

Şamil İSMAYILOV

Qars Qafqaz Universiteti
Dövlət Konservatoriyasının müəllimi
AMK-nın dissertantı

Elmi rəhbər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Rafiq Musazadə
Ünvan: Bakı, Yasamal rayonu, Ələsgər Ələkbərov 7
Email: shamilnava65@gmail.com

MUĞAM TƏHLİLİ VƏ TERMINOLOGİYASININ AKTUAL MƏSƏLƏLƏRİ

***Xülasə:** Məqalədə Yaxın Şərqi məqam nəzəriyyəsi əsasında tərtib olunmuş yeni məqam konsepsiyasının bəzi nəzəri cəhətlərindən bəhs edilir. Müəllif Azərbaycan muğamlarının əsaslandığı klassik Yaxın Şərqi məqam nəzəriyyəsini tədqiq edərək, Avropa musiqi nəzəriyyəsində tam qarşılığı olmayan bir sıra xüsusi anlayışları təyin etmişdir. Məqalədə qarşıya qoyulan suallar və praktik nümunələrlə, muğamların tədqiq və təhlil edilməsində həmin anlayışların zəruriliyi göstərilir. Müəllif Azərbaycan muğamlarının ümumi sistem şəklində öyrənilməsi fikrini irəli sürmüşdür. Təqdim olunan yeni anlayış və terminlər: klassik səs sistemi, təməl tonallıq, əsil tonallıq, ana dəng(tetraxord), məqam sistemi, təməl məqam, əsas pentaxord, bəsit muğamlar (məqamlar), pərdə evləri, iç məqam, dış məqam, sürətən muğam, fərr muğamlar, muğam registrləri, sütun pillələr, kök səslər, təkan gedişi və növləri, əsas təkan, yardımçı təkan, təkanedici səs, hədəf səs, müvəqqəti şah pərdə, duğah ağazı, mayə ağazı, nəva ayaqcığı, ümumi orta dayanacaq və s.*

***Açar sözlər:** muğam nəzəriyyəsi, təməl məqam, pərdə “ev”ləri, muğam registrləri, sütun pillələr, kök səslər*

Azərbaycan muğam sənəti Yaxın Şərqi (Azərbaycan, İran, İraq, Türkiyə) muğam sənətinin əsas, aparıcı qoludur. Bu sənətin öyrənilməsi geniş çərçivədə aparılmalı və muğam coğrafiyasına aid olan digər ölkələrin təcrübəsi də nəzərə alınmalıdır. Muğamatın təhlili xüsusi yanaşma tələb edir. Muğamatın nəzəri quruluşunun tədqiq edilməsi müasir muğamsünaslığın aktual məsələsidir.

Azərbaycan musiqisünaslığında musiqi əsərləri, eləcə də muğamlarımız, çağdaş musiqisünaslıqda tanınan Rusiya-Avropa nəzəri baxışları ilə təhlil edilir. Təbii ki, bu təhlil metodu ümumi qəbul olunmuş standart anlayışlara əsaslandığı üçün, geniş musiqi ictimaiyyəti tərəfindən anlaşılır və dəstəklənir. Ancaq milli musiqinin, xüsusilə muğamlarımızın araşdırılması zamanı bəzən bu təhlil komponentləri bəzi anlayışları tam aydınlaşdırmaq üçün yararlı olmur. Yaxın Şərqi ölkələrində Avropa terminologiyası ilə yanaşı, muğamın (analoji növlərin) bəhrli və bəhrsiz janrlarının xüsusi terminologiyası da işlənir. Azərbaycan muğamsünaslığının da xüsusi terminləri var. Ancaq muğamın Yaxın Şərqi miqyasında tədqiq edilməsi yeni, zəruri anlayışları ortaya çıxarır. Bu anlayışların klassik, yaxud yeni terminlərlə adlanması aktuallığı yaranmışdır.

Nəzərinizə çatdırmaq ki, muğam sahəsindəki pedaqoji və praktik ifadəlilik təcrübəsi ilə yanaşı, uzun illər İran dəstgahları, İraq maqamları, Türkiyə makamları və xalq mu-

siqisini, eləcə də klassik musiqi risalələrini araşdırmışıq. Hazırkı məqalədə müəyyən etdiyimiz bəzi nəzəri məsələlər və yeni anlayışlar, muğamlarımızın təhlili üçün vacib hesab edilən təhlil vasitələrindən yaranan yeni terminlərin bir qismi bu məqalədə təqdim olunacaq. Yeni terminlərin adlanmasında onların funksiyalarını daha dolğun əks etdirən dəyişiklik edilə bilər. Gələcəkdə problemlərlə üzləşməmək üçün, yeni terminlərin adlanmasında ümumişlək terminlərdən istifadə etməmişik. Tətbiq etdiyimiz terminləri cizgi ilə işarələmişik.

Milli muğamşünaslığımızın durğunluq və inkişaf illəri

Musiqi tariximizə bir nəzər yetirsək dərhal məlum olacaq ki, bu günə kimi Azərbaycan muğamları müxtəlif səbəblərdən ümumi sistem şəklində tədqiq olunmayıb. Bildiyimiz kimi, Azərbaycan muğamı İran, İraq, Türkiyə və daha geniş ərəziyə yayılmış musiqi ailəsinə aiddir. Demək bu sənətin kökləri yalnız Azərbaycanda deyil, daha geniş coğrafiyada axtarılmalıdır. Sovet rejiminin yeni elmi nailiyyətlərə yol açmasına baxmayaraq bununla belə muğam sənətinə laqeyd idi. Yeni sovet musiqisinin yaradılmasına önəm verirdi deyə rejimin təzyiqi ilə muğam arxa plana çəkilmişdi. Əldə olan muğamın elmi mənbələrini araşdırmağa cəhd edənlər isə təqiblərə məruz qalırdı. Həm də sovet dövrü başladığı zamanda adıçəkilən ölkələrlə əlaqə tamam kəsilmişdi. Ona görə lazım olan elmi mənbələr əldə olunmurdu. Bir tərəfdən də tarixi işğallar nəticəsində elmi mənbələrimiz talan və məhv edilmişdi. Bu gün axtardığımız klassik Azərbaycan musiqişünaslarının əsərləri dünyanın mötəbər kitabxanalarında aşkar olunur. Digər tərəfdən bir çox elmi mənbələrin ərəb-fars, yaxud türk dilində ərəb əlifbası ilə yazılması da problem yaradırdı.

Bu çətin zamanlarda Ü.Hacıbəyli mübarizə apararaq muğamın, muğam ifaçılarının, muğam ifa edən alətlərin müdafiəsinə qalxmış və muğamın tədris edilməsinə nail olmuşdur. Sonrakı illərdə Ü.Hacıbəyov tərəfindən “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” [1] elmi əsərinin yazılması və muğam musiqisiylə bəzi Avropa musiqi janrlarının sintez edilməsi, böyük tərəqqiyə yol açdı. Bu hadisə, muğam musiqi dilinin Avropa musiqi dilinə tərcüməsi kimi qavranılır.

Müasir dövrdə müstəqil respublikamızda bütün çətinliklər aradan qalxmışdır. Ölkə rəhbərliyinin səyi ilə keçirilən beynəlxalq “Muğam simpoziumları”, “Muğam müsabiqələri” buna bariz nümunədir. S.Urməvi, Ə.Marağayi, F.Şirvani, Mirzə bəy, M.Nəvvab və başqa musiqişünaslarımızın elmi irsinin tərcümə olunması mühüm addım oldu. Muğamın beynəlxalq miqyasda təbliğ edilməsinə və tədqiqatına “ev sahibliyi” edən Azərbaycanın bugünkü şəraitdə artıq muğam nəzəriyyəsini yaradıb ona sahib çıxmasının zamanı çatıb.

Muğamat sistemi. Səs sistemimiz.

Təməl məqam. Təməl tonallıq.

Muğamat sisteminin bərpa edilməsi bizə lazımdır? Bu məsələyə aydınlıq gətirmək üçün bir neçə eşitmədiyiniz sual səsləndirək: “Şur” – “Çahargah” keçidi, “Bayatı-Şiraz” – “Hisar” keçidi, “Şüştər” – “Bayatı-Qacar” keçidi, “Rast” – “Bayatı-İsfahan” keçidi necə edilməlidir? Bu muğam və şöbələr hansı interval münasibətində yerləşir? Bu suallara doğru cavab vermək üçün muğamat sistemini tanımaq lazımdır. Mu-

ğamat sistemi mövzusunun qapalı qalması belə bir fikir formalaşdırıb ki, muğamlarımızın hər birinin özünəməxsus dəqiq quruluşu var və bu quruluş toxunulmaz, dəyişilməzdir, muğamlar bir-birinə müdaxilə edə bilməz. Əslində isə mühafizəkarlığa səbəb, muğamat sistemi haqqında informasiyanın olmamasıdır.

Bütün muğamların və şöbələrin bir-birinə bağlanma yolları var. Bunlar ümumi bir sistemin içindədir. Ənənəvi olaraq bəzi muğamlarımız bir neçə tonallıqda, bəziləri isə müəyyən səbəblərdən **əsil tonallıq**larından kənarında icra edilib. Ehtimal olunur ki, bu amil də tədqiqatçıların muğamat sistemini bərpa etmələrinə çətinlik törədib. Məsələyə aydınlıq gətirmək üçün ilk növbədə səs sistemimizi tanımalıyıq.

