

Ağasəlim Abdullayev

Xalq artisti, professor

Ünvan: Baki, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

Fəxrəddin Dadaşov

Xalq artisti, professor

Ünvan: Baki, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7

ŞƏRQ MUSIQISINDƏ MUĞAM ƏNƏNƏSİ

***Xülasə:** Məqalədəki araşdırmalar vasitəsilə belə nəticə alınır ki, muğam kompozisiyası və məqam modeli müəyyən zaman daxilində formalaşır. Bu spesifik formalar mədəniyyətlərin məcmusunu, düşüncə tərzini əks edərək, özünəməxsus kristalizasiya prosesini keçib vahid, amma subyektiv qurum yaradır. Burada hər bir xalqın xüsusiyyətini müşahidə etməklə yanaşı, Şərq xalqlarını birləşdirən ümumi keyfiyyətləri də izləmək mümkündür.*

***Açar sözlər:** muğam, tar, pərdə, kamança*

Ənənəvi musiqi janrları bütün millətlərdə mövcuddur. Şərq ənənəvi musiqisindən çıxış edirsə, məhz muğam janrına müraciət etməyimiz daha zəruridir. Muğam janrı improvizasiyalı musiqi ənənəsi olaraq bütün Şərq ölkələrinin – Yaxın Şərq, Hindistan, çoxsaylı ərəb ölkələri, Mərkəzdən İraqa, Türkiyədən İrana qədər olan böyük bir ərazinin musiqi mədəniyyətinin əsasını təşkil edir. Orta əsrlərdən bəri mövcud olan müxtəlif Şərq xalqlarının qarşılıqlı münasibəti və bir-birinə qarışması nəticəsində İslam mədəniyyətinə xas olan ümumi bir musiqi dili yaranıb ki, bu da improvizasiyalı muğam janrıdır.

Muğam improvizasiya təbiətli olub, müəyyən çərçivədə pərdələrə istinad əsasında yaranır. Ərəb musiqişünası Saxma El Xoli improvizasiyalı muğamı belə təsvir edir: “Şərq bəstəkarı əsərin yalnız ümumi konturunu yaradır, yaradıcılıq nəzərindən muğama yanaşan icraçı isə əsrlər boyu müəyyən sərhəd daxilində yaranmış əsəri sərbəst şəkildə işləyib hazırlayır” (1, s. 123). Bu improvizasiyalı xüsusiyyət, şifahi şəkildə əsrlər boyu inkişaf edərək müəllimdən tələbəyə ötürülərək bu günümüzdə gəlib çatıb. Muğamı müəyyən dərəcədə İslam dini ilə də bağlamaq olar. Bu, Quran ayə və surələrinin, müsəlmanları ibadətə səsləyən azanın improvizasiyalı şəkildə ifasında özünü göstərir. Lakin muğam inkişafda olub, fundamental forma kəsb etdiyi üçün onu bütövlükdə dini musiqi ilə bağlamaq düzgün olmazdı. Avazlı-reçitasiyalı bu oxu tərzı vurğulu-vurgusuz, uzun və qısa hecaların növbələşməsi ilə icra edilir. Hələ qədimdən muğam əruz vəznində yazılmış qəzəllər əsasında ifa edilir. Əruz elmi mənşə etibarilə ərəblərə məxsusdur. Əkrəm Cəfər yazırdı: “VII əsrdə ərəblər tarixi səhnədə islamıyyət şüarı altında hərəkət etdikləri vaxtdan onların poeziyası güclü inkişaf yolu keçmiş, dastançılar və xanəndələr vasitəsilə şifahi olaraq yayılmışdır” (2, s. 40). Şifahi ədəbiyyat yalnız Əməvilər dövründə toplanıb yazıya alınır. VIII əsrin ortalarında, 767-ci ildə mənşəcə ərəb olan Xəlil ibn Əhməd əruz elmini, onun tələbəsi isə ərəb qrammatikasını yaradır. Bu elm tədricən Yaxın və Orta Şərq xalqlarının poeziyasına nüfuz edir.

