayılan “Hisar” şöbəsi, Çahargah muğamının tərkibində fərqli səsdüzümü ilə iştirak edir. Bildiyimiz kimi, “ümumişlək şöbələr” (“Şikəsteyi-fars”, “Nəşibü-fəraz”, “Zəmin-Xara”, “Üşşaq” və s.) fərqli muğamların tərkibinə öz səsdüzümü, məqam quruluşu və icra tərzini dəyişmədən qoşulur. **Sual yaranır ki, “Hisar” şöbəsinin fərqli səsdüzümündə icrası nə dərəcədə doğrudur və əgər doğrudursa hansı nəzəri əsasa söykənir?**

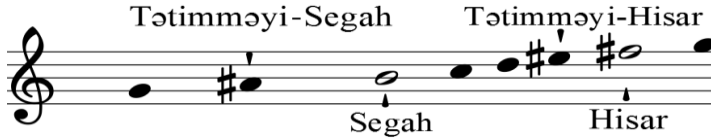
Araşdırmalarımız nəticəsində müəyyən etdik ki, S.Urməvi nəzəriyyəsində artıq mövcud olan bu tərz sonrakı əsrlərdə “surətən muğam” adlandırılmışdır (22, s. 91). Muğam şəkildəyişməsi, cildə girmə kimi anlaşılan bu icra üslubu, bir muğam icrasının başqa məqama köçürülməsindən ibarətdir. Azərbaycan və İran muğam ifaçılıq ənənələrində “Surətən muğam” üslubundan praktik istifadə olunmasını aşkar etmişik. Bu, əsasən “Segah mənbəli pərdələr”də törənən muğam və şöbələrin “Yek-gah”, “Dügah” “ev”lərinə köçürülməsində daha qabarıq şəkildə üzə çıxır. Köçürülmələr böyük və kiçik “müənnəb” intervalların yerdəyişməsi hesabına mümkün olur. Qədim risalələrdə muğam nəzəriyyəçilərinin “Dügahda Segah aç” söyləmələri fikrimizin doğruluğunu təsdiq edir.

Demək yuxarıda göstərdiyimiz qayda ilə xalis kvinta məsafəsində yerləşən iki Çahargah dəngini birləşdirməklə “Hisari-Çahargah” məqamının bəsit səsdüzümü hasil olmalıdır. Müvafiq olaraq “Çahargah” pərdəsinə aid olduğu “müxalif dəng”in (T-C_s-C_k) daxilində göstərəcəyik.



Beləliklə, sadə şəkildə "Hisari-Çahargah" məqamını hasil etdik. Aydın olması üçün əvəzlənən pərdələri göstərmədik.

"Segah" və "Hisar" eyni dəngdən ibarət olduqları üçün ortaq məqam cəhətləri çoxdur. Melodik prosesdə zərurətdən əvəzlənən və alterasiya olunmuş pərdələr meydana çıxır. Alterasiya olunmuş, "tətimmə pərdə", yəni əlavə olunmuş, tamamlama pərdəsidir (22, s. 9). Tətimmə pərdə özünə istinad olunmayan, əsas pərdənin melodiyada sakinləşməsi, önə çıxarılması, onun dayanıqlığının artırılmasına xidmət edən aparıcı ton funksiyalı yardımçı pərdədir. "Tətimmə pərdə" melodiyada diqqətin əsas pərdəyə cəlb olunması və bu pərdədə tamamlanmasına çalışır. "Ana dəng"də "Dü-gah" pərdəsinə yarım ton yüksəltməklə əldə olunan bu pərdə "Segah", eləcə də "Hisar" pərdəsinə alt tərəfdən cəlb olunur.



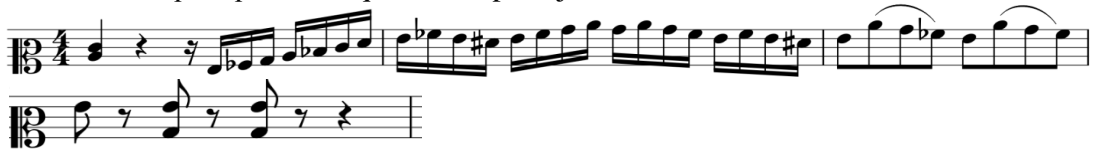
Segah və çahargah məqamları öz "Hisar" aralıq məqamına pərdə əvəzlənmələri ilə bağlıdır. Bunların ortaq pərdələri olsa da, onları ayıran pərdələr də mövcuddur. Ölkəmizdə tanınan "Hisar" sadəcə segah məqamında deyil, "Segah-Zabul" məqamı daxilində yerləşir. "Segah-Zabul"dan "Hisar" aralıq məqamına və əksinə keçid etməyin sadə bir nümunəsini göstəririk:



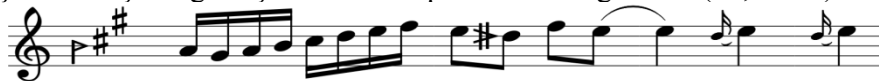
Bu nümunədə gedərkən mi bemol→mi diyez, qayıdarkən əksinə mi diyez→mi bemol pərdə əvəzlənmələri yerinə yetirilir. Eyni qayda ilə çahargah məqamından "Hisari-Çahargah" aralıq məqamına və əksinə keçid nümunəsinə baxaq:



Burda isə gedərkən sol bekar→sol diyez və qayıdarkən əksinə sol diyez→sol bekar pərdə əvəzlənmələri edilir. Praktiki nümunə olaraq Ü.Hacıbəylinin I Fantaziya əsərinin doqquzuncu və onuncu xanələrini nəzərdən keçirək (17, s. 3). Müəllif çahargah məqamı ilə hisar aralıq məqamını əlaqələndirən passajdan istifadə edib:



Yenə bu keçid nümunəsi klassik İran xanəndəsi Abdullaxan Davaminin nota köçürülmüş "Hisari-Çahargah" şöbəsinin müqəddiməsində görünür (23, s.126).



“Hisar” şöbəsinin etimologiyası haqqında nə məlumdur? İlk növbədə şöbənin niyə belə adlanması maraqlıdır. Bunun səbəbi tədqiq etdiyimiz çoxsaylı qədim və müasir muğam mənbələrində açıqlanmayıb. Ustad muğamşünaslar da bunu əsaslı dəlillərlə izah edə bilmirlər. Bəzi tədqiqatçılar yanlış olaraq şöbənin adını müxtəlif coğrafi ərazilərdə yerləşən “Hisar” adlı yaşayış məntəqələri ilə əlaqələndirirlər. Uzun illər apardığımız tədqiqatlar nəticəsində daha real izahatlı subyektiv fikrimizi sizinlə paylaşacağıq.

Məşhur ərəb musiqisinin tədqiqatçısı alman əsilli R.G.Kizevetter “Musik der Araber” əsərində klassik 24 şöbədən “Hisar”ın adını “Hifsar” kimi qeyd edir (18, s.45). Doğrudur, bu əsərdə orfoqrafik nöqsanlar mövcuddur, ancaq yenə də diqqətimizdə saxladıq. “Hifz”- sözü hifz etmək, hafizədə saxlamaq, saxlanma, qoruma kimi mənalanır. Hifsar – qorunma yeri, yaxud qorunan yer, qalaya işarədir. Qalalar əlçatmazlıq, alınmazlıq, həm də qorunma rəmzidir. Qalalara isə həm də hisar deyiblər. Ola bilər ki, hifsar sözü təhrif olunub hisar şəklinə düşüb. İkinci, daha məntiqli versiyamızı görə hasar, həsar, həsir, həsr, münhəsir, mühasirə və s. sözlər “Hisar” sözündən alınma sözlər olub bilər. Hissar və ya hassar mürəkkəb sözdür. Hiss (hass) – duyğu, qabaqcadan duyma, ürəyinə damma, hiss etmə, həssaslıq mənə-sındadır. Sar sözünün ümumi mənası bir şeyin üzərinə dolmaq, yumaq salmaq, qucaqlamaq, əhatə etmək, dövrələmək, çevrəyə almaq, çərçivə içərisinə almaq anlamında izah olunur. (Sar söz kökündən alınma sözlər – sarğı, sarıq, sarmaq, sarılmaq, sarılma, sarmaşmaq, sarmaşmaq və s.) Bu izahatlardan belə qənaətə gəlinir ki, hisar (hasar) dedikdə ətrafının sarılması, muhasirəyə düşmə, ətrafdan təcrid olunma, qorunma hissi aşılır. Hisar (hasar) sözünün mənasında ümumi hissədən dairəvi çərçivəyə alınmaqla ayrılmış bir hissənin içindəki hal, əhval, ovqat təsvir olunur. Əl-bəttə ki, belə vəziyyətdə olmaq darlıq, sıxıntı, azadlıqdan məhrum olma, emosional gərginlik əhvalı təlqin edə bilər.