Azərbaycan muğamlarının səs sistemi, muğamlarımızın ifa olunduğu pərdəli alətdə axtarılmalıdır. Bu alət əlbəttə ki, tardır. Temperasiyalı səs sisteminə keçid zamanı, tarın qolunda məcburi pərdə yerdəyişmələri edilmişdir (“tarımızın pərdələri” çox geniş bir mövzu olduğu üçün hazırkı məqalədə toxunulmayacaq.) Nəticədə səssirası temperasiya edilmiş şəkllə düşün muğamlarımız, öz səslənməsiylə aid olduğu Yaxın Şərqlə ailəsindən nisbətən ayrılmışdır.

Səs sistemimiz muğam (analoji növləri ilə) coğrafiyası üçün ümumi tələblərə cavab verən, S.Urməvinin etalon 17 pilləli səssirasına əsaslanır. Deməli, bu sistemin quruluşu dərinədən öyrənilməlidir. Bundan sonra tarın pərdələrində temperasiyadan öncə və sonrakı yerdəyişmələr haqqında doğru rəy söyləmək olar.

Bu səssirasında əsas pərdələrin sayı 7 dir. 7 pilləli diatonik səssirasını əmələ gətirən isə bütün Yaxın Şərqlə məqamlarının törənmə mənbəsi, qədim musiqi risalələrində **“ana dəng”** adlandırılan tetraxorddur. Yaxın Şərqlə muğam nəzəriyyəsinə bələd olan Ü.Hacıbəyli həmin tetraxordu əsas tetraxord hesab edib [1, s.21]. Klassiklər 7 təməl, əsas səslərdən əmələ gələn muğamı “Rast” adlandıırıblar. Natural səssıralı birinci baş muğam Rasta muğamların anası - “ümmül makam” da deyilib.

Rast məqamının pillələri digər məqamlara da aid olan ümumi funksiyalara malikdir. Bütün muğamların törənişi, mövqeləri və qarşılıqlı münasibətləri Rast muğamına nisbətllə təyin edilir. Əsas tetraxordlardan təşkil olunan Rast məqamı **təməl məqam**dır. Onun tonallığı **təməl tonallıq** hesab olunur, tonikasını kompleks məqam sisteminin başlanğıc, **təməl səs**idir.

Təməl məqam və təməllə tonallıq anlayışlarının nə dərəcədə aktual olduğunu bildirən sualları qeyd edək:

1. Rast, Şur, Segah məqamlarının ardıcılığı və müştərək məqam əmələ gətirməsi Azərbaycanın bəhrli havalarında və bütün Yaxın Şərqlə bəhrli və bəhrsiz musiqi janrlarında təsdiq olunur. “Rast”, ardınca “Şur” muğamlarının istinad tonları bir ton interval məsafəsində yerləşəndə müştərək məqam əmələ gətirir. Bəs niyə görə Azərbaycanda “Rast” və “Şur” muğamları g^k səs tonuna istinad etməklə dissonans münasibətdə yerləşir?

2. Instrumental və vokal “Rahab”, “Şüştər”, “Bayatı-Kürd” muğamlarının müxtəlif tonallıqları necə izah olunur?

3. Beş Segah tonallığından hansını əsasdır və niyə görə?

Riyaziyyat elmində belə bir anlayış var, 1 rəqəminə nisbətllə digər rəqəmlər yararır və hesablanır. Bu prinsiplə Azərbaycan muğamlarının istinad nöqtəsi, 1 rəqəminin, yəni **təməl səs**in yeri müəyyən edilməlidir ki, ona nisbətllə bütün muğamat sistemi təyin olunsun. Təməl səs, təməllə muğam olan Rastın tonikasıdır. Səs sistemimizdə Rast








tonallığının necə təyin edilməsini “Muğam tonallıqlarının transpozisiya problemləri” adlı məqaləmizdə [2] açıqlamışıq.

Sual yaranır ki, “Rast” muğamının tonallığı klassiklər tərəfindən hansı şərtlərlə təyin olunub? Bu tonallıq təməl səsin yeri insan səsinin diapazonuna əsasən müəyyən olunub. Təməl səsin ucılığı bəmdə elə seçilməlidir ki, o səsdən kvarta aşağı oxumaq (təxminən $d^k - g^k$ arası) mümkün olsun. Təməl səs bu mövqedə seçiləndə lazım olan yuxarı oktava və daha üst səslərin oxunmasına imkan yaranır. Tarın səssirası da bu qayda üzrə təməl səsdən f^k (pianoda e^k) kvarta aşağıda yerləşən c^k (pianoda h^b) səsin-dən başlanır. Təməl səs olan Rast tonikasından kvinta aşağı pərdə yoxdur və olmama-lıdır. Bu bərdə Ü.Hacıbəylinin münasibəti çox dəyərlidir: “Qeyd etmək lazımdır ki, mayələrin heç birinin alt kvintası yoxdur. Bu o deməkdir ki, alt kvinta nəinki mayəyə tabe olur, əksinə öz üst kvintası kimi mayəni özünə tabe edir” [1, s. 33].

Müəyyən etdiyimiz kimi Azərbaycan və İran muğam praktikasında təməl tonal-lıq (t.tnl) kiçik oktavanın f^k səsinə (pianoda e^k notu) istinad edir. F^k t.tnl üzrə yeddi əsas pərdələrdə mərkəzləşən Azərbaycan muğam və şöbələrinin əsil tonallıqları belə sıralanır (Nümunə 1).

Nümunə 1.

Hicaz

Rast	Şur	Segah	Bayatı Qacar	Nəva	Bayatı Kürd	Hasar
						
T	Ck	Cs	T	T	Ck	

Göründüyü kimi, təməl məqamda bəzi muğam və şöbələrin istinad tonlarının in-terval münasibəti, registr mövqeləri və müştərək məqam münasibəti onların modulya-siya imkanlarını aydınlaşdırır. Ancaq muğam tonallıqlarının transpozisiyasının elmi əsasını anlamaq üçün “ev” anlayışı öyrənilməlidir.

“Ev” anlayışı

Öncə bu məlumatı çatdırmaq istərdik ki, “ev” anlayışının mahiyyətinin açılması, onun sistemi, çağdaş Yaxın Şərq musiqişünaslığının həllini tapmamış ən aktual məsə-ləsi kimi açıq qalmaqdadır. Muğam musiqisini formalaşdıran əsas ünsürlərdən biri də pərdə “ev”ləri ilə əlaqədardır. Uzun illər ərzində apardığımız tədqiqatlar nəticəsində pərdə “ev”lərinin mövqe təyinatı, onların funksiyaları və sistemi, üç pərdə “evi”ndə qruplaşan muğam və şöbələr haqqında bilgiler əldə etdik. “Ev” anlayışı həmçinin mə-qamların kvarta-kvinta quruluşu ilə əlaqədardır.

“Ev” (xanə, mənzil) anlayışına bir çox musiqişünasların əsərlərində rast gəlirik. Aşağıda qeyd olunan musiqişünasların əsərlərində “ev” anlayışı pərdə, məqam istinad pilləsi, qərar tonu, kadans şəkli kimi təxmin edilir. Bu termin Əhməd oğlu Şükrullahın (1388-1489) “Ədvari musiqi” adlı əsərində “ev” [3, s.126], Həriri bin Məhəmmədin Kırşəhri Ədvarında (1469 il) “ev” [4, s. 43-56], Kadızadə Mehmed əl-Tirevinin Risa-leyi Ədvar əsərində (1482 il) “xanə” [5, s.34-37], Seydinin Əl-Mətlə (1504 il) əsərində “ev” [6, s.23, 36, 37], Mirzə bəyin Musiqi risaləsində (1610 il.) “xanə” [7, s.52,53] ad-landırılmışdır. Araşdırmalar nəticəsində “ev” anlayışının dəqiq funksiyasını isə Kırşe-

hirli Yusuf ibn Nizameddinin musiqi risaləsindən əldə etdik. Bu barədə irəlində məlumat verəcəyik.

Əvvəlcə “ev” anlayışının öyrənilməsinin nə dərəcədə aktual olduğunu bildiren bəzi sualları araşdırmalıyıq:

1. Kvarta-kvinta dairələri hansı nəzəri qaydaya əsasən təyin olunmuşdur?
2. Niyə görə ud, tənbur, kamança, tar, setar kimi alətlərin telləri klassik və çağdaş zamanda kvarta-kvinta interval nisbətləri ilə nizamlanır?
3. Niyə görə Azərbaycanda-İranda qohum muğamların tonallıqları, eləcə də Türkiyə şədd makamlarının tonallıqları kvartalarla sıralanır?
4. Niyə görə $^{-1}a^k$ (^{-1}a – Iya komma bemol), $^{-1}e^k$ Segah tonallıqlarına rast, şur məqamları və əksinə f^k Rast və g^k Şur tonallıqlarına segah məqamı transpozisiya edilə bilər?

Avropa musiqi nəzəriyyəsinə kvarta dairələrinin yaranması yalnız riyazi hesablamalarla izah olunur. Əslində isə bu sualların ümumi bir cavabı var. Osmanlı musiqişünası Dmitri Kantemiroğlunun (XVII əsr) “Kitab-i İlmül Musiqi əla Vəchil Hürufat” adlı əsərindən: “Şədd muğamının tərif: – Bir muğam əsil yerindən, onun məqam tonikasının IV pərdəsinə köçürülüb orada icra edilirsə (transpozisiya) həmin muğamın şəddi alınır. Köçürülmə bir dördlü (xalis kvarta intervalı – Ş.İ.) altıda və ya üstə də ola bilər” [8, s. 42]. Burada mövzu transpozisiyası haqqındadır. Sual yaranır ki, niyə görə x.4 aşağı, yaxud yuxarı köçürmə edilə bilər? Məntiqi nəticə çıxır ki, bir məqamın istinad pərdəsiylə x.4 yuxarı və aşağı pərdənin uyğunluğu var.