Əruzşünas Əkrəm Cəfər qeyd edir ki, XIX əsrin başlanğıcından əruz vəznini fars şeirinə daxil olaraq hazırkı dövrə qədər fars əruzunun ən fəal vəznlərindən biri kimi qalmaqdadır. Əruz fars şeirində istər qədim fars, istərsə də orta fars (pəhləvi) şeirinin vəznini olan heca vəznini sıxışdırıb onun yerini tutur. Farslar şeir vəznini olan bəhrlərin əsasını təşkil edən ərəb qəliblərini öz dili və milli zövqünə uyğun bir qədər dəyişib yeni formaya salırlar. Eyni zamanda fars əruzçuları ərəblərin 16 ənənəvi bəhrlərinə 3 bəhr (qərib, cədid, müşakil) əlavə edərək əruz bəhrlərinin sayını 19-a qaldırıblar (2, s. 50).

Əruzun əsas prinsipləri onu işlədən bütün xalqlarda ümumidir. Yəni əruz hansı dilə, hansı millətin şeirinə tətbiq olunursa, onun qayda-qanunları vahiddir. Farslardan sonra əruz vəznini türk xalqları da qəbul edib. Bu elm türkdilli xalqların poeziyasına nisbətən gec nüfuz edib. Bu barədə Əkrəm Cəfər yazır: “Əruz vəzninin türkdilli xalqlar tərəfindən tətbiq edilməsi bu günə qədər məlum olan materiallara əsasən XI əsrdən başlanır” (2, s. 33). Beləliklə, təkcə əruz vəznini ilə bağlı poetik mətnlər deyil, həm də ərəb mədəniyyətinin müxtəlif təzahürləri türk xalqının ümumi mədəniyyətinin malına çevrilir. Ərəb mədəniyyəti əsasən, dini və maddi sərvətlər baxımından türk dilində unudulmaz nişanələr, izlər qoyub və dini, elmi terminlərlə yanaşı, türk dilinin lüğət tərkibində zənginlik yaradıb. Fars və türk poeziyasına tətbiq edilən əruz vəznini bu xalqların dil üslubuna görə bir-birindən fərqlənir. Fars dilində uzun səslilər olduğu üçün əruz əvvəldən fars şeirinə asanlıqla uyğunlaşır, lakin türk dillərində isə uzun səslilər məhdud olduğundan əruzla dil arasında uyğunsuzluqlar şeirin dilində istər-istəməz uzatmalara gətirib çıxarır. Əruz vəznini türkdilli xalqların poeziyası sırasında Azərbaycan poeziyasına daha fəal tətbiq olunur.

Əruz vəznini kvantitativ şeir vəznidir, ərəb fonetikasına uyğun olaraq hecaların sayına görə deyil, misrada uzun və qısa hecaların növbələşməsinə görə müəyyən olunur. Hazırkı dövrdə yaxın və Orta Şərq xalqlarının poeziyasında işlənən qəzəllərin vəznini bildirən bəhrlərin sayı hər xalqda ayrı-ayrıdır. Ərəb əruzunun 16, fars və tacik əruzunun 14, özbək əruzunun 13, türk əruzunun 11, Azərbaycan əruzunun 12 bəhri vardır. Ərəb əruzunun 3 – mədid, bəsit, vafir bəhrlərindən savayı digər bəhrləri fars, tacik, özbək, türk, Azərbaycan poeziyasında istifadə edilir. Fars poeziyasında yaranmış qərib, cədid, müşakil bəhrləri, eyni zamanda tacik poeziyasında mövcud olan müşakil bəhri də özbək poeziyasındakı qəzəl vəzninin əsasını təşkil edir. Üzeyir Hacıbəyli qeyd edir ki, Xəlil ibn Əhməd “Kitabül-Əlhan” əsəri istər musiqi-şünaslıq, istərsə də əruz vəzninin öyrənilməsində mühüm əhəmiyyətə malikdir (3, s. 134). Xəlil ibn Əhməd yolunun alim davamçıları onun qoyduğu prinsipləri həyata keçirib, əruzla muğamı qoşa tədqiq ediblər. Bu alimlərdən Nəsrəddin Tusi (1201-1274), Əbdürrəhman Cami (1414-1492), Əlişir Nəvai (1444-1501), Əhməd Daşkəprülzadə (1495-1560) və başqalarının adlarını çəkmək olar.