“Behcətür-ruh” əsərindən bir şeir parçası təqdim edirik:

Hicaz bar gətirən xurma ağacıdır.

Segah ilə Hisar o ağacın meyvələridir.

Segah xoş üzünü göstərəndə

Hər yandan nəğmənin avazı gələr.

Hisar həmişə mane törədir.

Onun əlindən ürəyim də açılmaz (16, s. 51).

Demək ki, dözülməzlik, qeyri-sabitlik, dayanıqsızlıq təsirini hiss edəcəyik. Həqiqətən də şöbənin belə adlanması onun zaman müddəti, istinad pərdəsinin mövqeyi, məqam quruluşu və bədii ruhi təsirində öz təsdiqini tapır.

“Hisar” pərdəsinin əsl klassik mövqeyi necə təyin olunmalıdır? Qədim dövrlərdən musiqiçilər səs tonlarına, pərdələrə müxtəlif adlar vermişlər. Pərdələrin funksiyalarına görə verilən bu adlardan özünü ən çox doğruldan, layiqliləri, işlək olanlar yadda qalmışdır. Bu sahədə versiyaların çox olması təbii haldır. “Hisar” pərdəsi adlanan iki versiya var. Bunlardan biri müasir Türkiyə və ərəb pərdə sis-temində təsbit olunmuş G rast “ümumi kök”ünə əsasən “re diyez” (dis) pərdəsidir. Bu Hisar pərdəsi “Hisar-nik” şöbəsinin “səbəb pərdəsi”dir. (“Səbəb pərdəsi” şöbənin tonikasi deyil, tonikanın önə çıxmasında həlledici rolunu oynayan yarım pərdədir – Ş.İ.) Ancaq əsl “Hisar” şöbəsi olmadığı üçün bu pərdənin də “Hisar” adlanması ikinci dərəcəli əhəmiyyət daşıyır.

Bir çox qədim musiqi risalələrində 7 əsas pərdə sırasında yeddinci tam pərdə "Hisar" adlandırılıb (3, s. 54; 13, s. 26; 11, s. 48; 5, s. 36; 12, s. 182). Əsl Hisar pərdəsi də budur. Bu pərdə "Segah-sani", "Yinə Segah", "Övc", "Həftgah", "Məğ-lub" adları ilə də tanınmışdır. Ancaq ən layiqlisi "Hisar"dır. G rast "ümumi kök"ünə əsasən klassik dönmədən müasir zamanımıza qədər dəyişilmədən gəlib çatan ("ana düzən") əsas pərdələri qeyd edək.



Göründüyü kimi, yeddi əsas, tam pərdədən yeddincinin səslənməsi, tem-perasiyalı səs sistemindəki birinci oktavanın "fa diyez" (fis) pilləsinin ucalığına (ya-rım komma əskik) çox yaxındır. Bu pərdə sonuncu tam pərdə hesab olunur. Çünki səkkizinci səs birincinin bir oktava yuxarıdakı təkrarıdır. Bu sonuncu tam pərdə əsas səsləri əhatə edən rast məqam dairəsinin axırıncı pərdəsidir, həm də lad funksional cəhətdən qeyri-sabit səs olub üst sabit səsə meyillidir. Eynilə major ladında VII qeyri-sabit pillənin (alt aparıcı ton) sabit üst tonikaya həll olması kimidir. Beləliklə, birinci əlaməti təyin etdik ki, 7 əsas, tam pərdələri əhatə edən "Rast", "Rast"a qohum mə-qamlar və "Segah-Zabul" məqamı üçün eyni dərəcədə əhəmiyyətli olan "Hisar" pərdəsi məqam funksional cəhətdən dayanıqsız, qeyri-sabitdir.