S.Urməvinin “Kitab əl-Ədvar” adlı musiqi risaləsində XI fəsil məqamların transpozisiyasına (intiqa) həsr edilmişdir. Müəllif yazır ki, “Siz hər bir dairəni (oktava həcmli məqam, lad – Ş.İ.) istədiyiniz tondan (17 təbəqə – Ş.İ.) başlaya bilərsiniz, ancaq bu halda deyirik ki, bu dairə öz yerində (**əsil tonallığı**nda) deyil” [9, s.51]. Urməvi 12 məqamın 17 təbəqəyə köçürülməsinin mümkünlüyü fikrini irəli sürür. Biri əsil tonallığı olduğu üçün qalan 16 tonallığa transpozisiya edilmədən bəhs edilir. Ancaq apardığımız tədqiqat bu fikrin tam doğru olmadığını üzə çıxardı. Bir məqamın 17 pərdəyə deyil, müəyyən pərdələrə köçürülməsinin mümkün olduğunu müəyyən etdik. Burada da eyni məqamların heç bir dəyişiklik olmadan x.4 məsafələrdəki pərdələrə köçürülmələrinin şahidi olduq. 17 pilləli səssirasının müxtəlif dərəcələrində eyni funksionallığı ilə seçilən və x.4-larla təkrarlanan üç pərdə nəzərimizi cəlb etdi. Ancaq bu üç pərdənin necə adlanacağını bilmirdik. Məqam cəhətdən 1-ci Rast, 2-ci Şur, 3-ci Segahın istinad səsinə uyğun idi. Araşdırmalarımızı davam etdirib nəhayət bu üç, xüsusi pərdə haqqında məlumat əldə etdik.

Osmanlı dönəminin musiqişünası Hızır bin Abdullahın 1441 ildə yazdığı “Kitabül Ədvar” əsərində “ev” anlayışı doğru göstərilib [10, s.182]:

Nümunə 2.

Nerm	Nerm	Nerm	Yekgâh				Yekgâh	Segâh	Yekgâh	Dügâh	Segâh	Yekgâh	Dügâh
pençgâh	hüseynî	hisâr	rast	Dügâh	Segâh	Çârgâh	hicâz	küçek	ısfahân	hüseynî	hisâr	gerdâniyye	muhayyer
							evi	evi	evi	evi	evi-evç	evi	evi

Yekgâh
pençgâh
evi

Der Sıfatı Eb'ad ve Beyanı Perdehayı ki ve Mıştarı aşı cüst

1	Yekgâh	Ya'ni noqdadur ve aşıldur şu'be eydurki ⁽⁹⁶³⁾	teşlis
2	Dügâh	Ya'ni "şu'be şânîdür" ⁽⁹⁶⁴⁾ aşıldur ve hem bâdî	tesdis
3	Segâh	Ya'ni şu'be-i şalisedür aşıldur ve hem hâkidür	terbi'
4	Çargâh	Ya'ni şu'be-i rabi'dür aşıldur ve hem âteşidür ve muqabile	mukarene
5	Pençgâh	Yıkgâh pencigâh dügâh pençgâh	Çargâh
6	Şışgâh	Ya'ni hüseyni ve hem dügâhı şânî	dür
7	Heftgâh	Ya'ni hisardur ve sigâhı şânî	dür
8	Heştgâh	Ya'ni gerdaniyyedürki yıkgâh muqabildür maştâr temâm	dür

2-ci cədvəldə müəllif yekgah pəncgah, dügah pəncgah yazır. Müəyyən etdik ki, pəncgah pərdəsi özündən yuxarı pərdələrlə münasibətdə yekgah evi, özündən aşağı pərdələrlə münasibətdə isə dügah evi olur. Yəni iki dəyişkən, əvəzlənən evə aiddir. Tərcümə edilmədən səhv olaraq Segah evi Küçək pərdəsi re bemol səsi kimi qeyd olunub. Müəyyən etmişik ki, alterasiya edilmiş bemol pərdələrin, Segah evi olması mümkün deyil. Bu barədə "Muğam tonallıqlarının transpozisiya problemləri" [2] adlı məqaləmizdə məlumat vermişik.

Osmanlı dönəmində Türkiyədə yaşamış Kirşehirli Yusuf ibn Nizameddinin 1411 ildə yazdığı "Risaleyi musiqi" əsərində "ev" anlayışı tam dəqiq göstərilir. Əldə etdiyimiz ən qədim və doğru məlumat budur. Müəllif rast məqamının pərdələrini, onların aid olduqları "ev"lərlə birlikdə qeyd edir [11, s. 32]:

Daireyi Rast.

İç dairə – Yekgah evi Rast (g^k), Dügah həman (a^k), Segah həman (h^k), Çahargah həman (c^1), İsfahan (d^1).

Dış dairə – yuxarı pərdələr: Yekgah evi Gərdaniyyə (g^1), Segah evi Hisar (fis^1), Dügah evi Hüseyni (e^1). Aşağı pərdələr: Segah evi Hisar nərm (fis^k), Dügah evi Hüseyni nərm (e^k), Yekgah evi İsfahan nərm (d^k).

Nümunə 3.

Yg evi Dg evi Sg evi Yg evi Dg evi Sg evi Yg evi Yg evi Dg evi Shevi Yg evi

Nərmİsf NərmHüs NərmHisar Rast Dügah Segah Çahargah İsfahan Hüs His Gərd

Göstərilən terminləri, Azərbaycan muğam terminlərinə tərcümə edək:

Yekgah evi gərdaniyyə - yəni, rast muğamının yekgah evinə aid olan İraq şöbəsinin istinad tonudur.

Segah evi hisar – yəni, segah muğamının segah evinə aid olan Hisar şöbəsinin istinad tonudur.

Dügah evi hüseyni – yəni, şur muğamının dügah evinə aid olan Hicaz şöbəsinin istinad tonudur.

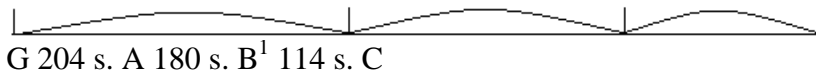
Yekgah evi isfahan – yəni, yekgah evinə aid olan İsfahan muğamının istinad tonudur.

Müəyyən etmişik ki, qeyd olunan "iç dairə", "batini məqam"dır (**iç məqam**), "dış dairə" isə "zahiri məqam" (**dış məqam**). **Əsas təbəqənin** ərazisi iç dairə, "batini məqam"dır. Bu ərazidə muğamların əsas hissəsi, mayələrinin məqam ərazisi yerləşir. Buna **Əsil təbəqəsi** deyirik. Əsil təbəqəsi, əsas məqamlar üçün ortaq olan **əsas pentaxord**da əhatə olunur.

Müəllifin qeydlərində əsas tetraxorddakı eyni pərdə "ev"lərin kvinta üst, kvarta altda təkrarlarını görürük. Demək məlum olur ki, kvarta dairələrini yaradan "ana dəng" adlanan əsas tetraxordlardır. Daha doğrusu əsas tetraxordu əmələ gətirən üç pərdə "ev"inin (Yegah, Dügah, Segah) 3 səsdən bir təkrarlanmaları prinsipi üzrə dövr etmələridir. Bu prinsiplə tədqiqat apararaq digər əsas tetraxordları müəyyənləşdirib, tam sistemi bərpa etdik.

Üç pərdə "ev"indən ibarət olan əsas tetraxord.

Nümunə 4 **Rast Şur Segah**



Üç pərdə evini necə təyin etməli sualı meydana çıxır. Üç pərdə "ev"i, təməl məqamda ikiqat "məqam düyünü" ilə tam müəyyən olunur. Birinci qat üst, alt sekunda intervalları, ikinci qat isə üst, alt tersiya intervalları ilə əhatə olunur.

Nümunə 5

T = 204 sent. C_k = 180 sent. C_s = 114 sent

Mürəkkəb məqamlarda, ikiqat məqam düyününə daxil olan pərdə "ev"lərini təsdiq edən ətraf pərdələrin interval münasibəti dəyişə bilər. Bu halda pərdə "ev"lərinin monofunksionallığında parçalanma baş verir. Belə vəziyyətdə eyni pərdə, ətraf hər bir səslə münasibətinə görə fərqli pərdə "ev"inə çevrilir. Yəni eyni pərdə dəyişkən, əvəzlənən pərdə "ev"i funksiyasına sahib olur. Buna görə də mürəkkəb məqamlarda pərdə "ev"ləri əsas əlamətlərin üstünlüyü ilə təyin olunur. Bu qayda ilə mürəkkəb məqamlarda "Yekgah evi" nə aid olan "əsas ton"lar da müəyyənləşir.

Beləliklə, qohum tonalların yaranması, telli alətlərdə tellərin kvartalarla köklənməsi məhz 1-2-3-1 dairəsinə əsaslanır. Kvartalarla köklənən alətlərdə Yegah, Dügah, Segah pərdə “ev”ləri, eyni məsafələrdəki pərdələrə istinad etdiyi üçün onların simmetriyası əmələ gəlir. Əyani nümunələrlə tarımızın qolunda başlanğıc Yegah, Dügah, Segah pərdə “ev”lərinin yerlərini göstərək: Kök və sarı teldə IV pərdə f^k-b^k səsləri Yegah “ev”inə aiddir. Açıq sarı və ağ teldə g^k-c^1 səsləri Dügah “ev”inə aiddir. Sarı və ağ teldə II pərdə, $^{-1}a^k-^{-1}d^1$ komma bemol səsləri Segah “ev”inə aiddir.