Muğam improvizasiyalı tərzdə icra edildiyi üçün əruz vəzninin ona tətbiqi mümkün olmuşdur. Əruz yarandığı ilk vaxtlardan, muğam sənətində bu vəznə yazılmış qəzəllərdən daha çox istifadə olunur. Əruz vəznini daim yazılı ənənələrə malikdir, muğam isə bundan fərqli olaraq həmişə şifahi inkişaf edərək hər yeni ifadə sanki yenidən doğulub. Poetik mətnin muğamın melodiyasına təsiri nəticəsində Şərq musiqisində yeni ritmik formullar yaranır.

Şərq musiqisinin ritmik formulları “ika” – üsul terminləri ilə ifadə olunur. Şərq xalqlarına məxsus ritmik formullar müəyyən dərəcədə (bəzilərini istisna etmək şərtlə)

bir-biri ilə uzlaşır. Türk musiqisinin əsasını təşkil edən üsullar iki növdür. Onlardan birincisi – bəsit üsullar, digər xalqların musiqisinə sadəliyi ilə daxil olub. Mürəkkəb üsullardan, xüsusilə “Curcina” (19/16) ərəblərdə “Corciniikası” ilə uzlaşır. Özbək və tacik üsullarından mövcud olan 7/4 ölçüsündəki ritmik formullar Türkiyə musiqisində “Devri Turan” adlanır. Türkiyə musiqisindəki 7/8 üsulu – “Devri hindi”, “Türk aksağı” olan 5/8 ölçülü ritmik formullar İran musiqi üsulları ilə üst-üstə dü-şür. Beləliklə, ritmik formullar əsasında yaranan muğamın avazlı recitativasiyası icraçıya sözün mənə və vurğusundan asılı olaraq onu sərbəst improvizasiyalı icra etmək hüququnu verir.

Hər bir muğamın təməli xüsusi səs sıralarından təşkil olunub. Məqamın səs sıralarının quruluşu hər bir millətin musiqi sistemi Şərq xalqına məxsus kolorit yaradan narın səslərin istifadə edilməsinə görə bir-birindən fərqlənir.

İran musiqi sisteminə məqam sözü dəstgah adı altında təfsir edilir (4, s. 113). İran musiqi sistemi 7 əsas, 5 köməkçi məqamdan ibarətdir. 7 əsas məqamdan yalnız “Rast” və “Nəva” 12 əsas muğamın tərkibindədir. “Segah”, “Çahargah”, “Mahur”, “Hümayun” isə əvvəllər cədvəllərdə şəbə təmsalında göstərilib (5, s. 12). İran musiqisindəki məqamların bəzilərinə ərəb musiqisində də rast gəlmək olar. Ərəb musiqisinin əsasında olan məqamların kəmiyyəti barədə məlumat vermək üçün eyni regiondan olan İraq xalqının musiqi mədəniyyətinə üz tuturuq. İraqın ənənəvi musiqisində 11 əsas, 31 törəmə makam vardır. Ümumərəb makamlarından çoxu Türkiyə şifahi ənənəli musiqisinə tətbiq edilib. Ərəb makamlarından “Nühüftül-Etrak” Türkiyə musiqisində “Nühüft” istilahı ilə ifadə edilir. “Üşşaqül-Etrak” Türkiyə musiqisində “Üşşaq” muğamını bildirir. Digər ərəb və fars makamlarından “Baba Tahir”, “Əski Zirgöl”, “Suzi-dilə”, “Çarqahi-Turki”, “Fereh-feza”, “Şefk-efza”, “Rahatül-Ervah”, “Evcara”, “Ferehnak”, “Beste-Nigar”, “Hicazkar”, “Səba”, “Bayatı”, “Şevki-dil” və s. kimi məqamlar Türkiyə makamları ilə eynilik təşkil edir.