"Hisar", hasar sözü həm də sədd, çəpər çəkmək, yol bağlamaq mənasında da işlənir. Çahargah məqamında bu təzahürün necə baş verdiyini izləyək. Çahargah muğamının tən ortasında meydana çıxan "Hisar" şöbəsi, o andaca hakimliyi öz əlinə keçirir. Bu zaman "Çahargah"ın öz kulminasiya məqamına gedən "yolu bağlanır", əlaqəsi kəsilir. Bunun üçün "hasarın aşılması" tələb olunur ki, bu da nəhayət, baş verir.

Şöbənin "Hasar" adlanmasının başqa əlamətini sadə ifadə ilə izah etməyə çalışaq. Xalis kvinta məsafəsində iki səsi qeyd edirik. Kvinta pilləsinə yarım ton məsafədə hər iki tərəfdən səs tonlarını cəlb etməklə kiçik bir sualverici ifadə yazaq. Bu ifadəylə "Hisar" şöbəsinin məqam özəyi tanındılır.



Məqamın dominantı kimi güclü pilləsinin hər iki tərəfdən aparıcı tonlarla "sı-xılması" bu məqamı iflic vəziyyətə salır, gərgin emosional təsir yaranır. Məcəzi mə-nada bu melodik ifadədə mühasirəyə düşmə, sıxıntı duyğusu aşılır. Yalnız kvinta pilləsi, Şah pərdənin "hasarlanma"sı ilə bu duyğuları hiss edirik.



Beləliklə, bir daha şöbənin adı özünü doğruldur. Sonra kvinta ətrafındakı ifadəni tonikaya köçürürük. "Hisar" eyni cinslilərdən (tetraxord) təşkil olunmuş bəsit bir-ləşimlər sırasına aiddir. "Hisar" şöbəsinin əsas variantı xalis kvinta nisbətində yer-ləşən iki simmetrik və ahəngdar "ana dəng"lərin birləşməsindən əmələ gəlir. Nəti-cədə "Hisar" məqamı üzərində olan kiçik bir musiqi parçasını dinləmiş oluruq.



Aldığımız təəssüratı daha da geniş ifadə edək. Qədim mənbələrdə “Hisar” adıyla məşhur olan qalaların adətən ikiqat, bəzən də üçqat divarla haşiyələnməsinə eyniliklə “Hisar”ın “ibtida pərdəsi” ətrafında müşahidə edirik. Kvinta pilləsinin ətraf aparıcı tonlarla davamlı münasibəti sıxıntı hissini gücləndirir, həyəcanlı əhval yaradır. Sanki bu əhvalın davam etməsi dözülməz olur, vəziyyətdən çıxış yolu axtarılır. Nəhayət, melodik hərəkətin aşağı istiqamətlənməsi baş verir. Nəticədə sıxıntı və gərginliklə davam edən emosional təsir, son anda düyünün açılması, gərginliyin bitməsi, rahatlığa qovuşma hisslərilə əvəzlənir. Qədim musiqi risalələrində də bu şöbə into-nasiyalarının sıxıntı, üzüntü hissləri yaratdığı bildirilirdi.

Bir anlıq şöbənin adıyla əlaqəli olaraq təxəyyülümüzdə feodalizm dövrünün təsvirini canlandırmaq. Mühasirəyə alınmış, darda olan qalanın cəsur müdafiəçiləri ilə işğalçıların mübarizə səhnəsi göz önünə gəlir. Şöbənin ifadə etdiyi intonasiya bu səhnəni tamamilə əks etdirir. Hisar (qala, qəsir) içində sıxıntı və gərginlik hissləri keçirən insanlar sanki bu iztiraba son qoymaq üçün qəti döyüşə atılırlar. Hadisələrin inkişafı ilə tempin artması, kulminasiya nöqtəsinə çatan gərginlik yaradır və sonda sakit-ləşmə, aram, əmin-amanlıqla əvəzlənir. Ancaq döyüşün ağır nəticələrinin izləri hiss olunur.

“Hisari-Çahargah” şöbəsi “Hisari-Segah” şöbəsinə nisbətən sürətli, çılğın səslənib nikbin əhvali-ruhiyyə təlqin edir.

Hind musiqisində də “Hisar” məqam çeşidlərinin bənzəri vardır. “Hisari-Rast”, “Hisari-Zəngülə”, “Hisar-Kürdü” məqam-intonasiyalarına uyğun “Cetaşrı”, “Va-sant”, “Dunak”, “Maliqaura”, “Multani”, “Todi”, “Ramkali” raqalarını göstərə bilirik (20, s. 245, 256, 259, 266, 304, 306). Xüsusilə hind filmlərinin təşviş, qorxu, həyəcan, gərginlik yaradan səhnələrində “Hisar” intonasiyalarından məharətlə isti-fadə olunur.