Sual yarana bilər ki, qalan h^k-e^1 Segah tonallıqları necə təyin olunur? Əsas tetraxordun özüylə birlikdə 7 dərəcəsi vardır. II dərəcə əsas tetraxord g^k səsinə düşür ki, onun da Segah “ev”i tarımızın V pərdəsidir. Yəni sarı və ağ teldə h^k-e^1 Segah tonallıqları alınır.

Təməl Yekgah “ev”inin əsas muğamı Rast, **təməl Dügah “ev”**inin əsas muğamı Şur, **təməl Segah “ev”**inin əsas muğamı Segahdır. Bütün muğam və şöbələr, onların istinad tonlarının aid olduqları “ev”lərə görə müxtəlif dərəcələrdə qruplaşır. Məsələn üçün Segah “ev”lərinə aid olan muğam və şöbələr, Yekgah və Dügah “ev”lərindən ifa edilə bilməz. Bunu Zəlzəl səs sistemində etmək mümkün olur. Ancaq bu halda iki sistemə aid məqamların bəzi məsafələrdə qarşılaşması ciddi ahəng pozğunluğu yaradır. Segah muğamının Yekgah pərdəsindən icrası isə **“surətən muğam”** əmələ gətirir. Segah “ev”lərinə aid olan muğam və şöbələrdən bir neçəsini misal göstərə bilərik: Segah, Hisar, Muyə, Manəndi-Müxalif, Məğlub, Hümayun-əsl, Yaxın Şərq məqamlarından İraq, Ruyi-İraq, Bəstə-Nigar, Bəstə-İsfahan, Müstəar, Tərkibi-Səba, Mübərqə, Rəhavi-əsl, Hicazkar-əsl, Övcara, Huzi, Bəhri-Nazik, Gəvəşt və s.

Nəticə olaraq aparılan təcrübələrdən məlum olur ki, eyni evə aid olan səs tonları öz tetraxord və pentaxordları çərçivəsində ortaqlıq melodik, harmonik və məqam funksiyalarına malik olurlar. Ona görə də ailə muğamlar (**fərr muğamlar**) eyni evlərdə əmələ gəlir. Məsələn rast ailəsinə daxil olan muğamlar x.4-larla sıralanmış 5 Yekgah evlərinə aiddir. Yəni $g - c - f - b - es$. Eləcə də Segah muğamının variantları eyni əsas tetraxordların Segah evlərinə aiddir.

g Yekgah evi – ^{-1}h Segah evi (Xaric segah)

c Yekgah evi – ^{-1}e Segah evi (Orta Segah)

f Yekgah evi – ^{-1}a Segah evi (Mirzə Hüseyn segahı)

b Yekgah evi – ^{-1}d Segah evi (Yalxın Segah)

es Yekgah evi – ^{-1}g Segah evi (Haşım Segah, Yetim Segah)

Burdan da 5 Dügah evi, yəni Şurlar təyin olunur. Eyni evə aid olan muğam qurumlarının müəyyən dərəcədə ortaqlıq icra, məqam və sırsıralarına malik olması, onları biri-birinə yaxınlaşdırır və keçid imkanlarını asanlaşdırır. 3 evə aid olan muğam və şöbələrin ortaqlıq melodik idarəçiliyə malik olması barədə irəlində məlumat verəcəyik.

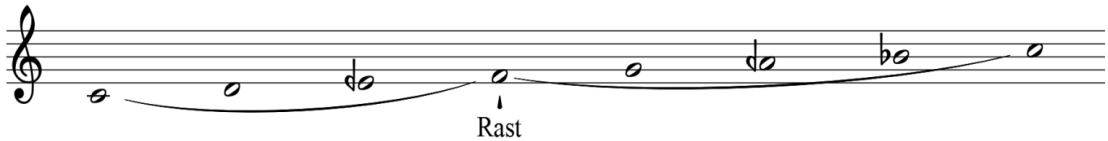
Təməl məqamın daxili quruluşu.

Muğam registrləri. Sütun pillələr.

Diqqət etsək görərik ki, təməl məqam zonalarının bölünmələri təsadüfi deyil. Klassiklər bütün 12 məqamı tetraxord və pentaxordların qovuşuq birləşməsi şəklində göstəriblər. Tetraxord məqamın alt, pentaxord isə əsas hissəsidir. Alt tetraxord həmin məqamlarda ikinci qat çevrimində üst tərəfə köçürülür. Üzeyir Hacıbəyli də öz nəzəri

konsepsiyasında məqamları göstərəkən, alt tetraxorların çevrimini nəzərdə tutmuşdur. 12 məqamın əsas hissəsinin pentaxordla göstərilməsi təsadüfi deyil, pentaxordun əsas məqam vahidi olmasından irəli gəlir. Bu barədə irəlidə bəhs edəcəyik. Eləcə də Rast məqamının (S.Urməvi, Ə.Marağayi) alt hissəsi əsas tetraxord və əsas məqam zonası əsas pentaxorddan ibarətdir [9, s.87, 12, s.111]. 7 əsas pentaxorddan muğamlarımızın mayələrinin yerləşdiyi 1-ci pentaxordu **təməl pentaxord** adlandırdıq.

Nümunə 6



Bu məqam ikinci qatda təkrar ediləndə, ikiqat genişlənmiş rast məqamı əmələ gəlir.

Nümunə 7 (Ist – birinci sütün pillə)

IV^{-st.} I^{st.} V^{st.} I^{2.st.} V^{2.st.}



Əmələ gələn məqamda əsas tetraxord və pentaxordları birləşdirən pillələr **təməl məqam təbəqələrinin** ayrılma nöqtələridir. Bunların ərazilərinə müasir terminologiyaya uyğun olaraq registr deyə bilərik.

Azərbaycan muğamşünaslığında şərti registrlərdən istifadə olunur. Geniş diapazonlu bir məqamın mayəsi onun bəm registri, həmin məqamın oktavası zil registri, arada qalan hissə isə orta registri hesab olunur. Ayrıca bir məqamın öz daxilində belə registr bölgüsü doğrudur, ancaq bu şərti bölgüdür. Azərbaycan məqamlarının sistemli registr cədvəli isə müəyyən edilməyib. Klassik musiqişünasımız Mir Möhsün Nəvvab 1884 ildə yazdığı “Vüzuhül-ərqam” əsərində [13, s.39, 41, 42] registr bölünməsinin 3 səviyyəli cədvəlini təqdim edib. Bəm registrin həziz, orta registrin miyanxana, zil registri isə övc adlandığı qeyd olunur. Cədvəldə registrlərin sərhədləri göstərilməyib. Övc və həziz adlı guşələr olduğu üçün bu terminləri işlədə bilmərik. Miyan registri (mənası orta) isə orta registrə uyğun gəlir. Həm də vokal muğamda pəsxan, miyanə-xan, zilxan terminləri işlənir.

XIV əsrin birinci yarısında yaşamış türk əsilli musiqişünas Səlahəddin Səfadi (1297-1363) ilk dəfə 24 şöbə cədvəlini və onların əsas melodik sxemini təqdim etmişdir. Onun “Risalə fi ilmil-musika” adlı əsərində [14, s.38] əsas 7 pərdədən altdakı zona taxt (mənası - alt), üstdəki zona isə fəvq (mənası - üst) adıyla qeyd olunub. Biz əsas məqamların mayə hissəsinin təməl pentaxordda yerləşdiyi üçün bu zonanı “əsil” adlandırdıq. Beləliklə ümumi bir nəticəyə gələrək münasib bildiyimiz registr adlarını təyin etdik. F_k təməl tonallığına əsasən:

1. IV – I pillələr arasında c_k – f_k əsas tetraxorduna əsaslanan Taxt registri

2. I – V pillələr arasında $f_k - c^1$ əsas pentaxorduna əsaslanan Əsil registri
3. V – I² pillələr arasında $c^1 - f^1$ əsas tetraxorduna əsaslanan Miyan registri
4. I² – V² pillələr arasında $f^1 - c^2$ əsas pentaxorduna əsaslanan Fövq registri
5. V² – I³ pillələr arasında $c^2 - f^2$ əsas tetraxorduna əsaslanan zil Miyan registri (İşarələr: IV– dördüncü alt pillə, I² – birinci pillənin oktavası.)

Nümunə 8

IV III II I II III IV V VI VII I² II² III² IV² V² VI² VII² I³

Taxt Əsil Miyan Fövq zil Miyan

Təcrübədə Taxt və Miyan məqam təbəqələri, özünü “tamlaşdırmaq” üçün üst tərəfdən bir tam pərdə genişlənərək pentaxord əmələ gətirir.

Nümunə 9

Taxt Miyan

Daha bir aktiv məqam təbəqəsi var ki, IV əsas pentaxord ərazisinə düşür. Onun alt sınırı b^k , üst sınır isə f^1 pilləsidir. Bu pentaxord əsil və miyan məqam təbəqələrinin arasında yerləşir.

Numunə 10.

Rastın Vilayəti, Şurun Şur-Şahnaz, Mirzə Hüseyn Segahının Müxalif aralıq məqamlarının səssirasında, həm IV, həm də V əsas pentaxordların pillələri iştirak eləyir.