Türkiyə musiqisində makam – məqam, lad, səssırası mənasında işlədilir. Ərəb ölkələrinin müxtəlif regionlarındakı makamlar adlarına görə biri digərindən fərqlənir. İraq makamları adlarına görə digər ərəb makamlarından seçilir və eyni zamanda Türkiyə musiqisinin əsasını təşkil edən ladlarla uzlaşır. İraq makamlarından “Rast”, “Caarka”, “Hamayun”, “Kurd”, “Nava”, “Hocaz-divan”, Türkiyə musiqisində Bəsit makamlar daxilində, “Şarki-doqa”, “Acam-oşeyran”, “Hoseyni”, “Seqah” kimi ma-kamlar – mürəkkəb makamlar, “Nahauand”, “Hocazkar” kimi səssıraları “Şədd” ma-kamlar sırasında istifadə olunur. Türkiyə musiqisində mövcud makamlar öz xüsusiyyətinə görə 3 qrupa bölünür. Bunlar bəsit, mürəkkəb, şədd makamlardır. Bəsit ma-kamlar 13-dür. Bunlar “Çarqah”, “Buselik”, “Kürdi”, “Rast”, “Üşşaq”, “Huseyni”, “Nəva”, “Hicaz”, “Humayun”, “Üzzal”, “Zənqulə”, “Karcigar”, “Suzinak”dır. Mürəkkəb makamlar mücərrəd inkişafıdır. Mürəkkəb makamların özləri də daxilindəki inkişafına görə 3 növə bölünür. Qarışıq makamların (səssıraları) səsdüzümü daxilində digər köklü makam ünsürləri özünü göstərir. (“İraq”, “Ovc”, “Səba” makamı kimi). Üçüncü növ mürəkkəb makamlar daxilində müəyyən məzmun dolğunluğu gətirmək üçün hər bir məqamın sonuna “Kürdi” və ya “Buselik” makamından yönəlmələr edilir. “Şədd” makamlarında isə transpozisiya etmək mümkündür. Bu makamlara “Çahargah”, “Buselik”, “Kürdi”, “Zirgöləli Hicaz”, “Neveser”, “Segah”, eləcə də “Rast” pərdəsində “Mahur” aiddir.

Tarixi hadisələrlə əlaqədar muğamlar Orta Asiya xalqlarının musiqisində dərin kök salmışdır. Musiqişünas S.Vekslerin mülahizəsinə görə özbək klassik musiqisi ərəb-

fars musiqi mədəniyyətindən alınmadır (7, s. 5). Bu fikir müəyyən dərəcədə doğrudur. Özbək və tacik makomlarının əsasını təşkil edən “Buzruk”, “Rost”, “Navo”, “Duqox”, “Seqox”, “İrok” kimi məqamlar digər Şərq xalqlarının şifahi ənənəli musiqisində istifadə olunur. İran və Azərbaycan musiqi sistemində mövcud olan şur məqamı ad etibarilə ərəb, türk musiqisində istilah kimi işlənməsə də həmin məqamın səssırası hər iki məkanda “Bəyat” adı altında istifadə edilir.

Ümumşərq musiqi sistemləri daxilində daha kiçik həcmli səslərdən istifadə olunur. Bu səslər hər bir Şərq xalqına məxsus milli kolorit yaradır. Həmin kiçik həcmli səslər Şərq xalqlarının musiqi sisteminə müxtəlif tərzdə daxil olub. İraq musiqi sistemində çərək tonlar xüsusilə istifadə edilir. Həmin çərək tonlar not sətrində nim və tik termini ilə göstərilir. Çərək tonlar Türkiyə musiqisində də mövcuddur. Türkiyə alimləri ərəb musiqişünasları kimi oktavanın 24 qeyri-bərabər hissəyə bölünməsindən yaranan səslərə demək olar eyni adlar verirlər (8, s. 21). Türkiyə musiqisi səs yüksəkliyi nəzərindən digər Şərq xalqlarının musiqisi ilə müəyyən qədər uzlaşsa da, reallıqda onun səs sistemində fərqli ünsürlər də var. Bu, Türkiyə musiqisində səs yüksəkliyini ifadə edən işarələrdir. Həmin işarələr eyni səsin müxtəlif məsafədə yüksəlib alçalmasını ifadə edir. Narın səslər, yəni çərək ton anlayışı özbək, tacik və İran musiqisində də var. Onlar kolorit rolunu oynayaraq bu xalqların musiqisinə xüsusi gözəllik bəxş edir.

Şərq xalqlarının musiqisinə xas olan narın səslər məcazi mənada desək, rəssamların yaratdığı palitraya bənzəyərək, musiqişünasların yaradıcılığında bir növ, ifadə vasitələrinin məcmusuna çevrilir. Azərbaycan musiqisində, onun muğam sənətində də hələ qədimdən qeyri-mükəmməl temperasiyalı – yarım tondan, kiçik pərdələrdən istifadə edilib. Bu, onun milli musiqisinin tələblərindən irəli gəlir, tar və kamança alətlərində ifa edilir.