Bəstəkarlarımızın əsərlərində məqam nəzəriyyəmizdə tanınmayan “Nəva-Hisar”dan istifadə olunur. Məlum məsələdir ki, şöbənin strukturu tanınmadığı üçün bəstəkarlarımız bunu keçidli məqam, yaxud müvafiq Avropa məqamlarından biri ki-mi izah edə bilirlər. Müasir Türk musiqi nəzəriyyəsində bu şöbənin adı təhrif oluna-raq “Neveser” adlandırılır. Bu məqama uyğun, yalnız tonallığı fərqli olan “Hisar-Bu-səlik” şöbəsinə də göstərə bilirik.

Bildiyimiz kimi, Azərbaycan və İran dəstgahlarında “Hisar” şöbəsinin əsas iki variantı mövcuddur, bunlar eyni şöbənin “intiqaal” nəticəsi olan “Hisari-Segah” və “Hisari-Çahargah”dır. Çahargah məqamının tonikası segah məqamından fərqli ola-raq əsas ton funksiyasına malik olduğu üçün müvafiq olaraq “Hisari-Çahargah” ara-lıq məqamı “Hisari-Segah”a nisbətən daha dayanıqlı və davamlıdır. Elə bu səbəbdən “Hisari-Çahargah” şöbəsi inkişaf etdirilərək “Müalif” və “Qərrə” guşələrilə genişlənməmişdir. “Hisar” şöbəsinə aid olduğu üçün bu guşələri icra etmədən “Hisar” şöbəsinə ayaq verilərsə, dəstgahın ümumi mənzərəsinə bir xələl gəlməz. Tarzən Mirzə Fərəcin (XIX əsr) muğam cədvəlinə əsasən “Hisari-Çahargah” şöbəsi “Gülriz”, “Zirkeş”, “Rubənd” və “Qürrə” guşələrini əhatə edir (24, s. 48). “Hisari-Segah” şöbəsi isə davamiyyətsiz olduğu üçün fərqli muğam rədiflərində belə diapazon inkişafı olmadan, məhdud çərçivədə təqdim olunur.

“Hisari-Çahargah” şöbəsinin bəzi vokal-instrumental epizodlarıyla yaxından tanış olaq. Şöbənin icrasını üç hissəyə bölürük. Ön hissə (başlıq), orta hissə (aralıq) və son

hissə (sonluq). Başlıq adətən (dəngdaxili qaydalara riayət olunma şərtilə) özündən əvvəlki istinad pilləsindən dəstək alan melodik hərəkətlə başlanır. "Hisari-Çahargah" şöbəsinin girişində "Zabul-qədri" pərdəsindən dəstəklənən melodik hərəkət sıçrayışlı həmlə ilə səciyyələnilir. Başlığın vokal-instrumental icrasının not nümu-nəsinə baxaq.

Mi tonallıqlı "Hisari-Çahargah" aralıq məqamı:

A ha ha ya man ya a a ha ha a a a haha a ha ha a
be dah a da ya hə hə hə hə ma ney

Sual oluna bilər ki, nə üçün başlığın vokal ifası qəzəl mətni ilə icra olunmur?

Bunun üçün başlığın quruluş formasını nəzərdən keçirək. Başlıqda şöbə-nin özək hissəsinin məzmunu yığcam və bitkin şəkildə ifadə olunur. Vurğulanan səs-lərin melodik və ritmik cəhətdən əhəmiyyətinə görə növbələşməsindən özəyin pillə ardıcılığının sxemi yaranır. (Özək sxeminin yaranma prinsipi, vurğulanan səslərin növbələşmə düsturu geniş mövzu olduğu üçün toxunmur). Motivləşmiş şöbə özə-yinin poetik mətnlə ifadə olunması onun vurğularına uyğun gələn sözlərin seçil-məsini tələb edir. Qəzəlin metrikası əsasən, müntəzəm ölçülü təfilələrin növbə-ləşməsiylə əmələ gəldiyi üçün bu tələbə cavab vermir. Qəzəlin icrasında musiqi sözə tabe olduğu halda, başlığın icrasında söz musiqiyə tabe etdirilir. Özəyin ritmikası müntəzəm quruluşda olmadığı üçün təbii olaraq bu qəliblərə uyğun seçilən sözlər arasında tam bədii əlaqə yaranmır. Poetik mətnə əlavə olunan bu sözlər və söz bir-ləşmələrindən başlıqların melodik və ritmik quruluşunu ifadə etmək üçün istifadə olunur. Bu yardımçı poetik ifadə vasitələrinə nidalar, nəqarətvəri sözlər də deyirlər. Klassik Şərqi məqam ənənələrində musiqi əsərinin nidalarla ifadə olunan hissəsinə "tərənnüm" deyilmişdir (Yar, ay aman, dad ey, canım və s.).