Hər bir əsas pentaxordun alt və üst sınır səslərini **sütun pillələr** adlandırdıq. Təməl məqamda isə iki əsas təbəqə var, qalanlar onların müxtəlif yüksəklikdə təkrarlarıdır. Birinci **əsil təbəqəsidir** (təməl pentaxord), ikinci **miyan təbəqəsidir** (V əsas pentaxord). Bunların sütun pillələri ümumi məqam sisteminin sütunları olduğu üçün **əsas sütunlar** adlandırdıq. Beləliklə **əsas sütun pillələr**, təməl məqam təbəqələrinin sərhədlərini müəyyən edir. Təməl məqamın əsas harmonik və melodik dayaqları sütun pillələrə düşür. Sütun pillələr mövqə təyinedici kimi özünü göstərir. Belə ki, məqam təbəqələrindəki istənilən istinad tonunun mövqeyini tanımaq üçün, melodik prosesdə bu təbəqənin sütun pillələri vurğulanır, yəni melodik mərkəz sütunlara səmtləşdirilir. Bununla həmin ist tonunun mövqeyi ilə yanaşı, onu əhatə edən melodik və məqam xüsusiyyətləri də göstərilir.

Əsas sütun pillələrin mövqələrinə görə adları:

IV - pilləyə istinad edən sütun – alt sütun (alt st.)

I - pilləyə istinad edən – təməl sütün (təməl st.)

V - pilləyə istinad edən – orta sütün (orta st.)

I² - birinci üst (oktava zil) pilləyə istinad edən – II təməl sütün (zil təməl st.)

V² - beşinci üst pilləyə istinad edən – II orta sütün (zil orta st.)

I³ – pilləyə istinad edən – üçüncü üst sütün.

Əsil tonallıqlarından icra olunan zaman Rast, Şur, Segah, Bayatı-Qacar, Hümayun məqamlarının ikinci əsas şöbələri, eləcə də Şüştər, Rahab, Nəva, Mahur-hindi, Bayatı-İsfahan, Şahnaz muğamlarının mayələri orta sütün pilləyə istinad edir. Ümumi orta dayanacaq da orta sütün pilləyə düşür. Bunlar orta sütün pillənin nə dərəcədə əhəmiyyətli olduğunu üzə çıxarır. Muğam registrlərinin nisbi, şərti adları və onların əsas sütün pillələrlə ayrılması:

1. Alt st. – təməl st. arası Alt registr $c_k - f_k$

2. Təməl st. – orta st. arası Əsas registri $f_k - c^1$

3. Orta st. – II təməl st. arası Orta registr $c^1 - f^1$

4. II təməl st. – II orta st. arası Zil registr $f^1 - c^2$

5. II orta st. – III təməl st. arası Ortanın zil registri $c^2 - f^2$

Genişləndə alt registr $c_k - g_k$, orta registr $c^1 - g^1$ diapazonunu əhatə edir. Azərbaycan-İran muğamşünaslığında əsas tetraxordun Yekgah evi – Rast, Dügah evi – Şur, Segah evi – Segah məqamlarının istinad tonlarıdır. Nəticə olaraq:

Əsas registrdə: Əsas rast, əsas şur, əsas segah məqam istinad tonları,

Orta registrdə: Orta rast, orta şur, orta segah məqam istinad tonları,

Zil registrdə: Zil rast, zil şur, zil segah məqam istinad tonları,

Alt registrdə: Alt rast, alt şur, alt segah məqam istinad tonları kompleks əmələ gəlir.

Nümunə 11

Alt Rast alt Şur alt Segah Rast Şur Segah orta Rast orta Şur orta Segah zil Rast zil Şur zil Segah

Ygevi Dgevi Sgevi Ygevi Dgevi Sgevi Ygevi Dgevi Sgevi Ygevi Dgevi Sgevi

Kök səslər (əsas ton). Melodik təkan.

Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan məqam səssıralarında müəyyən etdiyi əsas ton funksiyası çox vacib əhəmiyyətə malikdir. Üzeyir bəy əsas məqamlarımızın mayələrindəki əsas tonları doğru müəyyənləşdirib, melodik funksiyalarını göstərmişdir. O, “Azərbaycan məqamlarının mayələri haqqında” bəhsində qeyd edir: “Çahargah məqamının mayəsi əsas ton olmaqla yanaşı, Çahargah məqam səssırasına daxil olan əsas tonların ter-siyası və alt kvartası vəzifəsini daşıyır” [1, s.32]. Üzeyir bəyin nəyi anladığı barədə öz fikrimizi gələcək məqalələrimizdə açıqlayacağıq. Çünki burda çox dəyərli bir mətləb var. Üzeyir bəy “əsas tonlar” söyləməsiylə, dolay yolla bir məqamda bir deyil, bir neçə əsas ton olduğunu bildirmişdir. Ancaq o, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində yalnız mayələrdəki vacib əsas tonları göstərməklə kifayətlənib.

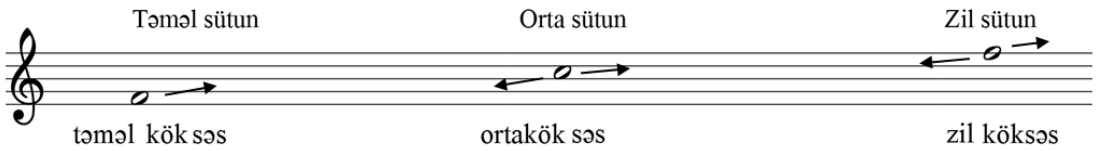
Araşdırmalarımızla rast, şur və segah məqamı əsas tonlarının eyni, təməl Yekgah “ev”inə, eləcə də digər əsas məqamların əsas tonlarının da başqa dərəcəli Yekgah

“ev”lərinə istinad etmələrini müəyyən etmişik. Tədqiqatlar nəticəsində 17 pilləli səssiz-rasında əmələ gələn Yekgah “ev”lərinə istinad edən səslərin ən üstün funksiyalara malik olmasını aşkar etdik. Yekgah evinə aid olan səs, öz tetraxordunun rəhbəri, hakimi, əsas idarəedicisidir. Milli sazımızın qolundakı “kök pərdə”lər məhz Yekgah “ev”inə aiddir [15, s. 47-57]. “Kök pərdə”nin aşıq harmoniyasındakı rolu, başlanğıc səs, məqamların dayaq nöqtəsi olması aşıq musiqisində də təsdiq olunur. Ata-babalarımızdan qalan ənənəni davam etdirərək Yekgah “ev”inə istinad edən səsləri “kök səs” adlandırdıq. “Ton” anlayışı interval ölçü vahidi kimi terminləşdiyi üçün biz “ton” terminini daha münasib olan “səs” termini ilə əvəz etdik.

Ciddi qaydalarla qurulmuş Azərbaycan muğamlarının melodikasında kök səslərin həlledici rolu var. Kök səslər muğam musiqisindən başqa, folklor, aşıq, mərasim, dini musiqimizdə də özünü göstərir. Kök səslərin aparıcı funksional əhəmiyyətini sübut edən İran, İraq, Türkiyənin həm muğam, həm də xalq musiqisindən saysız nümunələr göstərə bilərik.

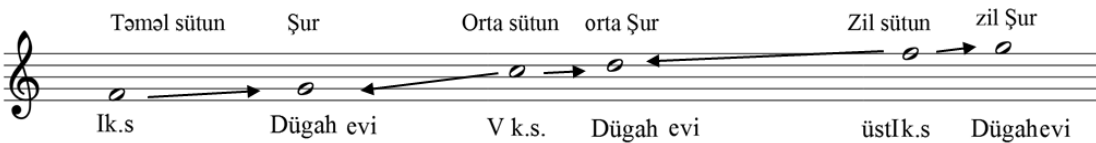
Hər bir əsas tetraxordda olan kök səslər ümumi muğam melodikasının əsas qurucularıdır. Kök səslərin idarəçılığı öz aralarında tənzimlənmiş şəkildə paylanıb, kompleks idarəetmə sistemi əmələ gətirir. Bütün muğam, şöbə-guşələrin başlanğıc və daxili melodik prosesi, dayaq mərkəzləri kimi kök səslərin nəzarəti altında baş verir. Əsas sütun pillələrə istinad edən mühüm kök səslər əsas idarə mərkəzləri kimi funksional cəhətdən daha üstündür.

Nümunə 12



Örnek olaraq əsas sütun pillələrə düşən mühüm kök səslər (k.s.) tərəfindən, təməl Dügah, orta Dügah, zil Dügah evlərinə aid muğam qurumlarının idarə olunmasının əsas sxemini göstərək.

Nümunə 13



Təməl məqamda, oktavadakı zil təkrarları saymasaq dörd ədəd kök səs vardır. Qalan üçü, təməl məqamda iştirak etməyən digər əsas tetraxordlarda əmələ gəlir. Dəstgahda şöbələr irəlilədikcə həmin məqam zonalarındakı kök səslər də fəallaşır.

Kök səslərin əsas funksiyası melodik təkan etməkdir. Kök səslərdən, onların hakim olduğu tetraxordun Dügah və Segah “ev”lərinə aid səslərə melodik təkan edilir. Eləcə də kök səslərdən, ona qovuşuq birləşmiş olan alt əsas tetraxordun Dügah və Segah “ev”lərinə aid səslərə də əks təkan edilir. Kök səslər bir-birinə də təkan edirlər. Ən mak-



simal x.5 məsafədə kök səslərdən biri digərinə təkan edə bilər. Əgər Yegah “ev”inin funksiyasında parçalanma varsa, onun kök səs funksiyası da dəyişkən, əvəzlənən olur.