Azərbaycanda tarı musiqi alətlərinin tacı adlandırırlar. Üzeyir Hacıbəyli yazır: “Tar ən ziyadə istehlak edilən alətin birincisidir” (3, s. 15). Bu mənada tar 17-19 pərdəli köklənmiş temperasiya edilməmiş alət idi və onun yaranması orta əsrlərə aid edilir. Lakin zaman ötdükcə oktavası 17 pərdəli tarın hərəkət pərdələri Avropa eşitmə qabiliyyətinin tələblərinə uyğunlaşdırılıb. Bu nəzərdən Üzeyir Hacıbəyli tarın bəzi pərdələrində qeyri-temperasiyalı, yarım tondan kiçik pərdələrdən bəzilərini saxlamaq şərtiylə onun üzərində rekonstruksiya işi aparır. Tarda aparılan təkmilləşmə işi musiqimizin dünya musiqi sahəsində Avropa musiqisi ilə birgə addımlamasına təkan verdi.

Müasir Azərbaycan məqamları bərabər temperasiyalı quruluşa malikdir. Digər Şərq məqamları Azərbaycan məqamlarından fərqlənir. Daha bir fərq bizim məqamların oktava çərçivəsində məhdudlaşmamasıdır. Ü.Hacıbəylinin nəzəriyyəsinə görə bizim məqamlar oktavadan daha geniş ola bilər. Bütün bunlar məqamın səsdüzümünə daxil olan tetraxordlardan asılıdır. Üzeyir bəyin yaratdığı səssıraları dəstgahın inkişaf məntiqini əsas götürür. Bu baxımdan Azərbaycan, Türkiyə, Ərəbistan, özbək, tacik məqamları arasında ümumi yaxınlıq olsa da, onlar arasında tam eynilik yoxdur. Məqamların əsasında yaranmış ənənəvi professional Şərq musiqisi və musiqinin özlünü təşkil edən muğamlar bizim dövrümüze şifahi şəkildə gəlib çatıb.

ƏDƏBİYYAT:

1. Сахма Ел Холи. Традиция музыкальной импровизации на Востоке./ Музыкальные культуры народов: традиции и современность. М.: Советский композитор, 1973, 183с.
2. Cəfər Ə. Ərüzün nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzı. B.: Elm, 1977, 40 s.
3. Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri. II cild. B.: AMEA-nın nəşriyyatı, 1965, 500 s.
4. Виноградов В.С. Классические традиции иранской музыки. М.: Советский композитор, 1982, 200 с.
5. Виноградов В. Ладовая система Дастгяха. / Классические традиции иранской музыки М.: Советский композитор, 1982, 200 с.
6. Babayev E.Ə. İraq makamının bəzi ritmik xüsusiyyətləri. / Azərbaycan musiqisi: tarix və müasir dövr. B.: Ergün, 1994, s. 15-17.
7. Миронов Н.Н. Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока. / Узбекские макомы. Самарканд: Navoi, 1931, 500 с.
8. Arel S. Türk musiqi nezeriyyesi dersleri. Ankara: 1993, 21 s.

Агаселим Абдуллаев
Народный артист, профессор
Фехреддин Дадашев
Народный артист, профессор

ТРАДИЦИИ МУГАМА В ВОСТОЧНОЙ МУЗЫКЕ

Резюме: На основе анализа в представленной статье делается вывод, что индивидуальные мугамные композиционные модели в традиционной музыке – это отражение сознания каждого народа и в зависимости от его мировоззрения кристаллизуется в единое целое.

Ключевые слова: мугам, кеманча, тар, парде

Aqaselim Abdullayev
People's artist, professor
Fehreddin Dadashov
People's artist, professor

MUGHAM'S TRADITIONS IN EASTERN MUSIC

Summary: On the basis of the analysis we can come to such a conclusion that, if the individual magham composition models of the traditional art form according to mentality, world-outlook of the each people, who makes a specific crystallization for any culture, generally, it will be a unity of subject collection in the unique form.

Key words: mugham, kamancha, tar,

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Malik Quliyev
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Rafiq Musazadə