İkinci bölüm, aralıq hissə adətən özək mövzusunun variantlı inkişafı üzərində qurulur. Əlavə bu hissədə köməkçi istinad pillələrinə dayaqlanıb növbəti bölmə mövzusunun vurğulanma prinsipiylə onun hazırlanması üçün zəmin yaradılır. Aralıq hissə qəzəl mətni ilə icra olunur, ancaq cümlə sonluqları yenə də nidalarla ifadə olunur. Həcminə görə aralıq hissəni genişləndirmək mümkündür, ancaq başlıq və sonluq hissələrin həcmi qısa olub, bitkin şəkildə ifadə edilir. Üçüncü bölüm sonluq hissəsi ayaq vermə, tamamlanma funksiyası daşıyır və başlıq hissənin mövzusuna qayıdışı təmin edir. Başlıq və sonluq hissələrin vokal icrası instrumental icraya uy-ğun olduğu üçün nidalarla ifadə olunur.

"Hisari Çahargah" şöbəsinin ikinci cümləsində mübarizə əzmini nümayiş etdirən rəcəzli vurğuları (yambılı mötəvilər) insrtumental ifadə nəzərdən keçirək.

Döyüş və güləşdən əvvəl pəhləvanların meydan oxuyan seirlərinə də “Rəcəz” deyilir, hərbə-zorba kimi anlaşılır. “Rəcəz” təfilsinin (müs-təf-i-lün) vurğularında bu emosiya hiss olunur.

Sonluq hissənin variantlarından birinə, şöbəni kulminasiyaya aparan cümlənin vokal hissəsinə diqqət edək. Registr yüksəkliyini nəzərə alsaq, pilləvari yüksələn və sürəklili şaqraq zəngülələrlə ifa olunan bu cümlə xanəndədən xüsusi ustalığ, məharət və geniş səs diapazonu tələb edir.

Nümunə:

“Hisar” şöbə özəyinin melodiyası iki yaxın “Müxalif” və “Hisar” pərdələrini əlaqələndirən melodik dönümlərdən təşkil olunur. Bu interval “Hisari-Segah” məqamında böyük yarım ton (kiçik-mücənnəb – s.114), “Hisari-Çahargah” məqamında isə kiçik bütöv tondan (böyük-mücənnəb – s.180) ibarətdir. Temperasiyalı səs sisteminə şöbənin ifası zamanı yaranmış vəziyyətə uyğun olan daha münasib interval seçimi edilir. Do mayəli “Çahargah” məqamına əsasən, Iya komma bemol pərdəsi Iya bemol (“nim Müxalif”) pərdəsinə yarım ton endirilir. Bu dar interval avazələrindən yaranan intonasiyanın sıxıntılı təsiri şöbənin adını bir daha doğruldur. Bu pərdə yeni-dən əhəmiyyət qazanan kimi (“Müxalif” şöbəsində) “qabarma” baş verir və pərdə əv-vəlki əsl halına dönür. Ü.Hacıbəyli məqam konsepsiyasında məhz yeganə bu pərdəyə görə çahargah məqamını iki növə ayırmışdır.