Təkan edən kök səsə – **təkanedici səs**, təkan edilən səsə isə – **hədəf səs** söylənəcək. Funksional cəhətdən aşağıdan yuxarı istiqamətlənən təkanları - **əsas təkan**, yuxarıdan aşağı istiqamətlənən, yəni əks təkanları – **yardımcı təkan** (ikinci dərəcəli) adlandırdıq. Əsas pentaxordun I pilləsinə istinad edən, əsas təkanı icra edən kök səs, **əsas kök səs** hesab olunur.

Nümunə 14

Şur Kürdü, Hicaz, Dəşti zil Şur

Təkanedici səs hədəf səs təkanedici təkanedici hədəf təkanedici hədəf təkanedici

Aşağı registrlərdən yuxarı getdikcə tempin yüksəlməsi, həcmnin kiçilməsi ilə əlaqədar təkan prosesinin müddəti tədricən qısalır. Təkan gedişində hədəf səsə ağırlaşdırılması prinsipiylə hərəkət edilir. Onun ritmik əsası (fəUl), yaxud (tə-nən) , vurğusu üzərində qurulur (16). Instrumental ifaçılıqda təkan hərəkətinin eyni vurğu balansı daha kiçik zamana xırдалanır  Şurun Bərdaştından, Rahab muğamından misal göstərək.

Nümunə 15

Kök səs təkanının **həmləli təkan**, **ani təkan**, **sıcrayışlı təkan**, **nüfuzedici təkan**, **vasitəçi təkanı**, **ötürücü təkan** kimi müxtəlif şəkilləri tərəfimizdən aşkarlanıb. Şur, Segah, Çahargah muğamlarındakı bəzi təkan gedişlərini aydınlaşdıran kiçik melodik parçalar göstəririk.

Nümunə 16

1,2,3 xanələrdə bəm şur (Mayə Şur), 4,5,6 xanələrdə orta şur (hicaz, kürdü, bayatı-kürd), 7, 8, 9 xanələrdə isə zil şurda (Simayi-şəms) baş verən təkan gedişlərinə nümunələr vermişik. 1 xanədə $f_k \rightarrow g_k$ **ani təkan**, 2 xanədə $b_k \rightarrow g_k$ səsə **əks nüfuzedici təkan**, 3 xanədə $c^1 \rightarrow g_k$ **əks nüfuzedici təkan** gedişi edilib. Eyni təkan növləri orta şur və zil şurda təkrar olunur.

Nümunə 17.



1, 2, 3 xanələrdə bəm segah, 4,5,6 xanələrdə Hisar, 7, 8, 9 xanələrdə zil Segahda baş verən təkan gedişinə nümunələr göstərilib. 1 xanədə $f_k \rightarrow \bar{a}_k$ ani və sıçrayışlı təkan, 2 xanədə $b_k \rightarrow \bar{a}_k$ səsində əks təkan, 3 xanədə $c^1 \rightarrow \bar{a}_k$ nüfuzedicici əks təkan gedişi edilib. 4 xanədə $c^1 \rightarrow f^1 \rightarrow \bar{e}^1$ ötürücü təkan edilib. c^1 səsindən f^1 səsinə edilən sıçrayış, f^1 səsindən \bar{e}^1 səsinə edilən təkanla başa çatdırılır. c^1 səsindən başlanan təkan hərəkətində, f^1 kök səs ötürücüdür. 7 xanədə 1 ilə eyni, 5, 8 xanələrdə 2 ilə eyni, 6, 9 xanələrdə 3 ilə eyni təkan gedişləri edilmişdir.

Nümunə 18.



1, 2, 3 xanələrdə bəm çahargah, 4, 5, 6 xanələrdə Hisari-çahargah, 7, 8, 9 xanələrdə zil çahargahda (Məğlub, Mənsur) baş verən təkan gedişinə nümunələr göstərilib. 1 xanədə $\bar{e}_k \rightarrow g_k$ ani və sıçrayışlı təkan, 2 xanədə $aes_k \rightarrow g_k$ əks təkan, 3 xanədə $h_k \rightarrow g_k$ nüfuzedicici əks təkan gedişi edilib. 4 xanədə $h_k \rightarrow es^1 \rightarrow d^1$ ötürücü təkan edilib. 7 xanələrdə 1 ilə eyni, 5, 8 xanədə 2 ilə eyni, 6, 9 xanələrdə 3 ilə eyni təkan gedişləri edilmişdir.

Muğam ifaçılığında iki təkan növü, Düğah təkanı və Segah təkanı muğamyaradıcı əhəmiyyətə malikdir. Düğah təkanı və Segah təkanı ilə başlanan bir sıra muğam və şöbələr qruplaşır. Bu təkan növlərini geniş həcmində və formasına görə həmləli təkan adlandırdıq. Həmləli təkan, muğamların mayələrindəki təməl kök səs tərəfindən edilir.

Həmləli təkan gedişində təkanetmə əsas hərəkətdir və çıxıcıdır, qayıdış hərəkəti isə yardımcı hərəkətdir və enici istiqamətlidir.

Həmləli təkanın əsas formalarından birində baş verən melodik prosesi qısa şəkildə şərh edək:

- Bu forma iki mərhələdən ibarət olur.

- Instrumental muğamda xırdalanma, yəni daxili quruluşların təkrarı, variantlaşması xarakterik olduğu üçün əsas xətdən yayınma edilir və mərhələ ləngidilmələri əmələ gəlir.

- Birinci həmlə qısamüddətli olub, təkanedicici səsə qayıdıqla tamamlanır.

- İkinci həmlədə isə hədəf səs tam təsdiq olunması ilə proses bitir.

Bir az daha dərinədən incələyək:

Əvvəl prosesin baş verdiyi məqam zonasını təyin edib, burdakı sütun pillələri və kök səsləri müəyyənləşdirməliyik. Sonra hədəf səs əsas idarəedicici kök səsi, yəni tonikanın aid olduğu əsas tetraxordun Yekgah “ev”i müəyyənləşir. Birinci həmlədə əsas kök səs, özündən altı yerləşən yardımcı səsle həmləyə hazırlanıb hədəf səsə təkan edilir. Hədəf səs otəri təsdiqlənməsindən sonra əsas kök səsə qayıdış edilir. Bu mərhələ icraçının istəyindən asılı olaraq daxili melodik quruluşların təkrarları, variantlaşması hesabına genişləndirilə bilər. Belə genişləndirmələr əsas xətdən yayınma kimi dəyərləndirildiyi üçün mərhələnin forması dəyişir. İkinci mərhələ hədəfin təsdiqinin gücləndirilməsi məqsədiylə edilir. Birinci həmlədə otəri təsdiq qayıdıqla tamamlanır-

sa, ikinci həmlə daha inadlı edilir və hədəf səsində bitkin kadansla tamamlanır. Melodik prosesdə hədəfin aid olduğu məqam zonasındakı mövqeyinin tanıtılması üçün zonanın alt və üst sütunları vurğulanır. Həmləli təkan prosesini müşahidə etmək üçün Orta Segah, Şur, Çahargah, Hümayun, Bayatı-Qacar muğamlarının giriş hissəsini izləyə bilərsiniz.

Nümunə üçün Şur muğamının mayəsinin giriş hissəsində həmləli təkan gedişini izləyək.

Nümunə 19.



Məqam cəhətdən buna Dügah təkanı deyilir. F_k təməl tonallığına əsasən əsas kök səs (I k.s.) f_k səsidir. Təməl sütun f_k , orta sütun c^1 səsidir. Şurun tonikası g_k səsidir. F_k səsi təkanedici, g_k səsi hədəf səsdür. 1-ci xanədə F_k əsas kök səs e_k yardımçı səsiylə həmləyə hazırlanır. 2-ci xanədə g_k səsinə həmlə edilir. 1-ci, 2-ci xanələrdə əmələ gələn cümlə **dügah ağazıdır**. 3-cü xanədə təkanedici səsə qayıdış edilir və I mərhələ bitir. Əsas kök səsə qayıdış, IV kök səsə (b_k) dayaqlanmaqla edilir. 4-cü xanədə II mərhələ başlanır. Bu dəfəki melodik hərəkətdə tonikanın mövqeyini, tanımaq məqsədiylə onun yerləşdiyi təməl pentaxordun sütun pillələri vurğulanıb, tonika göstərilir. Bu hərəkətlə eyni zamanda tonikanı əhatə edən melodik və məqam xüsusiyyətləri də tanıtılır. 4 xanədə melodiya f_k təməl sütundan c^1 orta sütuna doğru yüksələn hərəkət edib, ordan g_k tonika səsinə enir. F_k kök səsndən c^1 kök səsinə edilən təkan, əgər bu pərdədə tamamlansaydı, **nüfuzedici təkan** əmələ gələrdi. Belə quruluşda sonuncu səs hədəf sayılır. Biz burda təkanın f_k və c^1 kök səsləri arasında paylanmasını görürük. Əsas təkanedici başlanğıcdakı kök səs (f_k) sayılır, c^1 kök səsi qəbul etdiyi təkanı hədəfə ötürür. Bu quruluşda c^1 kök səsi ötürücüdür. Belə təkan növünü **ötürücü təkan** adlandırdıq. 5-ci xanənin sonunda IV kök səsdən, b_k səsndən $^{-1}a_k$ səsinə **əks təkan** edilir. 5-ci xanədəki melodik quruluş kiçik **mayə ağazıdır**. Mayə ağazı əsil muğam təbəqəsində yerləşən Rast, Şur, Zəbul, Rahab, Bayatı-Qacar muğamları üçün ortaq təyinatçıdır. Ona görə də Mayə ağazı göstərildikdən sonra 6-cı xanədə yenə düğah təkanıyla Dügah pərdəsində, g^k səsndə tam qərar edilib, guşə başa çatdırılır.