Ölkəmizdə icra olunan “Hisar” şöbəsinin hər iki variantı şöbənin “ibtida” pərdəsində tamamlanmasına səbəb nədir? Yəni tanındığı bütün ölkələrdə (İran, Türkiyə, ərəb ölkələri və s.) və qədim musiqi risalələrində təsdiq olunan şöbənin tam icrasını dəstgahlarımızda görə bilmirik. Klassik xanəndələrimiz Şəkili Ələsgər, Məşədi Məhəmməd Fərzəlioğlu tərəfindən ifa olunmuş ayrıca “Hasar” şöbəsi (guşələriylə birlikdə) də bu şəkildədir. Buna haqq qazandırmaq üçün bir səbəb var. Azərbaycan muğam dəstgahı quruluşuna ümumi bir kompozisiya kimi yanaşsaq, onun inkişafı bir-birinə bağlı olan daxili bölmələrin (şöbə, guşələr) növbə ilə aşağıdan yuxarı ötürülmə prinsipi üzərində qurulur. Bu baxımdan dəstgahlarımızda bəzi şöbələrin eləcə də “Hisar” şöbəsinin geri əsas tonikaya qayıdışı təmin olunmamışdır. Ancaq bu səbəbdən tədris sistemimizdə və praktik ifaçılıqda “Hisar” şöbəsinin yalnız öz pərdəsində tamamlana biləcəyi qənaətinə gəlinmişdir.

Bu problemə aydınlıq gətirmək üçün ümumiyyətlə, şöbələrin bəzi quruluş və funksiyalarına qısa nəzər yetirək. Dəstgahlar müxtəlif həcmli şöbələrlə formalaşır. Müəyyən şöbələr var ki, məqamın dayaq pərdələrində tamamlanır. Ancaq enişdə iki, üç və daha çox kadans mərhələli şöbələr də vardır ki, bu şöbələr tam qərargahda bit-məklə öz funksiyalarını tanıdır. Tam qərargahdan uzaqlaşdıqca şöbələrin qayıdış mərhələləri də çoxalır. Doğrudur ki, “Hisari-Çahargah” şöbəsi öz pərdəsində dayaq-nıqlı təsir yaradır. Ancaq qədim muğam nəzəriyyəsi qaydalarına əsasən “fövq” (üst) təbəqəsində “əsl” (əsas) təbəqəsindəki muğam qurumlarının “fərr”ləri (şaxə, ikinci dərəcə əhəmiyyətli) əmələ gəlir. “Fərr”lər isə sərbəst deyil, “əsl” təbəqəsinə tabedir, ona doğru hərəkət edib

öz əsl pərdələrində tam qərarlaşmalarıyla mahiyyət qazanır. Ərəb musiqişünası Mosullu İshaq (767-849) "Nəğmələr kitabı"nda yazır ki, bütün başqa (yəni yuxarı) səslər məhz "imad"a (imad – ərəbcədən dayaq, sütun kimi çevrilir. Yəni aşağı, bəm, bas səs) isnad etməli və onun üzərində qurularaq inkişaf etməlidir (2, s. 42). Eləcə də "Hisar" şöbəsi "fərr"dir, onun "əsl"i, "imad pərdəsi" "Se-gah"dır. Məntiqi nəticə alınır ki, əgər "Hisar" şöbəsi "təməl" pərdəsində tamam-lansaydı, bəzi özəllikləri nəzərə almasaq, ümumilikdə köçürülmüş çahargah məqamı əmələ gələrdi. Həqiqətən də praktikada öz pərdəsində tamamlanan "Hisar" şöbəsinə aid bəhrli janr nümunələri yox dərəcəsinədir. Deməli, şöbənin tələb olunan tam ic-rasını yerinə yetirmək lazımdır. Ayrıca "Yədi Hisar" guşəsi enici quruluşu ilə melo-dik baxımdan "Hisar" şöbəsinin tamamlanmasına uyğun biçimdədir. Şöbənin tamam-lanması üçün "ayaq" etmə variantları öyrənilməli və tədris edilməlidir. Muğam us-tadlarımızın və nəzəriyyəçilərin diqqətini bu məsələyə cəlb etmək istərdik. Ümüd edirik ki, bu kiçik nöqsan yaxın zamanlarda öz həllini tapacaq.

"Hisar" şöbəsinə hədəf seçməklə məqsədimiz bu şöbənin unudulmuş qollarını, mürəkkəb variantlarını xatırlatmaq, bəzi quruluş xüsusiyyətlərini açıqlamaq, uzaq keçmiş ilə müasir nəzəri baxışları yaxınlaşdırmaq, bəstəkarlıq məktəbimiz üçün yeni olan məqam çeşidlərini tanıtmadır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Az. dövlət musiqi nəşriyyatı, 1962, 112 s.
2. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musuqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 245 s.
3. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri, B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
4. Öztuna Y. Büyük türk musikisi ansiklopedisi. I c. Ankara.: Başbakanlık Basımevi, 1990, 477 s.
5. Bora Keskiner. Kadızade Mehmed al-Tirevi (XVII əsr). Risale-i Edvar. 40 s.
6. Zöhrabov R. "Çahargah" muğam-dəstgahının nəzəri əsasları. B.: Şur, 2000, 85 s.
7. İmrani R. H. Muğam fəlsəfəsi. B.: Elm, 2011, 662 s.
8. Səfərova Z.Y. F.Şirvani. Musiqi Məcəlləsi. B.: Şərq-Qərb, 2006, 216 s.
9. Mithat Arısoy. Seydinin El-Matla adlı eseri üzerine bir çalışma. 1988, 232 s. Yülsekogretim Kurulu Dokümantasyon Merkezi, 1988, 232 s.
10. Yalçın Tura. İnceleme ve gerçeği araştırma (Tedkik ü Tahkik). İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006, 88 s.
11. Şehri Kirşehri el-mevlevi Yusuf ibn Nizameddin ibn Yusuf Ruminin (XV əsr) Risalei musikinin trnskribe ve degerlendirilmesi. M.: T.C. Yükseköğretim kurulu dokumantasyon merkezi, 1998, 121 s.
12. M.Sadreddin Özçimi. Hızır bin Abdullah ve Kitabül-Edvar.İstanbul: T.C. Yükseköğretim kurulu dokumantasyon merkezi, 1989, 221 s.
13. Anonim "Kitabi Ədvar Ruhpərvər" (XVII əsr) əsəri. 34 s.
14. Bardakçı Murat. Derviş es-Seyyid Mehmed Eminin Tanbur perdeleri risalesi. 39 s.
15. Абдурахман Джами. Трактат о музыке. Издательство академии наук Узбекской ССР. Т.: 1960, 111 с.
16. Behcətür-ruh XVII əsr. B.: 2011, 56 s.
17. Hacıbəyov Ü.Ə. İki Fantaziya. B.: İşıq, 1988, 44 s.
18. Kiesewetter. R.G. Musik der Araber. Leipzig, 1842, 125 p.
19. Derlanger B.R. La Musique Arabe. Paris: 1949, 334 p.

20. Морозова Т. Рага в музыке Хиндустани. М.: ИКАР, 2003, 441 с.
21. Səfərova Z.Y. Əbdulqadir Marağai. B.: Təbriz, 1997, 62 s.
22. Kantemiroğlu D. Kitabı İlmil-Musiki ala vechil-Hurufat. İstanbul: Yapı kredi yayınları, 2001, 695 s.
23. Faramarz Payvar. The Vocal Radif and old Tasnifs. Tehran.: Mahoor Institute of Culture and Art, 2000, 456 p.
24. Rzayeva R.İ. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim. B.: Işıq, 1986, 77 s.

Ильгар АЛИЕВ
Доцент АНК

Шамиль ИСМАИЛОВ
Педагог Музыкального Колледжа при АНК

О ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРАКТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ МУГАМНО-ГО РАЗДЕЛА «ХИСАР»

***Резюме:** Авторы статьи исследуют вокальные, инструментальные исполнительские особенности мугамного раздела «Хисар». Анализируя различные версии данного мугама, авторы выявляют их индивидуальные интонационные особенности, и используют ряд музыкальных терминов, встречающихся в средневековых восточных трактатах.*

***Ключевые слова:** Мугам, шобе, макам, тоника, мелодическое содержание*

Ilgar ALIEV
Docent of ANC
Shamil ISMAILOV
Teacher of College of music under ANC

ON THEORETICAL AND PRACTICAL ISSUES OF "HISAR" MUGHAM PART

***Summary:** In this article authors deals with the intonational peculiarities of the vocal and instrumental forms of the mugam part “Hisar”. Analysing the melodic content of its different versions the article reveals the individual peculiarities of each piece and applies some musical terms, from the medieval fretaises by muslim scholars.*

***Key words:** Mugam, shobe, makam, tonic, melodic content*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, AMK-nın professoru Abbasqulu Nəcəfzadə;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Fəttah Xəlirqadə