Ötürücü təkanı ətraflı izah edək. Qeyd edək ki, Yekgah evinə aid kök səslər bir-birinə də təkan edir. Məntiqi nəticə olaraq, Yekgah evinə aid bir məqamın istinad tonu düğah, segah evinə aid səslərdən dayaq ala bilmədiyi üçün, ətraf yekgah evinə aid kök səslərə dayaqlanmalıdır. Bundan başqa kök səslərin arasında qalan düğah, segah evinin səslərinə edilən təkan, bu kök səslər arasında müxtəlif kombinasiyalarla paylana bilər. Bu zaman təkanedici hərəkət bir kök səsdən digərinə ötürülüb, ikinci kök səsdən artıq düğah ya segah evinin səsinə, yəni hədəf səsə çatdırılır. Ötürücü təkana aid bir neçə kiçik nümunə təqdim edək.

Nümunə 20.



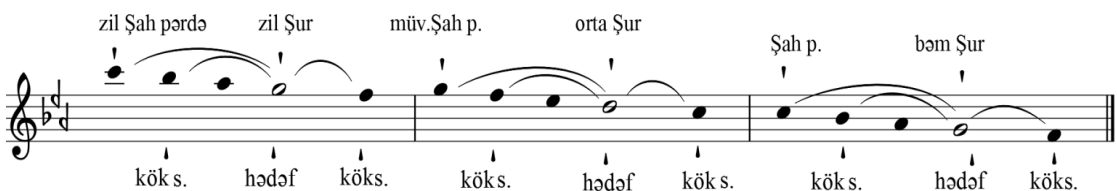
1-ci xanədə 4→1→2, 2-ci xanədə 1→5→2, 3-cü xanədə 1→5→3→4→3 quruluşları göstərilib. 3-cü xanədə $b_k \rightarrow \bar{a}_k$ ötürücü əks təkani tamamlayıcıdır. Demək 3-cü xanədə 2 ötürücü var, 2 qat ötürmə əmələ gəlir. 1-ci güclü, 2-ci zəif, 3-cü daha zəif təkancedici kimi dərəcələndir. Dinamik cəhətdən dərəcələndirsək f səsi forte, c səsi metsoforte, b səsi isə piano səslənməlidir.

Nüfuzedic təkani isə diatonik səssirasında aşırı aralıqda (qonşu olmayan) yerləşən təkancedici səslə hədəf səs arasında yaranır. Bu zaman təkancedici səsdən başlanan melodik hərəkət arada qalan səslərdə dayanmadan hədəf səsə çatdırılır. Nüfuzedic təkani prosesində təkancedici səsdən hədəf səsə yetişənədək melodik istiqamət dəyişmir. Əgər arada əsaslı dəyişmə olarsa, demək mütləq həmin nöqtədə başqa kök səs var və ötürücü təkani funksiyası əldə edir. Onun zəif təkancediciliyi kadans sonluğuna təsadüf edir, tamamlayıcı funksiya daşıyır.

Vasitəci təkani əmələ gəlməsini izah edək. Məntiqi nəticə çıxır ki, muğam melodiyasının əsas idarəediciləri yekgah evinə aid olan kök səslədirsə, demək düğah, segah evinə aid olan səslər təkancedicilik hüququndan məhrumdur. Ona görə də segah, yaxud düğah evinin səsinə başlanan melodik hərəkət kök səslərin vasitəçiliyi ilə yekgah, başqa düğah və segah evinə aid səslərə çatdırılır. Belə vəziyyətdə kök səslər arada qalıb vasitəci kimi öz təkani funksiyasını yerinə yetirir. Ona görə bu tip təkani **vasitəci təkani** adlandırıldıq.

Biz əsil, miyan, fəvq və taxt məqam zonalarında rast, şur, segah məqam istinad tonlarını qeyd etdik. Bəsit məqamların məqam əsasları ən azı 3 əsas pentaxordda bəmədə, ortada və zildə təkrarlanır, yəni məqam reprizası əmələ gəlir. İndi isə nümunə olaraq şur məqamının 3 dərəcədəki məqam əsaslarının mövqelərini, onların şah pərdələr və kök səslərlə idarə olunma sxemlərini göstərək.

Nümunə 22.



V əsas pentaxordun 5-ci pilləsinin funksiyasını müvəqqəti şah pərdə kimi qeyd etdik. Çünki, bu pillə öz məqam təbəqəsi daxilində şah pərdə funksiyasına malikdir. Təməl məqam təbəqələri çərçivəsində isə bu funksiyasını itirir.

3 dərəcədə göstərdiyimiz Şur məqam əsaslarını birləşdirən bir melodik parça yazırıq.

Nümunə 23.

Göründüyü kimi melodik parçanın 1-ci xanəsində f^1 və b^1 kök səsləri, g^1 zil şur məqam ist tonununun, 2-ci xanəsində f^1 və c^1 kök səsləri, d^1 orta şur məqam ist tonunun, 4-cü xanəsində f^k kök səsi və c^1 şah pərdəsi, g^k bəm şur məqam istinad tonunun əsas idarəediciləridir. Onların arasında paylanıb hədəf səsə istiqamətlənmiş təkanlar kompleksi aydın görünür. 3-cü xanədəki əsas mövzu muğam quruluşuna görə **nəva ayaqcığı**dır (kadans). Orta sütun pilləyə istinad edən c^1 səsi, rast, şur, segahın orta və zil şöbələri üçün **ümumi orta dayanacaq**dır. 3-cü xanədə (Nəva ayaqcığı) c^1 və b^1 kök səsləri, c^1 Nəva məqam istinad tonunun əsas idarəediciləridir.

Təməl kök səs Şur, Segah, Bayatı-Qacar muğamlarının mayələrindəki müştərək dəmsəz (ostinato, pedal) funksiyasını əks etdirən müxtəlif ritmlərdə kiçik örnək melodik parçalar yazırıq.

Nümunə 24.

Birinci sətirdə Şur, ikinci sətirdə Segah, üçüncü sətirdə Bayatı-Qacar muğamlarına aid örnəklər göstərilmişdir.

Biz artıq kök səslər haqqında məlumat verdik. İndi **əsas pentaxordları** daha dəqiq izah edə bilərik. Təcrübələr nəticəsində əsas pentaxordların əsas məqam vahidliyini aşkar etmişik. Bu pentaxordların alt sütunu əsas kök səs, üst sütunu isə onun şah pərdəsi funksiyasına malik olur. Əsas pentaxordların sınır səsləri (I, V pillələr) melodik dəfədicə xüsusiyyətə malikdirlər. Bu hərəkətlə onlar sanki məqam zonasının keşikçiləridir. Zonadaxili melodik prosesdə sınır səslərə tərəf istiqamətlənən melodik axın, müqavimətlə üzləşib geri, zonanın içərisinə qaytarılır. O anda qaytarılmasa, ləngimə ilə mütləq qaytarılır. Melodik axın üst sınırdan başlanıb aşağı istiqamətlənərsə, üst sınır başlanğıc, alt sınır son olur. Əksinə, melodik axın alt sınırdan başlanıb yuxarı istiqamətlənərsə, o halda alt sınır başlanğıc, üst sınır son olur. Əsas pentaxordların V (üst sınır) pilləsi özündən öncəki səslərə nisbətən Dügah evidir, ancaq əks təkanedici (üçəriyə doğru) funksiyaya malikdir. Səbəbini izah edək. Təməl pentaxord istisna olmaqla, hər bir əsas pentaxordun mövqeyindən asılı olmayaraq daxilindəki melodik prosesdə,

həmin pentaxordun alt sınır səsi müvəqqəti olaraq I pillə, - yəni əsas kök səs, üst sınır səsi isə müvəqqəti V pillə, - yəni I pillənin Şah pərdəsi (dominanta)) funksiyasına çevrilir. Onların sütunları da xüsusi (şərti, müvəqqəti) sütun pillələr kimi dərəcələnilir. Bu vəziyyətdə müvəqqəti V pillə, Şah pərdə olaraq əks təkanedici funksiya əldə edir. Xatırladaq ki, əks təkanlar əsas təkan deyil, yardımçı təkan kimi ikinci dərəcəlidir. Melodik proses həmin əsas pentaxordun ərazisindən kənara çıxan zaman onun pillələrinin də müvəqqəti funksiyası dəyişilir. Əsas pentaxord əsas məqam vahidi kimi Azərbaycan məqamlarında da özünü göstərir. Əsas muğamların mayələri əsil məqam zonasında, təməl pentaxordda yerləşir. Bir neçə əsas muğamın (Rast, Şur, Segah, əlavə olaraq Hüməyun, Bayatı-Qacar) ikinci mühüm şöbələri təməl pentaxordun şah pərdəsinə, orta sütun pilləyə istinad edir. **Bəsit muğamlar**ın (eyni tetraaxordun birləşmələrindən əmələ gələnlər - Rast, Şur, Segah-Zabul, Çahargah) isə əsil məqam zonasında (təməl pentaxord) mayələri, miyan məqam zonasında (V əsas pentaxord) orta fərrləri, fəvq məqam zonasında (I² əsas pentaxord) isə zil fərrləri yerləşir.

Hazırkı məqalədə müəyyən etdiyimiz yeni anlayışların bir hissəsi təqdim olunub. Aydın ki, bir məqalə həcmi onları ətraflı izah etmək üçün yetərli deyil. Gələcək məqalələrimizdə əsas tetraaxordan mürəkkəb tetraaxordların və onların əsasında mürəkkəb səssıralı məqamların əmələ gəlməsini izah edəcəyik. Eləcə də mürəkkəb səssıralı məqamların xüsusi melodikası, bu məqamlarda kök səslərin təyin olunması və funksiyaları haqqında məlumat veriləcək. Rast, Bayatı-Şiraz, Çahargah, Hüməyun, Şüştər, Bayatı-Qacar, Mahur, Qatar, Zabul, Rahab, Nəva, Bayatı-İsfahan, Şahnaz, Bayatı-Kürd muğamlarında kök səslərin əsas idarəçiliyi izah olunacaq.

Nəticə olaraq elmi yenilikləri yekunlaşdıraraq:

1. 17 pilləli səs sisteminin elmi izahı.
2. Zəlzəl səs sisteminin açıqlanması, fayda və zərərləri.
3. Surətəm muğam anlayışının açıqlanması.
4. Azərbaycan muğam səs sisteminin əsas pərdələrinin göstərilməsi.
5. Azərbaycan muğam səs sistemində başlanğıc pərdənin təyin edilməsi.
6. Azərbaycan tarının pərdələrində yanlışlar, pərdələrin adları.
7. Üç pərdə evinin və onun yaratdığı sistemin təyin edilməsi.
8. “Ev” anlayışına əsasən qohum muğam tonallıqlarının təyinatı və muğam tonallıqlarının transpozisiya edilməsinin elmi izahı.
9. Azərbaycan muğamlarının məqamları daxil olmaqla Yaxın Şərq məqamatının törəniş toxuması olan “ana dəng”in (danq) müəyyən edilməsi.
10. 17 pilləli səs sırasında yeddi ana dəngin təyinatı.
11. “Ana dəng”in əsasında Yaxın Şərq məqamatının əmələ gəlmə mexanizminin açıqlanması.
12. Təməl məqam və onun daxili zonalarının göstərilməsi, adlanmaları.
13. Sütun pillələr.
14. Əsas məqam özəklərinin ən azı 3 məqam zonasında (bəm, orta, zil) təkrar edilmələri.
15. Əsas məqamların qurulmasında əsas pentaxordun rolunun elmi izahı.
16. Muğamat sisteminin öyrənilməsi nəticəsində muğamların əsil tonallıqlarının təyin edilməsi, muğamların qovuşması, keçid etmə qaydalarının elmi izahı.

17. Muğam registr cədvəlinin tərtib olunması.
18. Muğam melodikasının daxili quruluşu.
19. Muğam melodikasında əsas idarəedici kök səslərin təyin edilməsi.
20. Kök səslərin idarəetmə sistemi.

Azərbaycan muğamlarının da əhatə edən Yaxın Şərq məqam sisteminin isə bir kitab həcmində izahatı var. Azərbaycan musiqişünaslığının, bəstəkarlıq məktəbinin, eləcə də muğamatının tərəqqisinə nail olmaq üçün muğam nəzəriyyəsinin öyrənilməsi zəruridir. Muğamat sisteminin bərpa edilməsi üçün başlanğıc mərhələdə aşağıdakı nəzəri müddəaların öyrənilməsi və tədris edilməsini təklif edirik:

1. Azərbaycan muğamlarının klassik səs sistemi.
2. Azərbaycan muğamlarının klassik məqam sistemi.
3. Muğam melodikası.
4. Ritmika, əruz vəznə, zərb üsulları.
5. Azərbaycan, eləcə də Yaxın Şərq muğam musiqisi bəhrli janrının formaları.
6. Azərbaycan və klassik Yaxın Şərq musiqi risalələri (traktat).
7. İran, Türkiyə, İraq muğam nəzəriyyəsi haqqında ümumi dərslər.
8. Muğam terminologiyası.

Aydındır ki, qeyd etdiyimiz məsələləri qısa müddətdə həll etmək mümkün deyil. Düşünürük ki, asan olmayan muğam nəzəriyyəsinin tədrisinə, orta və ali təhsil məktəblərindən başlamaq lazımdır. Yaxın Şərq muğam musiqisi elminin böyük azərbaycanlı alimləri S.Urməvinin, Ə.Marağalının, F.Şirvanının, M.M.Nəvvabın elmi irsini davam etdirib gələcək nəsillərə çatdırmaq bizim mənəvi borcumuzdur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü. Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: ADMN, 1962, 110 s.
2. İsmayilov Ş. Muğam tonallıqlarının transpozisiya problemləri // Rast müzikoloji dergisi, Cilt 1, Sayı 1 (2013) s. 131-153
URL:<https://rastmd.net/index.php/Rast/article/view/11/9>
3. Ramazan Kamiloğlu. Ahmed oğlu Şükullah (1388-1489) ve “Edvarı musiki” adlı eseri. Ankara. 2007. 177 s.
4. Doğrusöz Nilgün. Hariri bin Muhammedin Kirşehri edvarı. İstanbul. 2007. 218 s.
5. Keskiner Bora. Kadızade Mehmed al-Tirevi. Risale-i Edvar. 40 s.
6. Arısoy Mithat. Seydinin El-Matla adlı eseri üzerine bir çalışma. İstanbul.1988, 232 s.
7. Mirzə bəy. Musiqi risaləsi (Farscadan tərcümə, ön söz və şərhlər G.Şamillindir). B.: Azərbaycan, 1995. 86 s.
8. Kantemiroğlu D. Kitabı İlmil-Musiki ala vechil-Hurufat. İ.: Yapı kredi yayımları, 2001, 695 s.
9. Muğam-irs layihəsi. Səfiyəddin Urməvi. Kitabül-ədvar. B.: Şərq-Qərb, 2006, 107 s.
10. M.Sadreddin Özçimi. Hızır bin Abdullah ve Kitabül-Edvar. İstanbul: T.C. Yüksek öğretim kurulu dokumantasyon merkezi, 1989, 221 s.
11. Kamiloğlu Ramazan Şehri Kirşehri el-mevlevi Yusuf ibn Nizameddin ibn Yusuf Ruminin Risalei musikinin transkribe ve degerlendirilmesi. Malatya.: T.C. Yükseköğretim kurulu dokumantasyon merkezi, 1998, 121 s.
12. İmrani. R. Azərbaycan muğam janrının yaranması və inkişaf tarixi. B.:ADPU mətbəəsi, 1994, 251 s.
13. Nəvvab Mir Möhsün “Vüzühül Ərqaq”. B.: Elm. 1989. 53 s.

14. Erhan Tekin. Safedinin (1297-1363) müzik teorisinin incelenmesi. İ.: 2007, 132 s.
15. Эльдарова Э. Искусство ашыгов Азербайджана. Б.: Ишыг, 1984, 118 с.
16. Əkrəm С. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzü. В.: Elm, 1977, 417 s.

Шамиль ИСМАИЛОВ

Преподаватель Государственной Консерватории
при Карс Кафгазском Университете
Диссертант АНК

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУГАМНОГО АНАЛИЗА И ТЕРМИНОЛОГИИ

Резюме: В статье обсуждаются некоторые теоретические вопросы новых ладовых концепций, составленные на основе теории Ближневосточных ладов. Автор, опираясь на Ближневосточную ладовую теорию, представил несколько концептуальных понятий, которых нет в европейской музыкальной теории. Вопросы возникающие при анализе и практике исполнения мугамов вынуждают обращаться к новым методам анализа мугамов и к новой терминологии. Автор поддерживает мысль о том, что мугамы должны изучаться в комплексном подходе как составная часть восточной музыки. Некоторые понятия и термины вводятся впервые: классическая звуковая система, основные тональности, подлинные тональности, простейшие мугамы, понятие «дом», внутренние и внешние лады, мугамные регистры, ступени-колонны, основной звук, временный устой (*müvəqqəti şah pərdə*), основной толчок, а также некоторые термины непереводимые на другие языки (*ana dəng, bəsit muğamlar (məqamlar), surətən muğam, fərr muğamlar, dugah ağazi, mayə ağazi, nəva ayaqcığı*).

Ключевые слова: теория мугама, основной лад, понятие ладовых «домов», мугамные регистры, ступени-колонны, корневые звуки

Shamil ISMAILOV

Lecturer of the State Conservatory
of Kars Kafgaz University
Dissertator of ANC

ACTUAL ISSUES MUGHAM ANALYSIS AND TERMINOLOGY

Summary: The article discusses some theoretical issues of new fret concepts, compiled on the basis of the theory of Middle Eastern frets. Based on the Middle East mode theory, the author presented several conceptual concepts that are not found in European musical theory. Questions arising from the analysis and practice of the execution of mughams compel us to turn to new methods of analysis of mughams and to new terminology. The author supports the idea that mughams should be studied with a comprehensive approach as an integral part of oriental music. New concepts and terms introduced for the first time: classical sound system, basic keys, genuine keys, basic mughams, the concept of "house", internal and external mode, mugham registers, column steps, target sound, temporary abutment (*müvəqqəti şah pərdə*), the main push and some terms that cannot be translated into other languages (*ana dəng, bəsit muğamlar (məqamlar), surətən muğam, fərr muğamlar, dugah ağazi, mayə ağazi, nəva ayaqcığı*).

Keywords: mugham theory, base mode, the concept of modal "houses", mugham registers, column steps, root sounds

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fəttah Xəlirqadə
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova