

ABBASQULU
NƏCƏFZADƏ

ETNOORQANOLOGİYA



BAKİ – 2016

**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI**

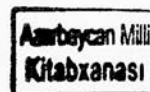
ABBASQULU İSMAYIL oğlu NƏCƏFZADƏ
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, AMK-nın professoru

108126

ETNOORQANOLOGİYA

*Musiqi təmayüllü ali məktəblər üçün dərslik
(I nəşr)*

*Azərbaycan Milli Konservatoriyası Elmi
Şurasının 4 iyul 2016-cı il tarixli qərarı ilə
dərslik kimi təsdiq edilmişdir (protokol
№11).*



BAKİ – 2016

315.318.43-44

Elmi məsləhətçi:	SİYAVUŞ ƏSRƏF oğlu KƏRİMİ Xalq artisti, professor
Elmi redaktor:	FƏTTAH XALIQ oğlu XALIQZADƏ sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru
Redaktorlar:	FİRUDİN AĞASI oğlu CƏLİLOV filologiya üzrə elmlər doktoru, professor RAFİQ SAVALAN (İMANQULU oğlu AĞAYEV) nasir, yazıçı, tərcüməçi
Nəşriyyat redaktoru	QUMRU ŞƏHRİYAR (FUAD qızı QULİYEVA) jurnalist, tərcüməçi
Rəyçilər:	SƏADƏT ABUTALIB qızı ABDULLAYEVA sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor LALƏ ŞİRMƏMMƏD qızı HÜSEYNOVA sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Rəssam:	SEYRAN BƏDƏL oğlu MUSAYEV

Nəcəfzadə A.İ. Etnoorqanologiya. Musiqi təmayüllü ali məktəblər üçün dərslik. Bakı: "Ecoprint", 2016, 304 s.

Dərslik Azərbaycan Milli Konservatoriyasının mövcud tədris proqramına uyğun olaraq ölkəmizin ərazisində istifadə edilən calğı alətlərinin öyrənilməsi üçün işlənilib. "Etnoorqanologiya" adlı dərslik əsasən AMK-nın tələbələri üçün nəzərdə tutulsa da, bu əsərdən musiqi təmayüllü digər ali təhsil ocaqlarının (BMA, ADMİU, ADPU, "Xəzər" Universiteti, BXA, NDU və s.) müəllimləri və tələbələri, həmçinin musiqişünaslıq, muğamşünaslıq, folklorşünaslıq, mədəniyyət və incəsənətin digər sahələrində fəaliyyət göstərən araşdırıcılar, ifaçılar da faydalana bilərlər.

Üz qabığında A.Nəcəfzadənin bərpa etdiyi alətlərin (qolça qopuz, yaylı qopuz, ərgənün, kos, əlvah) şəkli verilib.

© Abbasqulu Nəcəfzadə

GİRİŞ

Azərbaycan Respublikasının prezidenti Heydər Əliyev 2000-ci il 13 iyun tarixli qərarı ilə "Azərbaycan Milli Konservatoriyası"-nın təsis edilməsi haqqında xüsusi fərman vermiş, 2001-ci il avqustun 10-da isə "Azərbaycan Milli Konservatoriyasının maddi-texniki bazasının yaradılması haqqında" sərəncam imzalamışdır.

Artıq uzun illərdir ki, AMK ölkəmizin müxtəlif şəhərlərində fəaliyyət göstərən uşaq musiqi və incəsənət məktəbləri, musiqi kollecləri, eləcə də musiqi təmayüllü ali təhsil ocaqları üçün peşəkar müəllim, tədqiqatçı, ifaçı kadrlar hazırlayır.

XXI əsrin ilk illərindən ölkəmizin təhsil sisteminə aparılan bir sıra uğurlu islahatlar ali məktəblərin bakalavr pilləsində olduğu kimi, magistratura pilləsində də müsbət nəticələr doğurub. Bu yeniliklər həm dərslərlərin, dərş vəsaitlərinin, həm də tədris proqramlarının hazırlanmasında müasir metodlardan istifadə olunmasını tələb edir. Təhsil islahatlarının ən mühüm istiqamətlərindən biri də yeni dərslərlərin hazırlanıb nəşr olunmasıdır. Bu sahədə görülən işlər təqdirəlayiqdir. Son illər nəşr edilən onlarca dərslik və dərş vəsaiti məzmunu, tərtibatı, yeni texnologiyalarla səsələməsi baxımından pedaqoji ictimaiyyət tərəfindən razılıqla qarşılanır.

Təqdim edilən bu dərslik Azərbaycan Milli Konservatoriyasının "Milli musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi" kafedrasında hazırlanmışdır. Kitab AMK-da (və digər müvafiq təhsil ocaqlarında) "Etnoorqanologiya" fənninin daha peşəkar səviyyədə tədrisini təmin edən eyniadlı mövcud proqrama (tərtibçi: A.Nəcəfzadə) uyğun olaraq yazılıb. Xatırladaq ki, kitabda proqram üzrə saatlara bölünmüş 15 əsas mövzunun başlığı iri, digər əlavə başlıqlar isə kiçik şriflərlə verilib.

Kitabda alətlərin poetik "arxiv"ini yaratmış Azərbaycan şairlərinin – Qətran Təbrizi (1012-1088), Məhsəti Gəncəvi (1089-1183), Xaqani Şirvani (1120-1199), Nizami Gəncəvi (1141-1209), Mövlana Cəlaləddin Rumi (1207-1273), Əvhədi Marağalı (1274-1338), Əssar Təbrizi (1325-1390), Qazi Bühranəddin Sıvəsi

(1344-1398), Mustafa Zərir (XIV əsr), Yusif Məddah (XIV əsr), İmadəddin Nəsimi (1369-1417), Cahanşah Həqiqi (1397-1467), Şeyx Dədə Əmər Rövşəni (1407-1487), Həbib (1470-1520), Nəmətullah Kişvəri (1445-1525), Şah İsmayıl Xətai (1486-1524), Məhəmməd Füzuli (1494-1556), Fədai Təbrizi (XVI əsr), Məhəmməd Əmani (1536-1610), İskəndər Münşi (1560-1629), Qəvsi Təbrizi (1568-1640), Rükəddin Məsihi (1580-1656), Məhəmmədəli Saib Təbrizi (1601-1676), Aşıq Valeh (Kərbalayı Səfi Məhəmməd oğlu, 1729-1822), Qasimbəy Zakir (1784-1857), Seyid Mirhəməzə Əfəndi Nigari (1805-1885), Aşıq Pəri (1811-1847), Seyid Əbülqasim Nəbati (1812-1873), Mirzə Məhəmməd Tağı Qumri (1819-1891), Mirzə Mehdi Şükuhi (1829-1896), Hacı Əbülhəsən Raci (1831-1876), Seyid Əzim Şirvani (1835-1888), Molla Məhəmməd Zəvi (1843-?), Həsənəlixan Qaradağı (1848-1929), Şəhriyar Şirvani (1852-1915), Hüseyn Cavid (1882-1941), Cəfər Cabbarlı (1899-1934), Səməd Vurğun (1906-1956), Mikayıl Müşfiq (1908-1938), Əhməd Cavad (1892-1937), Əliəğa Vahid (1895-1965), Rəsul Rza (1910-1981), Həkim Qəni (1918-2008), Məmmədəli Sail (1919-1983), Bəxtiyar Vahabzadə (1925-2009), Cabir Novruz (1933-2002), Tofiq Bayram (1934-1991) və başqalarının şeirlərinə, eləcə də "Kitabi-Dədə Qorqud" (VI-VII əsrlər), "Əhməd Hərəmi" (XIII əsr), "Koroğlu" (XVI əsr) dastanlarına istinad edirik. Əsərin başqa səhifələrində təkrarçılıq olmasın deyə şairlərin doğum-ölüm tarixləri qeyd olunmur, həmçinin onların adı tam deyil, yığcam verilir (məsələn, Qətran, Məhsəti, Xaqani, Nizami və b.). Oxucu müvafiq dövrü müəyyənləşdirmək üçün burada göstərdiyimiz tarixə nəzər yetirə bilər. Kitabda digər tanınmış şəxslərin adı isə ilk dəfə çəkilərkən doğum və ölüm tarixləri təqdim olunur.

Dərslik xeyli yeni və kifayət qədər dəyərli bilgilərlə, o cümlədən çalğı alətlərinin müasir tədqiqat üsullarını həm nəzəri, həm də təcrübi cəhətdən əsaslandıran dərin elmi-nəzəri faktlarla zəngindir. Kitabda əsasən Dədə Qorqud dövründə istifadə olunmuş və müasir tədrisə daxil edilən Azərbaycan çalğı alətləri öyrənilir. Sonda bir neçə özənsəli (idiofonlu) çalğı alətindən də bəhs olu-

nur. Bu zaman həmin alətlərin yaranma tarixi, etimologiyası, morfologiyası, istifadə yerləri, diapazonu və s. xüsusiyyətləri gözdən keçirilir, onlar haqqında hərtərəfli elmi bilgilər verilir. Dərslik əsasən AMK-nın "Milli musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi" kafedrasının (eləcə də digər musiqi təmayüllü ali təhsil müəssisələrinin) "Xalq çalğı alətləri ifaçılığı" və "Solo oxuma" ixtisasları üzrə magistr pilləsində təhsil alan tələbələr üçün nəzərdə tutulub. Eyni zamanda əsərdən müvafiq istiqamətdə təhsil alan magistrantlar, aspirantlar, dissertantlar, doktorantlar, habelə bir sıra digər sahədə çalışan başqa mütəxəssislər də faydalana bilərlər.

Ümumiyyətlə, bu kitab "Etnoorqanologiya" fənninin tədrisi üçün ali məktəb sistemində Azərbaycan dilində yazılmış ilk dərslikdir. Əsər müvafiq ixtisas üzrə magistr pilləsində təhsil alan ali məktəb, eləcə də bakalavr, orta ixtisas məktəblərində, kolleclərdə təhsil alan tələbələr, həmçinin musiqişünaslığın müxtəlif sahələrində çalışan mütəxəssislər üçün kifayət qədər yüksək elmi və təcrübi əhəmiyyət daşıyır. Kitab sərbəst iqtisadiyyatın tələblərinə uyğun hazırlanmış böyük həcmli dərslikdir. Ola bilər ki, kitabın nöqsanları da var. Gələcəkdə dərsliyin təkrar nəşrinin keyfiyyətini və məzmununu daha da yaxşılaşdırmaq məqsədilə mütəxəssislərdən öz tənqidi qeydlərini, arzularını AMK-nın yerləşdiyi Bakı şəhəri, Ələsgər Ələkbərov küçəsi 7 ünvanına göndərmələri xahiş olunur.

FƏNNİN MƏCZİ, MƏQSƏD VƏ VƏZİFƏLƏRİ

AMK-nın "Milli musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi" kafedrasında "Xalq çalğı alətləri" və "Solo oxuma" ixtisasları üzrə magistr pilləsində tədris edilən "Etnoorqanologiya" fənni ölkəmizdə qədim çalğı alətlərini geniş və mükəmməl şəkildə öyrənmək üçün nəzərdə tutulub.

Azərbaycanda istifadə edilən ən mühüm çalğı alətlərinin öyrənilməsində "Etnoorqanologiya" fənninin çox böyük əhəmiyyəti var. Tələbənin sonrakı yaradıcılığında, pedaqoji və ifaçılıq fəaliyyəti dövründə bu fənnin çox gərəkli olduğu praktikada öz təsdiqini tapır.

"Etnoorqanologiya" fənnində bu dərslilik çalğı alətləri ilə bağlı bir sıra məsələlərin, qarşıya çıxan ən kiçik problemlərin belə həllinə istiqamət verməyə kömək göstərəcəkdir. Dərsliliyin köməyi ilə etnoorqanologiya haqqında termin və anlayışlarla, alətlərin forma, prinsip və metodları ilə tanış olacağıq. Beləliklə, "Etnoorqanologiya" fənnində tədrisə daxil edilən çalğı alətləri müxtəlif istiqamətlərdən öyrənilir.

"Etnoorqanologiya" fənninin tədrisində **məqsəd** hər bir tələbəyə ifaçılıq sənətində geniş istifadə edilən ən mühüm çalğı alətlərinin *əsas xüsusiyyətlərini* (yaranma tarixi, etimologiyası, morfolojiyası, diapazonu, hazırlanma texnologiyası, istifadə qaydaları, tanınmış ifaçıları və s.) dərindən və mükəmməl öyrətməkdir.

Bu məqsəddən irəli gələn **vəzifələr**:

1. Müasir dövrümüzdə mədəniyyət və incəsənət işçilərinin qarşısında duran əsas vəzifələrdən biri gənc nəslə vətənpərvər ruhda tərbiyələndirmək, onları dövrün tələblərinə uyğunlaşdırmaq və tələbələrini estetik zövqünü milli ruhda formalaşdırmaq;

2. Tədris boyu tələbələrini etnoorqanologiya sahəsində elmi-nəzəri biliklərini maksimum dərəcəyə çatdırmaq, sərbəst fikir yürütmə qabiliyyətini formalaşdırmaq və inkişaf etdirmək;

3. Ölkəmizin və dövlətimizin mədəniyyət sahəsindəki siyasətini uğurla həyata keçirmək. Bu siyasətin bir qolunu da məhz etnoorqanologiya sahəsi təşkil etdiyindən, həmin istiqamətdə daha geniş şəkildə təbliğat aparmaq;

4. Tələbələrin bu fənnə dərindən yiyələnməsilə yanaşı, digər "qonşu" musiqi fənləri ilə də "körpü" yarada bilməsi üçün biliklərinin bütövlüyünə, tamlığına nail olmaq;

5. Azərbaycan çalğı alətlərinin inkişafı, onun mənbələri, formalaşma yolları və özünəməxsusluğu ilə bağlı problemlərə xüsusi diqqət yetirmək.

"Etnoorqanologiya" üç qədim yunan sözünün birləşməsindən yaranmışdır: "etnos+organon+loqos". Dilimizdə "*etno(s)*" (yunanca *ēthnos*, *ēthnos*) – xalq; "*orqan*" (öpyavov, organon) – çalğı aləti, "*logiya*" isa (λογία, ology) elm deməkdir. Deməli, adından görünüyü kimi, "Etnoorqanologiya" – xalq çalğı alətlərini elmi şəkildə öyrənilməsidir və bu fənnin əsas mahiyyəti də eyni mənanı daşıyır.

Otaylı-butaylı Azərbaycan ərazisi dünyanın ən qədim yaşayış məskənlərindən biri olmaqla, həm də planetimizin ilkin mədəniyyət mərkəzlərindən sayılır. Bu yerlərin ilk sakinləri olan əcdadlarımız maddi tələbatı ödəməkdən ötrü bir sıra primitiv əmək alətləri yaradıblar. Onlar eyni zamanda həmin dövrdə (Daş dövrü) mənəvi ehtiyaclarını da ödəmək üçün bir sıra çalğı alətləri icad etmişlər. Sırr deyil ki, incəsənətin qüvvətli təsir gücünə malik vasitələrindən ən mühümü məhz musiqidir. Musiqi mənəvi qida olmaqla yanaşı, insana nəcib hisslər aşılayır, onu daxilən saflaşdırır və zənginləşdirir.

Musiqi – insanın zəngin təəssüratlarını, hiss və həyəcanlarını, ideyalarını, səs, ritm, eləcə də intonasıya cəhətdən mütəşəkkil şəkildə, bitkin ifadə edən incəsənət növüdür.

Musiqi sözünün musiqar adlanan quşa istinadən yarandığı ehtimal olunur. **Musiqar** – dimdiyində bir çox dəliklər olan, külək əsdikcə müxtəlif səslər çıxaran əfsanəvi bir quşdur. Azərbaycanda *musiqar* adlı qədim nəfəs çalğı aləti də olub (şək. №1).

Bəzi mənbələrdə isə musiqi muzaların sənəti kimi təqdim edilir¹. Muzalar – qədim yu-



Şəkil №1. Musiqar

¹ ASE. On cildə, VII c. B.: 1983, s. 85, 97.

nan mifologiyasında Zevsin və Mnemosinanın qızlarına verilən ümumi addır. Onlar müxtəlif mənəvi fəaliyyət sahələrinin – poeziya, incəsənət, elm adamlarını, şairləri ilhama gətirmişlər.

Filologiya elmləri namizədi (indi – filologiya üzrə fəlsəfə doktoru¹) Əbülfəzl Hüseyni (1925-1987) Azərbaycan dilində musiqinin sözaçımı haqqında belə yazır: "...dilimizdə "mu" və bundan törənmiş "muyə" – nalə, sızıltı, hüzn, fəryad, qəm, ürəkdan gələn səs mənasında işlənmişdir. Bu sözə klassik ədəbiyyatımızda tez-tez rast gəlirik. Məlumdur ki, musiqi mahiyyət etibarilə məhz bu mənəni daşıyır. Demək, bu istilahn ilk dəfə bizdə yarandığı ehtimal oluna bilər"².

Qədim çalğı alətlərinin bir qismi unudulmuş, tarixin keçməkeşli yollarında itib-batmış, bir qismi isə inkişaf etdirilmiş, təkmilləşdirilmiş və mükəmməl alətlə çevrilərək dövrümüzə qədər gəlib çıxmışdır.

Azərbaycan musiqisinin – rəqslərin, mahnıların, ozan-aşıq havacatının, eləcə də muğamların formalaşması və inkişafında bir sıra çalğı alətlərimizin böyük rolu olmuşdur. Belə alətlərdən ön mühüm *tar* və *kamança* olsa da, üç pilləli təhsil sistemində daxil edilən *balaban*, *qanun*, *qarmon*, *saz*, *nağara* və *qaval*ın da adını qeyd etməliyik. Ümumilikdə çalğı alətlərinin hər birinin müxtəlif mərhələlərdə xalqımızın musiqi duyumunun inkişafında və este-

tik zövqünün formalaşmasında böyük əhəmiyyəti var.

Orqanologiya (alətsünaslıq) sahəsində Azərbaycanda bir sıra sanballı risalələr, monoqrafiyalar, elmi kitablar və tədqiqat əsərləri yazılıb. Bu istiqamətdə araşdırmalar müasir dövrdə də davam etdirilir.

Orta əsrlərdən bu günümüzdə qədər Şərq musiqi elminin inkişafında Azərbaycan alimlərinin də böyük rolu və xidməti var. Əbu Nəsr Fərabî (870-950), Səfiəddin Urməvi (1217-1294), Əbdülqadir Marağalı (1353-1435)¹, Fətullah Şirvani (1417-1486), Mirzəbəy (XVI əsrin sonu, XVII əsrin əvvəli), Mir Möhsün Nəvvab (1833-1918), Ağalar Əliverdiyev (1880-1953) kimi alimlərin adını qeyd etmək olar.

XX əsrdən etibarən Üzeyir Hacıbəyli (1885-1948), Əfrasiyab Bədəlbəyli (1907-1976), Süleyman Ələsgərov (1924-2000), Əvəz Rəhmətov (1938-2006), Vəqif Əbdülməsimov (1942-2014), Məcnun Kərim (1945-2013), Fuad Əzimli (1952-2011), Zəmfira Səfərova, Səadət Abdullayeva, Fəttah Xəlizadə, Zakir Mərzəyev, Arif Əsədullayev, Yaqut Şixseyid, Aslan Məmmədov, İlham Nəcəfov, Seyran Qafarzadə, Təranə Əliyeva, Aydın Əliyev, Toğrul Əsədullayev, eləcə də bu səhifələrin müəllifi və b. alimlərin tədqiqatları ümumilikdə Azərbaycanda alətsünaslığın inkişafına böyük təkan vermişdir.

AZƏRBAYCAN ƏRAZİSİNDƏ QƏDİM ORQANOLOJİ QAYNAQLAR

Çalğı alətləri araşdırılarkən arxeoloji, tarixi, etnoqrafik, ədəbi əsərlər, qədim miniatürələr və lingvistik mənbələr əsas götürülür. Azərbaycan ərazisində yetərinə belə faktlarla, məxəzlərlə rastlaşırıq. Bu mənbələr çalğı alətlərinin "pasportu" sayılır, onların "kimliyi"ni, hansı xalqa məxsusluğunu müəyyənləşdirir.

Mütəxəssislərin elmi araşdırmalarına görə, Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin inkişafı Daş dövründən, e.ə. XVIII-XV min-

¹ Sovet dövründə, eləcə də yaxın keçmişdə SSRİ ərazisində ilkin müdafiə edənlərə müvafiq elmi sahə üzrə "elmlər namizədi" alimlik dərəcəsi veriliirdi. Lakin 2010-cu ildən etibarən Azərbaycan Respublikası prezidenti yanında, Ali Attestasiya Komissiyasının qərarı ilə "namizəd" sözü müvafiq elmi sahə üzrə "fəlsəfə doktoru" sözləri ilə əvəz olunub. Kitabda bundan sonra "namizəd" əvəzinə müvafiq sahə üzrə "fəlsəfə doktoru" söz birləşməsi işlədiləcək. Məsələn, sənətsünaslıq namizədi – sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, tarix elmləri namizədi – tarix üzrə fəlsəfə doktoru və s. Haqiqi doktorluq dissertasiya işini müdafiə edənlərdə isə müvafiq sahənin adına "elmlər doktoru" sözü əlavə olunur. Məsələn, sənətsünaslıq doktoru – sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, filologiya elmləri doktoru – filologiya üzrə elmlər doktoru, pedaqoji elmlər doktoru – pedaqogika üzrə elmlər doktoru və s.

² Hüseyni Ə.A. Orkestrin ulu babası. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, 1976, 7 avqust, s. 4.

¹ Tam adı: Kamaləddin Əbdülqadir bin Qeybi əl-Hafiz Marağalıdır.

illiklərdən başlayır¹.

İran Azərbaycanının (Zaqros silsilə dağlarına aid edilən) Şuş dağının ətəyində, qədim Akbatan – Həmədanın cənub-şərqində yerləşən Cığamış şəhərində arxeoloji qazıntılar zamanı saxsıdan (bişmiş gildən) hazırlanmış qab tapılmışdır. Qədim Cığamış iki çay (Karun və Dez) arasında, 15 kv.km ərazidə yerləşmiş ilkin şəhərlərdən biridir. Həmin qaba əsasən belə fikir yürütmək olur ki,



Şəkil №2. Cığamışda tapılan nümunə
Azərbaycan xəritəsinə daxilidir.

xalqımız idiofonlu (özən-səsli), aerofonlu (nəfəs), membranofonlu (səs mənbəyi dəridən alınan) və xordofonlu (telli) alətlərdən ən azı 7-8 min il bundan əvvəl geniş istifadə etmişdir². Şək. №2-də haqqında danışdığımız qabın təsviri verilib.

Orta əsr mənbələrində – “Surətül-əra”, “Hüdudul-ələm minəl-maşriq iləl-mağrib”³ kimi əsərlərdə Cığamış, Akbatan, Həmədan və digər qədim şəhərlər

Haqqında söz açdığımız qabın üzərində bir sıra çalğı aləti ifaçılarının təsvirləri həkk edilib: *çəng* (telli, arfayabənzər); *qopuz* (telli, tənburabənzər); *qoşanağara*, *dəf* (və ya qavalabənzər), *təbil* zərb alətləri; buynuz formalı (*şaxnəfirabənzər*) nəfəs aləti və eləcə də müxtəlif ölçülü *kasalar* (şək. №2).

Burada çalğı alətlərilə yanaşı, xanəndəlik (oxu, vokal) sənətinə də işarələr var. Gördüyünüz kimi, şəklın aşağı sol küncündəki ifaçı əlini qulağının dibinə qoyub, xanəndə kimi zəngulə vurub, oxuyur.

Bu faktlar Ə.Hüseyninin “Orkestrin ulu babası” adlı məqaləsində əksini tapmışdır. O, bildirir ki, 1961-1966-cı illərdə Çikaqo Universitetinin (ABŞ) Şərq dilləri üzrə professoru, arxeoloq Helen C.Kantor (1919-1993) və Cığamışda qazıntıya başçılıq edən Kaliforniya Universitetinin Orta Şərq dilləri üzrə mütəxəssisi, professor Pinhas Delougaz (1901-1975) bu tapıntı ilə elm aləmində, bəşər tarixində əvəzsiz bir kəşf etmişlər.

Bəzən bu mənbəyə şübhə ilə yanaşanlar da olur. Onlar həmin dövrə guya Azərbaycanda gil məmulatının olmadığını bildirirlər. Lakin AMEA-nın müxbir üzvü, tarix üzrə elmlər doktoru, professor Vəli Əliyev də “Tarixin izləri ilə” adlı əsərində (“Boyalı qablar” məqaləsi) ulu babalarımızın həmin dövrdə saxsı qablar hazırlamağa nail olduqlarını yazır⁴.

Təqdim edilən fakt Azərbaycanda sazəndələrin, instrumental ifaçılığın, eləcə də vokal (oxu) sənətinin dərin tarixi kökləri olduğunu təsdiqləyir. Xatırladaq ki, həmin mənbə ilk dəfə YUNESKO-nun “Peyam” jurnalında işıqlandırılıb.

Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində (Qobustan, Abşeron, Naxçıvan, Kəlbəcər) bir sıra qədim qayaüstü rəsmlərə rast gəlmək mümkündür. Qobustandakı qayaüstü təsvirlərdən aydın olur ki, ibtidai icma quruluşu dövründə Azərbaycan ərazisində yaşayan insanlar ovlamaq istədikləri heyvanların rəsmini çəkib, onun ətrafında dini ayin rəqsləri ifa edəndən sonra ova gedərmişlər. Onlar uğurlu ovdan qayıtdıqdan sonra sevinclərini bölüşmək üçün əl çə-

¹ Azərbaycan arxeologiyası (Daş dövrü). AMEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutu. Altı cildə, I c. B.: Şərq-Qərb, 2008, s. 182.

² Hüseyni Ə.A. Orkestrin ulu babası. // “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti. B.: 1976, 7 avqust, s. 4.

³ Худудул-алем (автор неизвестен). Рукопись Туманского с введением и указателем В.В.Бартольда. Л.: изд. АН СССР, 1930; Худуд ал-алам мин ал-маширик ила-л-магриб («Книга о территориях вселенного мира с востока на запад»), шифр С 612, л. 296-676; Худуд ул-олам. Ответственный редактор М.Исхаков. Ташкент: Узбекистон, 2008, с. 3. (О.Буриев. перевод с персидского, автор введения, примечания и указателя названий мест).

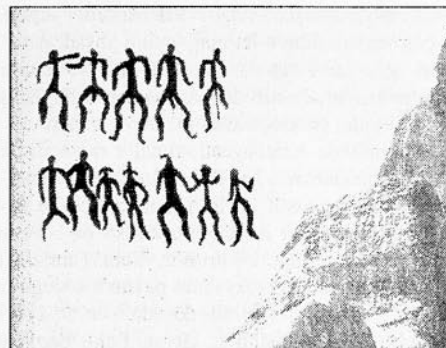
⁴ Əliyev V.H. Tarixin izləri ilə. B.: Gənclik, 1975, s. 39.

la-çala, ya da içiboş ağac və daşları bir-birinə vuraraq alınan sədaların ritminə uyğun hərəkətlərlə rəqs edərildilər. Bu fikirləri xatırlatmaqda məqsəd ilk idiofonlu (özənsəsli) çalğı alətlərinin primitiv ov və əmək alətləri ilə bir dövrdə yaranmasını diqqətə çəkməkdir.

Qobustanda (Cingirdağ və Böyükdaş dağları) Daş dövründə ovçu və maldarlar yaşadığından, qavaldaşdan da həmin qəbilənin üzvlərinin istifadə etdikləri zənn edilir. Deməli, bir neçə min il əvvəl bu ərazidə məskunlaşmış əcdadlarımız tonqal ətrafında qavaldaşın müşayiəti ilə “Yallı”, “Çöppü” gədməmişlər. Bu fikri qayaüstü rəsmlər də təsdiq edir (şək. №3).

“Çöppü” arxaik sözlərimizdədir, adına Azərbaycanın klassik şairi Qətran Təbrizinin “Divan”ında rast gəlirik¹. Həmin beytin izahında “Çöppü” sözünün yalhyabənzər, kollektiv oyun olduğu bildirilir. Deməli, Q.Təbrizinin XI yüzillikdə yaşadığını nəzərə alsaq, ondan əvvəlki əsrlərdə də Qobustan qayaüstü rəsmlərində təsvir edilən rəqslərə bənzər “Çöppü” adlı kütləvi oyunun icra edildiyi ehtimalı özünü doğruldur. Xatırladaq ki, Naxçıvanda (Şahbuz, Şərur) “Çöp-çöpü” adlı vokal müşayiətli “Yallı” rəqsinin bir növü yaxın keçmişdə (XX əsrin 60-cı illərində) də oynanırdı. Ehtimal edilir ki, bu rəqs adı Q.Təbrizinin “Divan”ında çəkilən “Çöppü”-nin təhrif olunmuş deyimidir və sonrakı mərhələlərdə tələffüzdə “Çöp-çöpü”yə çevrilmişdir. Bu faktdan aydın olur ki, vokal müşayiətli “Yallı”ların yaranma tarixi instrumental müşayiətli “Yallı”lara nisbətən daha qədimdir. Yəni çalğı alətləri yaradılana qədər qədim insanlar vokal müşayiətli yallıları rəqs etmişlər.

Tanınmış arxeoloq və qobustanşünas alim Cəfərqulu Rüstəmovun (1926-2005) bildirdiyinə görə, “Yallı”-nın ulu babalarımız ilk dəfə Daş dövründə oynayıblar².



Şəkil №3. Qobustan qayaüstü rəsm

V.Əliyev “Tarixin izləri ilə” əsərində (“Gəmiqaya rəsmləri” adlı məqaləsi) Ordubad rayonunun Nəsirvaz kəndindən təxminən 7 km şimal-şərqdə yerləşən Gəmiqaya rəsmlərindən söhbət açır¹. O, əsərində Gəmiqaya rəsmlərinin tarixi ilə bağlı yazır: “Gəmiqayadakı rəsmlərin bir qismi çəkilmə texnikasına, ölçülərinə, kompozisiya və məzmununa görə Qobustan, Abşeron və Kəlbəcərdən məlum olan Tunc dövrü qayaüstü rəsmlərinə oxşayır. İlk tədqiqatlar Gəmiqaya rəsmlərinin ən qədim nümunələrinin təxminən 4000-5000 il bundan əvvələ aid olduğunu göstərir”².

Azərbaycanın miniatur rəsm əsərləri

Miniatur rəsm əsərlərinin məzmununu əsasən elmi, tarixi və klassik Şərq poeziyası kimi nümunələr təşkil edir. Bu əsərlər elmin bir çox sahələrində – tarix, ədəbiyyat, coğrafiya və s. olduğu kimi, musiqişünaslıqda da çox qiymətli, dəyərli mənbələr sırasındadır. Azərbaycanın orta əsrlərdə bir sıra məşhur miniatur rəs-

¹ Təbrizi Qətran. Divan. B.: Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1967, s. 295.

² Rüstəmov C.N. Qobustan Azərbaycanın qədim mədəniyyət ocağı. B.: Nurlar, 2006, s. 51.

¹ Əliyev V.H. Tarixin izləri ilə. B.: Gənclik, 1975, s. 47.

² Yəni orada, s. 51.

samları yaşayıb-yaratmışlar. XIII-XVII əsrlərdə yaşamış həmin rəssamlar çox zaman dünya ictimaiyyətinə yaşadıkları, fəaliyyət göstərdikləri şəhərlərin (əsasən Təbriz) adı ilə təqdim edilir. Azərbaycan rəssamları həmin dövrdə, əsasən 3 böyük şəhərdə – Təbrizdə, Qəzvinə və Əfqanıstanın Herat şəhərində fəaliyyət göstərmiş, ümumilikdə Azərbaycan miniatur rəssamlıq məktəbini yaratmışlar. Bu məktəblərin hər biri özünəməxsus dəsti-xətti, üslubu ilə seçilir. Çox təəssüf ki, bəzi mənbələrdə bu məktəblərin nümayəndələri Təbriz adı ilə təqdim edilsə də, həmin şəhərin hansı xalqa mənsub olduğu bildirilmir. Yəni Təbrizin o dövrün inzibati bölgüsünə görə Azərbaycanın paytaxtı olduğu mənbələrdə diqqətdən kənarda qalır. Həmin dövrdə həm də Təbriz, Marağa, Xoy, Şiraz, Məşhəd, İsfahan, Herat, Bakı, Şamaxı, Səmərqənd, İstanbul, Qəzvin və başqa şəhərlərdə fəaliyyət göstərmiş Azərbaycan rəsm ustalarını “Təbriz rəsm məktəbinin nümayəndələri” adlandıranda, istər-istəməz rəssamlarımızın fəaliyyət dairəsini coğrafi baxımdan məhdudlaşdırmış, daraltmış və kiçiltmiş olur. Yəni sadəcə o dövrün firca ustaları təkcə Təbriz rəsm məktəbinin deyil, “Azərbaycanın orta əsr rəsm məktəbinin nümayəndələri” adlandırıldıqda, istənilən fikri özündə daha düzgün əks etdirir. Həmin sənət əsərlərini diqqətlə izlədikdə, onların hər birinin “Azərbaycan məktəbi”nin məhsulu olduğu özünü aydın şəkildə göstərir.

Sənətkarlarımızın Azərbaycandan kənarda, yəni bir sıra digər Şərq ölkələrində fəaliyyət göstərməsinin müəyyən səbəbləri olubdur. Onların bəziləri zorla, yəni müharibələr zamanı əsir götürülərək qalib tərəfin ərazisində, saraylarında işləmək məcburiyyətində qalmışlar. Sənətsüənlik üzrə fəlsəfi doktoru Sürəyya Ağayeva bu barədə yazır: “Bu cür misallara tarixdə dəfələrlə təsadüf olunmuşdur. XIV əsrin ikinci yarısında Əmir Teymurun (1336-1405) Azərbaycana işğalçı yürüşləri buna parlaq misallardan biridir. Səmərqənd şəhərini “dünyanın paytaxtına” çevirmək istəyən bu hökmdar zorla ən yaxşı memarları, inşaatçıları, sənətkarları, rəssamları və digər incəsənət xadimlərini (hətta din xadimlərini, övladları – A.N.) yaratdığı imperiyanın ərazisinə, xüsusilə Səmərqəndə aparmışdı”¹. S. Ağayeva həmçinin bildirir ki, Osmanlı sultanı Yavuz Səlim (1512-1520) Çaldıran döyüşündə (23 avqust 1514-cü il) Səfəvi hökmdarı Şah İsmayıl Xətəinin ordusu üzərindəki qələbəindən sonra da Təbrizdən xeyli rəssam, memar, musiqiçi və digər incəsənət xadimlərini əsir götürərək Anadoluya aparmışdır.

Bir sıra Azərbaycan sənətkarları isə müharibələrdən əvvəlki illərdə, yəni dinc dövrlərdə könüllü olaraq istədikləri şəhərlərdə çalışmış, yadda qalan sənət əsərlərini, o cümlədən miniatur illüstrasiyalarını bu ərazilərdə ərsəyə gətirmişlər.

Təsviri miniatur rəsm əsərlərinin tanınmış nümayəndələri – Xoylu Əbdülmömin ibn Məhəmməd (XIII əsr), Şəmsəddin (XIV əsr), Əhməd Musa (XIV əsr), Əbülxay (XIV əsr), Əbdül-Xayyi (XV əsr), Dərviş Məhəmməd (XV əsr), Əbdülbaqi Bakuvi (XV əsr), Cəfər Təbrizi (XV əsr), Pir Seyid Əhməd (XV əsr), Xocə Əli Müsəvvir (XV əsr), Qəvəməddin (XV əsr), Qiyasəddin (XV əsr) və başqalarının adını qeyd etmək olar. XVI əsrdə yaşamış Nəcməddin Sultan Məhəmməd sələflərindən fərqlənmiş, öz dəsti-xətti ilə yeni məktəb açmışdır. Ondan sonrakı miniatur firca ustaları bu məktəbin layiqli davamçıları sayılmışlar. Məsələn, Mir Seyid Əli (XVI əsr), Məhəmmədi (?-1580), Mir Müsəvvir (XVI əsr), Mirzə Əli Təbrizi (XVI əsr), Müzəffər Əli (XVI əsr) və b. belə rəssamlardandır. Belə istedadlı rəssamlarla yanaşı, XVI əsrdə Azərbaycan miniatur sənətinin inkişafında Bəhrəm Əfşarın (Bəhrəmqulu), Siyavuş bəyin, Mir Zeynalabdin Təbrizinin, Əli Rza Abbasi Təbrizinin və Sadiq bəy Əfşarın da böyük rolu olub. Onlar kitab illüstrasiyalarından daha çox real həyat hadisələrini və adi məişət səhnələrini öz miniatürlərində əks etdirmişlər.

Təbriz rəssamları – Şahqulu Nəqqəş, Vəlican Təbrizi, Kamal Təbrizi və b. müxtəlif dövrlərdə Türkiyədə, əsasən İstanbulda fəaliyyət göstərmiş, burada miniatur sənətinin inkişafına xidmət

¹ Ağayeva S.X. Orta əsr mənbələri XVI-XVII əsr Azərbaycan musiqiçiləri haqqında. // “Musiqi dünyası” jurnalı, 1-2/39, 2009. s. 93.

etmişlər. Şahqulu və Vəlican isə bir müddət hətta saray emalatxanasının rəhbəri olublar.

Orta əsr Azərbaycan miniatür rəsm əsərlərini izlədikdə *kaman-ça, dəf, dairə, qaval, ney, kamanlı rübab, çaqanaq, tanbur, təbil-baz, davulumbaz, döhlül, özənsəsli (idiofonlu) kaman, bərbət, çəng, dəray, rud, gərənay, sinc, dəvə kosu, at kosu, burmalı boru (gav-dum), davul, setar, ərgəmun, qanun, zurna (surnay), zərb, təbirə, musiqar, qaşıqek, yektay, yektar, cərəs və s. çalğı alətləri ilə rastlaşırıq. Miniatür mənbələrdən aydın olur ki, XVI əsrdə adı çəkilən çalğı alətlərindən Azərbaycanda daha geniş istifadə edilməmişdir. Bu alətlərdən bəziləri dövrümüzdə qədər gəlib çıxmış, bəziləri isə unudulmuşdur. Belə çalğı alətlərinin bərpa olunmasında orta əsr miniatür rəsm əsərləri əvəzolunmaz mənbə sayıla bilər.*

Nəcməddin Sultan Məhəmməd (1470-1555) – Təbrizlidir, özünəməxsus üslubu olduğundan öz dövründə yaşayan rəssamlar “Sultan Məhəmməd məktəbinin nümayəndələri” adlanıb. Onun şah əsərlərindən biri “Nuşirəvan və bayquşların söhbəti” adlanır. Burada Nizaminin “Sirlər xəzinəsi” poemasına xas olan sujet təsvir olunur. 1539-1543-cü il tarixli “Xəmsə” nüsxəsinə də çəkilən ən gözəl illüstrasiyaların müəllifi Sultan Məhəmməddir. Onun İran şairi Hafiz Şirazinin (1320-1390) “Divan”ına çəkdiyi “Meyxanada” (*dairə, dəf, yaylı rübab və ney*) və “Sam Mirzənin saray məclisi” (*rud, bərbət və 2 dəf ifaçısı*) əsərlərində çalğı alətləri təsvir edilib. Əsərin yuxarı hissəsində idiofonlu kaman alətinin də rəsmi verilib (Paris, L.Kartyenin kolleksiyası). “Şirin çimərəkən Xosrovin onu seyr etməsi” və “Bəhram Gur ibar ovunda” (1539-1543-cü il tarixli “Xəmsə” nüsxəsi), iki hissədən ibarət “Şahın ov məclisi” əsərlərini XVI əsr Təbriz məktəbinin zirvəsi saymaq olar.

Tanınmış rəssam, AMEA-nın müxbir üzvü, professor Kərim Kərimovun (1921-1995) “Azərbaycan miniatürləri” kitabında rəssam Sultan Məhəmmədin Ərdəbildə 1549-cu ildə çəkdiyi “Şahın ov məclisi” adlı qoşa miniatür rəsm təqdim edilir¹. Rəssam İran-tacik alimi, şairi dahi Əbdürrəhman Caminin (Nurəddin ibn

Əhməd, 1414-1492) “Silsilət əz-zəhəb” (“Qızıll zəncir”) adlı əsərinə illüstrasiya çəkmişdir. Rəsmə (I hissə, şək. №72) qara atın belində *çaqanağın* ifaçısı və azca aralı dəvənin belində *tanbur* ifaçısı, eləcə də *təbilbazın* rəsmi verilir. Bu rəsm əsəri Sankt-Peterburq Dövlət Kütəvi kitabxanasında saxlanır (Dorn. 434, v. I b-2 a; 21x31,7 sm). Əsərin II hissəsində isə *dihul* və *ney* ifaçıları təsvir edilib¹. II hissə şək. №73-də tam, şək. №74-də isə fragment şəklində təqdim olunub. Bu hissədə yallıyabənzər rəqs sənəti də işlənib².

Sultan Məhəmmədin Sankt-Peterburq, İstanbul və Parisdə saxlanılan “Gənc oğlan kitabla” əsəri dahi rəssamın həm də yüksək portretçi rəssam olduğunu bildirir³.

Oğlanları – Mirzə Əli və Məhəmmədi dövrünün tanınmış rəssamları olmuşlar.

Mirzə Əli Sultan Məhəmmədoğlu (XVI əsr) – Təbriz rəssamlıq məktəbinin nümayəndəsidir. O, həmin məktəbin yaradıcısı Sultan Məhəmmədin oğlu və layiqli davamçısı olub. Mirzə Əlinin 1539-1543-cü il tarixli Nizaminin “Xəmsə” nüsxəsindəki “Şapur Xosrovin portretini Şirinə göstərir”, Ə.Caminin 1570-1571-ci illərdə “Ləvəh” nüsxəsinə (Sankt-Peterburq Dövlət Kütəvi kitabxanası) çəkdiyi “Sarayda musiqi məclisi” adlı əsərləri o qədər canlıdır ki, özünü hadisələrin içində hiss edirsən. Bu əsər bəzən “Keyf – musiqi məclisi” (Təbriz XVI əsrin 40-ci illəri, Ə.Cami, “Ləvəh” nüsxəsi, 1570-1571-ci illər, Sankt-Peterburq Dövlət Kütəvi kitabxanası, Dorn. 256, v. I b-2a; 13x26,6) adlanır⁴. Həmin illüstrasiyada *dəf* və *bərbət* ifaçıları təsvir edilib.

Məzmunu: Bu illüstrasiya Şərqdə məşhur “Xosrov Barbədin musiqisini dinlərkən” adlı əsərdəki saray həyatının kiçik dəyişikliklə təkrarıdır.

Məhəmmədi (?-1580) – Azərbaycan və ümumiyyətlə, Şərq

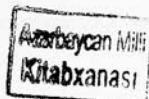
¹ Kərimov K.C. Azərbaycan miniatürləri. B.: İşıq, 1980, şəkil №73.

² Yəne orada, şəkil №74.

³ Yəne orada, şəkil №82-84.

⁴ Yəne orada, şəkil №68.

¹ Kərimov K.C. Azərbaycan miniatürləri. B.: İşıq, 1980, şəkil №72-73.



miniatur məktəbinin istedadlı və orijinal rəssamlarından biri Nizaməddin Sultan Məhəmmədin oğlu və şagirdi olub. Bu rəssamlar (Sultan Məhəmməd və Məhəmmədi) ata-oğul olsalar da, müxtəlif şəhərlərdə fəaliyyət göstərmişlər. Nizaməddin Sultan Məhəmməd "Təbriz məktəbi"nin, Məhəmmədi isə "Qəzvin məktəbi"nin nümayəndəsi kimi tanınmışdır.

Məhəmmədi "Bahar bayramının qarşılanması" ("Təkə oyunu" el tamaşası) qoşa miniatur rəsm əsərində *dəf, təbirə, dühul, dairə, musiqar, qəşəgək, cərəs* alətlərini olduqca gözəl təsvir etmişdir (şək. №33).

Mir Seyid Əli Mir Müsəvviroğlu (?-1570) – Təbriz rəssamlıq məktəbinin nümayəndəsidir. O, Hindistanda Moğol hökmdarları – Hüməyün (1530-1539, 1555-1559) və Əkbərin (1556-1605) sarayında baş rəssam vəzifəsində çalışmışdır.

Mir Seyid Əli Təbrizdə çəkdiyi 1539-1543-cü il tarixli Nizaməddin "Xəmsə" nüsxəsindəki "Dilənçi qarının Məcnunu Leylinin yanına gətirməsi" (London, Britaniya muzeyi, OR. 2265, v. 157) miniatüründə qoyun-quzu ətrafında *ney* ifaçısını təsvir edib¹.

Əsərin məzmunu barədə deyilir: Sədəqə yığmaq üçün dilənçi qarı zənciri bir gənc oğlanın boğazına keçirib yolla gedərkən Məcnunla rastlaşıb. Məcnun qarıdan xahiş edir ki, zənciri onun boyuna keçirsin və Leylinin çadırına getsinlər. Məcnun qarıya deyir:

Bu işdən əlinə nə düşsə hər gün,
Yalnız sənin olsun onlar büsbütün.

Qarı bu təklifi qəbul edir və çox sevinir. Məcnunu zəncirləyib Leylinin yanına aparır. Əsər məişət təsiri bağışlayır və köçəri həyatının fonunda verilmişdir. Mir Seyid Əlinin əvvəllər Parisdə L.Karteynin kolleksiyasında saxlanan "Elçilik" və "Xosrovun musiqi məclisi" (bəzən "Xosrovun keyf məclisi" kimi də təqdim olunur) adlı əsərləri də orijinallığı ilə seçilir. O, həm də dövrünün yüksək portretçi rəssamı olub. Mir Seyid Əlinin yaradıcılığı iki dövrə ayrılır: Təbriz (Azərbaycan) və Hindistan dövrləri.

"Xosrov Barbədin musiqisini dinlərkən" (Nizami, "Xəmsə",

Təbriz, 1539-1543-cü illər, London, Britaniya muzeyi, OR. 2265, v. 77) illüstrasiyası o qədər canlıdır ki, baxarkən Barbədin çalğısını, *barbət, dəf* və idiofonlu *kaman* alətlərinin səsinə aydın eşidirsən¹.

Məzmunu: Dəbdəbəli keyf məclisləri – ziyafətlər, əyləncələr, şərab, musiqi də Şirinin ayrılığına dözməyən Sasani hökmdarı Xosrov Pərvizin dərdinə kömək etmir. Yalnız Barbədin ürəkdən oxuduğu mahnılar və barbətdəki ecəzkar ifası Xosrovu xoşallandırır və o, bir qədər rahat olurdu. Bu səbəbdən o, saatlarla Barbədin ifasını dinləyirdi.

"Gecə vaxtı şəhər həyatı" illüstrasiyasında **Mir Seyid Əli Mir Müsəvviroğlu** (XVI əsrin 40-cı illəri, Kembric, Harvard Universitetinin muzeyi, 19x27,7 sm) *barbət, kamança* və *dəf* ifaçılarını təsvir edib².

Məzmunu: Şərq şəhərlərinə məxsus məhəllələrin birinin gecə vaxtı təsviri.

Müzəffər Əli (XVI əsr) – Təbriz rəssamlıq məktəbinin nümayəndəsidir. Sultan Məhəmmədin müasiri olub. Onun Təbrizdə Nizaməddin "Xəmsə"sində çəkdiyi və 1539-1543-cü illərə aid edilən "Bəhrəm Gur və Fitnə ovda" (saxlandığı yer: London, Britaniya muzeyi, OR. 2265, v. 211) adlı əsəri yüksək, peşəkar sənətkar olduğundan xəbər verir³. Həmin illüstrasiyada atın belində *çəng* çalan qız təsvir edilib.

Məzmunu: Ov zamanı Bəhrəmin gözəl kənizi deyir: "Əgər mənə təəccübləndirmək istəyirsənsə, gurun ayağını qulağına tik".

Şah gördü ki, naz edir inadkar gözəl,
Onun istəyinə eylədi əməl.

Bəhrəm oxu elə məhəratlə atır ki, ox qulağını qaşımaq istəyən gurun ayağını qulağına sancır.

Müzəffər Əlinin az əsəri bizə məlumdur. Onun haqqında rəssam Sadiq bəy Əfşar (rəssamlıq haqqında "Qanunüs-Sovər" adlı risaləsində) və tarixçi-şair İskəndər Münşinin qiymətli xatirələri var.

¹ Kərimov K.C. Azərbaycan miniatürləri. B.: İşıq, 1980, şəkil №61.

² Yəni orada, şəkil №76.

³ Yəni orada, şəkil №65.

¹ Kərimov K.C. Azərbaycan miniatürləri. B.: İşıq, 1980, şəkil №62.

AZƏRBAYCAN ÇALĞI ALƏTLƏRİNİN TƏSNİFATI

Orqanologiya elmindən məlumdur ki, çalğı alətləri səslənmə tərzinə görə 4 qismə ayrılır: idiofonlu (özən səslı), aerofonlu (nəfəs), membranofonlu (dərilı) və xordofonlu (telli) alətlər.

Qədim insanların ilk yaratdığı çalğı alətləri idiofonlular olub. Yəni idiofonlu çalğı alətləri morfologiyasının və səslənmə tərzinin sadəliyinə görə digər qruplara aid edilən alətlərlə müqayisədə ən qədimi sayıla bilər¹. Bu səbəbdən musiqi alətşünaslığında idiofonlu qrupu çalğı alətlərinin "əlifba"sı adlandırmaq olar.

Idiofonlu alətlər hazırlanma materialına görə də bir neçə qismə ayrılır: ksilofon (ağac materialdan), litofon (daş materialdan), portselanofon (gil və ya saxsıdan) və metallofon (metaldan).

Azərbaycan çalğı alətlərinin adını qruplar üzrə təqdim edirik.

Azərbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdə 40 **idiofonlu** çalğı alətindən istifadə edilib. Onlar səslənmə tərzinə görə 4 qismə ayrılır: vurulanlar, silkələnenlər, dartılanlar və qarışıq alətlər.

I. Vurulanlar – Bu alətlər çubuqla zərbə vurulmaqla və ya alətin tərkib hissələrinin bir-birinə qarşılıqlı vurulması yolu ilə səslənir: 1. *Ağac tabaq*; 2. *Ağac təbil*; 3. *Barmaq zili*; 4. *Çaharpара*; 5. *Çəlik (əsa) laqqutı*; 6. *Çinqırağ dəsti*; 7. *Əldəsi*; 8. *Əlvah*; 9. *Hövsər*; 10. *Kasa dəsti*; 11. *Kiçik qasıqək*; 12. *Kuzə dəsti*; 13. *Qavaldaş*; 14. *Laqqutı dəsti*; 15. *Məcməyi*; 16. *Musiqili ritm daşları*; 17. *Müsəlləs*; 18. *Nağac*; 19. *Naqus*; 20. *Nəlbəki dəsti*; 21. *Sinc*; 22. *Sini*; 23. *Təşt*.

II. Silkələnenlər – Səslənmə metal asmaların (zınqırovlar, qumrovlar, şaxsaxlar) alətin gövdəsinə vurulması nəticəsində əmələ gəlir: 1. *Cəlacil*; 2. *Cərəs*; 3. *Cinqırov*; 4. *Çan*; 5. *Çinqırağ*; 6. *Çovqan*; 7. *Dəray*; 8. *Xalxal (Məsi)*; 9. *Qumrov*; 10. *Zəng*; 11. *Zəngi-şütür*; 12. *Zınqırov*.

¹ Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan nəfəs alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat). Sən. nam. ... dis. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının kitabxanası. B.: 2006, s. 9.

III. Dartılanlar – Səslənmə hissə dartılma yolu ilə titrəmə vəziyyətinə gətirilir: 1. *Ağz qopuzu*.

IV. Qarışıq alətlər – Səslənmə həm vurulmaq və həm də silkələnməklə alınır, yəni eyni aləti ifa etmənin istəyindən asılı olaraq hər iki üsulla ifa etmək mümkündür: 1. *Böyük qasıqək*; 2. *Kaman*; 3. *Səfail*; 4. *Şaxsax*.

Azərbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdə 40-dan artıq **aerofonlu** çalğı alətindən istifadə olunub. Bu alətlər səslənmə tərzinə görə 5 qismə ayrılır: dodaqla, çamışla, müşkülə, dilçəklə (fitli) və körüklə (klavişli, yaxud dillli).

I. Dodaqla səsləndirilən alətlər – 1. *Ağ ney (nəyi səfid və ya şümşad)*; 2. *Cibçiq*; 3. *Çəlik ney*; 4. *Köndələn ney*; 5. *Mizmar (nəyi siyah və ya qaraney)*; 6. *Musiqar (çinciq)*; 7. *Neçavər*; 8. *Ovuc neyi*; 9. *Pişə*.

II. Çamışla səsləndirilən alətlər – 1. *Balaban (neyçə balaban)*; 2. *Buğ*; 3. *Bülban*; 4. *Koşnay*; 5. *Neyvari*; 6. *Surnay*; 7. *Sümsü (sümsü-balaban)*; 8. *Şaxnəfir*; 9. *Şapır*; 10. *Zəmir*; 11. *Zurna (çığırta)*; 12. *Zurna-balaban*; 13. *Zümzümə*.

III. Müştüklə səsləndirilən alətlər – 1. *Boru (burğu)*; 2. *Burmali boru (gavdum)*; 3. *Gəranay*; 4. *Nay*. 5. *Nəfir*; 6. *Sur*; 7. *Şeypur*.

IV. Dilçəklə (fitli) səsləndirilən alətlər – 1. *Bansuri*; 2. *Düdük (fıstırq)*; 3. *Kələnay*; 4. *Ksul*; 5. *Qoşaney*; 6. *Quş tütəyi*; 7. *Tülək*; 8. *Tütək*.

V. Körüklə səsləndirilən alətlər – 1. *Ərğan*; 2. *Tulum*; 3. *Azərbaycan qarmonu (Şərq səsdüzümlü qarmon)*; 4. *Harmon*.

Azərbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdə 30 **membranofonlu** çalğı alətindən istifadə edilib. Membranofonlular çubuqla, əllə və bəzən qarışıq üsulla (həm əllə, həm də çubuqla) də səsləndirilir. Bu alətlər 2 qismə ayrılır: birüzlülər və ikiüzlülər.

I. Birüzlü zərb alətləri – 1. *Kos*; 2. *Qoşa kos (cift-kos, at kosu; dəvə kosu, öküz kosu, dəbdəbə)*; 3. *Dairə*; 4. *Zərb (darbuka)*; 5. *Qoşazərb*; 6. *Dəf*; 7. *Davulbaz (davulumbaz)*; 8. *Dümbək*; 9. *Qaval*; 10. *Çəlik qaval*; 11. *Dınqır*; 12. *Qoşanağara*; 13. *Məzhər*.

(dərviş dəfi); 14. *Təbil*; 15. *Təbilbaz*; 16. *Yeddigöz zərb*; 17. *Zərb dəsti*; 18. *Təbil dəsti*; 19. *Bas zərb dəsti*; 20. *Dördkünc davul*.

II. İkiüzlü zərb alətləri – 1. *Davul*; 2. *Dumbul*; 3. *Dühul*; 4. *Nağara*; 5. *Təbirə*; 6. *Bala kos*; 7. *Dənbəal*; 8. *Kos-nağara*; 9. *Mridanqam*; 10. *Meydan nağarası*.

Azərbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdə günümüzə qədər 79 **xordofonlu** çalğı alətindən istifadə olunub. Bunlar səslənmə tərzinə görə 3 qismə ayrılır: mizrabla, kamanla və zərbə səsləndirilən alətlər.

I. Mizrabla səsləndirilən alətlər – 1. *Bərbət (udi qədim)*; 2. *Çahartar*; 3. *Çəhəsdəh*; 4. *Cəng (həzzkar, ikri)*; 5. *Çoğur*; 6. *Dambur (Balakən tənburu)*; 7. *Dilribə*; 8. *Donqar*; 9. *Dütar*; 10. *Ərgənün*; 11. *Əksir*; 12. *Qanun (Yatügan)*; 13. *Qanuni-mürəssəi müdəvvər*; 14. *Qolça qopuz*; 15. *Qopuz Rumi*; 16. *Muğni*; 17. *Nüzhə*; 18. *Ozan*; 19. *Pəncitar*; 20. *Rud (Rudxani)*; 21. *Rud-came*; 22. *Tərəbrud*; 23. *Töhfətülud*; 24. *Trentayi Rumi*; 25. *Ruhafza*; 26. *Rübab (Qoşqar rübabı)*; 27. *Şahrud*; 28. *Şedirgü*; 29. *Saz (bağlama, çəlik saz)*; 30. *Sazi dulab*; 31. *Sazi mürəssəi-qayibi*; 32. *Setar*; 33. *Şəstar*; 34. *Şəstər*; 35. *Şəşxana*; 36. *Tar (çəlik tar)*; 37. *Bəm tar*; 38. *Qıyçək*; 39. *Tənbur (Şirvan tənburu)*; 40. *Konkirə*; 41. *Ud*; 42. *Tərəbül-fəth*; 43. *Cürəud*; 44. *Vəlud*; 45. *Sinəud*; 46. *Pipa*; 47. *Zülfar*; 48. *Zilsaz*; 49. *Naxçıvan tənburu*; 50. *Fitar (elektronlu)*.

II. Kamanla səsləndirilən alətlər – 1. *Beş telli kamança*; 2. *Bəm çaqanaq*; 3. *Bəm çağanə*; 4. *Bəm kamança*; 5. *Çaqanaq*; 6. *Çağanə*; 7. *Çanaq kamança*; 8. *Çəlik kamança*; 9. *Əhsən vəlləz*; 10. *Ğijək*; 11. *Kamança*; 12. *Nəyi-tənbur*; 13. *Ney-kaman*; 14. *Ney kamança*; 15. *Kəman*; 16. *Qabaq kamanə*; 17. *Qarabağ kamam*; 18. *Qoşaql kamança*; 19. *Pandur*; 20. *Şəşkaman*; 21. *Yaylı qopuz (qıl qopuz)*; 22. *Yaylı rud*; 23. *Yaylı rübab*; 24. *Yaylı tənbur*; 25. *Yektay*.

III. Zərbə səsləndirilən alətlər – 1. *Cəng*; 2. *Santur*; 3. *Tac santur*; 4. *Səvəndər*.

“KİTABI DƏDƏ QORQUD” DASTANINDA ÇALĞI ALƏTLƏRİ

Ulu ozanlarımızın yaratdıqları epos və dastanlar həyatın güz-güsüdür. Xalqın həyatında elə bir hadisə yoxdur ki, epos və ya dastanlarda işıqlandırılmasın. Azərbaycan xanəndə, sazəndə, eləcə də rəqs sənətləri məişətimizdə geniş istifadə olunduğundan dastanlarımızda da öz əksini tapıb. Xatırladaq ki, dastanlar, əsasən ozan-aşıq yaradıcılığının məhsuludur və nəzmlə nəsrin növbələşməsi prinsipinə əsaslanır. Ulu ozanlarımız bir sıra türkdilli xalqlar üçün müştərək olan “Kitabi-Dədə Qorqud”, “Koroğlu”, “Əsli və Kəram”, “Tahir və Zöhrə”, “Aşıq Qərib”, habelə onlarca başqa dastanlar yaratmışlar. Bu dastanlar dildən-dilə, ağızdan-ağıza ötürülərək əsrlərin süzgəcindən keçmiş və sonrakı mərhələlərdə yazıya köçürülmüşdür.

Şifahi və yazılı ədəbiyyatımızın şah əsəri, zirvəsi olan “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı da möhtəşəm sənət abidələrindən biridir¹.

Məşhur qorqudsünas alim, tənqidçi, ədəbiyyatşünas, filologiya üzrə elmlər doktoru, professor Samət Əlizadə (1938-2002) həmin dastanı həm orijinal (ərəb qrafikalı yazı), həm latın əlifbası ilə, həm də sadələşdirilmiş variantını latın qrafikasında təqdim edir.

Dədə Qorqud öz sənətinin xarakterindən irəli gələn tələblərə müvafiq olaraq çoxşaxəli yaradıcılıqla məşğul olan şəxsiyyətdir: ozan (türk ellərində oğuznamələr düzüb-qoşurdu), instrumental ifaçı (qolça qopuzun mahir ifaçısı idi), şair (müxtəlif məzmunlu poetik mətnlər söyləyirdi), bəstəkar (ozanlar Dədə Qorqudun bəstələrini oxuyurdular) və qüdrətli şaman-kahin (şamanlıq sehiri ilə Dəli Qarcının qolunu quruda bilirdi) kimi bütün türk ellərində məşhur idi.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında S.Əlizadənin qeyd etdiyi kimi, “oğuz igidlərinin hay-harayını, döyüşən qılıncıların sədalə-

¹ Kitabi-Dədə Qorqud (tərtibçi, çapa hazırlayanı, ön sözlün və lüğətin müəllifi Samət Əlizadə). B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, 704 s.

rını, axan suların şırıltısını, şahənə atların nal səsləri¹ ilə yanaşı, bir sıra çalğı alətlərinin – *nağara* (*nəqarə, nəqara*), *boru* (*bori*), *zurna* (*surna*), *davul* (*tavil, tavul*), *düdük*, *davulumbaz-davulbaz-tavulbaz* (*tolanbaz, tavlanbaz*), *kos*, *çovqan*, xüsusən də *qolça qopuzun* (*qolça qopız, alça qopuz, quruluca qopuz*) səsinə aydın eşıdır². Yəni qədim oğuzlar maddi tələbatlarını ödəmək üçün məişət əşyaları ilə yanaşı, adı çəkilən çalğı alətlərini də yaradaraq onların vasitəsi ilə mənəvi tələbatlarını ödəmişlər.

Dastanda adı qeyd edilən çalğı alətləri haqqında sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru Fəttah Xalıqzadə “Kitabi-Dədə Qorqud”un musiqi sözlüyü” məqaləsində geniş və dolğun məlumat verir. O yazır: “Kitabi-Dədə Qorqud” boyları həmçinin o zamankı musiqi sənətinin inkişaf səviyyəsi, ictimai vəziyyətləri və təsir qüvvəsi haqqında da müəyyən təsəvvürlər oyadır, qədim çalğı alətlərini, musiqi ilə bağlı maraqlı ifadə və deyimləri canlı şəkildə əks etdirir³.

Musiqisünəşliqin müstəqil sahələrindən biri olan alətsünəşliq kontekstində “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı az tədqiq olunub. Dastanda bir sıra çalğı alətlərinin adına rast gəlirik: “Mənüm əlüm-i şeşin, **qolça qopuzum** əlümə verin, ol yigidi döndərayim. Gərək bəni öldürün, gərək dirgöörün, qoyu verin! – dedi.

Əlini şeşdilər, **qolça qopuzun** əlinə verdilər⁴.

“Beyrəgi dəxi gətürüb, **qopuz** çaldırıldır⁵.”

“Baqıdı-gördi bir ozan gedər, aydır: “Mərə ozan, nəyə gedər-sən?” Ozan aydır: “Bəg yigiti, düğünə gedirəm”. Beyrək aydır: “Düğün kimün?”. “Yalançı oğlu Yalancuğun,” – dedi. “Mərə, kimün nəsin alır?” – dedi. Ozan aydır: “Xan Beyrəgin adaxlusun

alır,” – dedi. Beyrək aydır: “Mərə ozan, **qopuzun** mana vergil, atımı sana verəyim. Saqla gələm, bəhasın gətürəm, alam,” – dedi. Ozan aydır: “Avazım gödəlmədin, ünüm boğulmadın bir atdır, əlümə girdi, ilətim, saqlıhayım,” – dedi. Ozan **qopuzı** Beyrəgə verdi.

Beyrək **qopuzı** aldı, babasının ordusuna yaqın gəldi⁶.

“Beyrək **qopuz** çaldı, soyladı, görələm, xanım, nə soyladı⁷.”

“Ərə varan yerindən tura

bən **qopuz** çalam,

qol saluban oynaya, – dedi⁸.”

“Mərə, **qolça qopuzum** çalun, oğün mənini⁹!”

“Qılıç cəküb altı kafər dəpələdi, **tolanbaz** urub yundları ürkitdi¹⁰.”

“Gördi kim, belində **qopuzı** var. Çıqarub, əlinə aldı¹¹.”

“**Tavlanbaz** urub, yundları öglərinə buraqdılar¹².”

“Aydır: “Mərə kafərlər, **qopuzum** gətürün, sizi ögəyim!” – dedi. Vardılar, **qopuzı** gətürdilər¹³.”

“Dədəm Qorqud gəldi, **qopuz** çaldı¹⁴.”

Dastanda əsas aparıcı alət qopuz sayılsa da, burada ümumilikdə 10-a yaxın çalğı alətinin adı çəkilir. Sual yaranır: məgər həmin dövrdə yalnız bu alətlərdənmi istifadə edilirdi?

Arxeoloji, tarixi, etnoqrafik mənbələr təsdiq edir ki, Dədə Qorqudun yaşadığı dövrdə göstərilən saydan qat-qat artıq çalğı alətləri istifadə olunub. Dastanda hərbi yürüşlərdə və şadlıq, toy-düyün mərasimlərində çalğı alətlərinin adına rast gəlirik. Bəzi həl-

¹ Kitabi-Dədə Qorqud . B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 6.

² Burada və bundan sonra “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanındakı nümunələrdə mötərizədə verilən alətlərin adı orijinalda olduğu kimi təqdim edilir.

³ Xalıqzadə F.X. “Kitabi-Dədə Qorqud”un musiqi sözlüyü. // “Kitabi-Dədə Qorqud” (məqalələr toplusu). B.: Elm, 1999, s. 160.

⁴ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 45.

⁵ Yenə orada, s. 73.

¹ Kitabi-Dədə Qorqud . B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 77.

² Yenə orada, s. 84.

³ Yenə orada, s. 84.

⁴ Yenə orada, s. 124.

⁵ Yenə orada, s. 162-163.

⁶ Yenə orada, s. 164.

⁷ Yenə orada, s. 166.

⁸ Yenə orada, s. 170.

⁹ Yenə orada, s. 178.

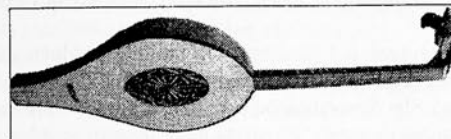
larda alətlərin adı cəm halda çəkilir: nəqarələr, borular¹, surnaçılar, nəqaraçular², davullar və sairə³.

Bələ dedikdə ehtimal olunur ki, müvafiq alətin bir neçə növü nəzərdə tutulur. Məsələn, “nəqarələr”ə aid bu alətin həm əllə (barmaqlarla), həm də çubuqlarla (çombağ-çubuq, toxmaq) çalınan qoltuq nağara, cürə nağara, böyük nağara növləri, eləcə də birüzlü alətlər – dəf, dairə, qaval, məzhər, dinqır və s. Borular, davullar sözlərini də eyni növlü bir neçə alət kimi başa düşmək olar. Yəni borular dedikdə müxtəlif ölçülü və quruluşlu borular – nəfir, şeypur, burmalı boru (gavdum), gərənay nəzərdə tutula bilər. Davullara aid isə çubuqla çalınan müxtəlif ölçülü davullar və ya davulabənzər digər zərb alətlərini başa düşülməlidir.

Surnaçılar, nəqaraçular dedikdə müvafiq aləti səsləndirən ifaçılar diqqətə çəkilir. Eyni zamanda burada surnaya və nağaraya qohum alətlərin də ifaçılarını yada salmaq olar. Yəni surnaçılar – nəfəsə çalınan qamış səsöyüdəsi olan sümsü, balaban, tulum, şapır, zəmir ifaçılarını, nağaraçılara isə qoltuq nağara, cürə nağara ifaçıları aid edilə bilər.

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Məcnun Kərim əsərlərində “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında “şadlıq” adlı alətin olduğunu bildirir. Həqiqətən dastanda tez-tez “Dədəm Qorqud gəldi (gəlbən, gəltib), şadlıq çaldı” ifadəsi işlədilir⁴. Lakin burada “şadlıq” sözü çalğı aləti mənasında deyil, şənlik anlamındadır. Dastanda “şadlıq etdilər”, yəni şənləndilər ifadəsi də işlədilir⁵.

Qolça qopuz



Şəkil №4. Qolça qopuz

Türk dünyasının ən qədim çalğı alətlərindən biri də qolça qopuzdur (şək. №4). Qopuz türklərin and yeri olmuş, bu baxımdan alət bayraq, çörək, xütbə, sikkə və s. rəmzlər kimi müqəddəs tutulmuş, hakimiyyət simvolu sayılmışdır. Hətta əlində qopuz olan düşməna toxunulmamış, qopuz xatirinə onu əfv etmişlər. Bununla bağlı dastanda “Uzun Qoca oğlu Səgrək boyunu bəyan edər” adlı boy da var. Orada deyilir ki, Əgrək yatmış Səgrəyi tutmaq istərkən belindəki qopuzu götürüb çalaraq oxuyur. Səsa ayılan Səgrək deyir: “Qılıncının belçəğine yabışdı kim, bunu çırpı, gördi kim, əlində qopuz var. Aydır: “Mərə kafər, Dədəm Qorqud qopuzu hörmətinə çalmadım, – dedi, – əgər əlində qopuz olmasaydı, ağam başıçün, səni iki parə qılurdım,” – dedi. Çəkdi qopuzu əlindən aldım”¹.

Göründüyü kimi, qopuz müqəddəs çalğı aləti olduğu üçün burada, hətta düşmənin (əslində doğmaca qardaşı olan Əgrəyin) əlində qopuzu gördükdə rəqibi onu öldürür. Sonra söhbətləşdikdə məlum olur ki, onlar doğmaca qardaşlardır.

Qolça qopuzu bir sıra tədqiqatçılar müxtəlif mövqelərdən araşdırmışlar. Nümunə üçün akademik Teymur Bünyadov², filologiya üzrə elmlər doktoru, professor Məhərrəm Qasımlı³, sənətsü-

¹ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 61.

² Yəni orada, s. 183.

³ Yəni orada, s. 166.

⁴ Yəni orada, s. 89, 107, 131, 147, 148, 157, 184.

⁵ Yəni orada, s. 138.

¹ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 164.

² Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərənşir, 1993, s. 182-184.

³ Qasımlı M.P. Ozan ənənəsi. // “Musiqi dünyası” jurnalı №2, 2000, s. 40-43.

naslar – Səadət Abdullayeva¹, Fəttah Xalıqzadə², Məcnun Kərim³, bu sətirlərin müəllifi və b. alimlərin əsərlərini qeyd edə bilərik.

Yaranma tarixi. Ozanların ayrılmaz aləti olduğundan şübhəsiz, qolça qopuzun adı “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında daha çox hallandırılır. Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Səadət Abdullayeva yazır: “Rəvayətə görə, qopuzu yaradan elə Dədə Qorqudun özü olmuşdur”⁴. Bir sıra arxeoloji, tarixi mənbələr təsdiqləyir ki, Dədə Qorqudun yaşadığı dövrdən (təxminən VII-X əsrlər) çox-çox əvvəllər də qopuz alətindən türk ellərində istifadə edilib. Lakin bu qopuzlar fərqli formalarda olub. Dastanda adı çəkilən qolça qopuzu isə məhz Dədə Qorqudun özünün icad etməsinə heç bir şübhə yoxdur. Qeyd edildiyi kimi, qolça qopuzdan əvvəl oğuz ellərində quruluşca və istifadə qaydalarına görə bir-birindən kəskin fərqlənən müxtəlif qopuzlardan istifadə edilib.

Bəzi mütəxəssislər arxeoloji mənbələrə istinadən telli, mizrabla səsləndirilən qopuzun ən azı 7-8 min illik tarixi olduğunu bildirirlər⁵. Bu barədə “Azərbaycan ərazisində qədim orqanoloji qaynaqlar” başlıqlı məqalədə geniş məlumat verilib.

Qopuz çalan ozanlar Səlcuq dövlətinin yaranmasından çox-çox əvvəl oğuzlar arasında, Hun hökmdarlarının saraylarında, türk ordularında böyük hörmət sahibi olmuşlar.

Mütəxəssislərin rəyinə görə, ozançılıq XV-XVI əsrlərə qədər yaşayıb, sonra tədricən aşıq sənətinə çevrilib. XV əsrdən etibarən

Azərbaycanda və Anadoluda ozanı aşıq, Qırğızıstan, Türkmənistan və Özbəkistanda baxşı, Qazaxıstanda akın, Altay türklərinin yaşadıqları ərazilərdə isə qam-şaman adlandırıblar.

Etimologiyası. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanından bəllidir ki, körpələr dünyaya gələrkən onlara heç də təsadüfi, düşünülməmiş ad qoymazdılar. Körpələr şəxsiyyət kimi formalaşandan sonra əlamət, xasiyyət, görkəm, boy-buxun və b. xüsusiyyətlərini nəzərə alan Dədə Qorqud onlara ad verib deyirdi: “Sən oğlunu ‘Bamsam’ deyi oxşarsan: bunun adı Boz ağırlıq Bamsı Beyrək olsun! Adını bən dedim, yaşını Allah versün! – dedi”¹. Və yaxud dastanın “Dirsə xan oğlu Buğac xan boyunu bəyan edər, xanım, hey!...” boyunda: “Bir buğa öldürmüş sənin oğlun, adı Buğac olsun. Adını bən verdüm, yaşını Allah versün, – dedi” ifadələrinə rast gəlirik².

Göründüyü kimi, Dədə Qorqud buğanı məğlub etdiyinə görə Dirsə xanın oğlunu Buğac adlandırır. Belə məqamlarla dastan boyu tez-tez rastlaşırıq³.

Dilçilikdə motivə uyğun söz yaradıcılığı kimi dəyərləndirilən bu üsulla adqoyma çalğı alətlərimizə də sirayət etmişdir. Yəni sənətkarlarımız icad etdikləri çalğı alətlərinə heç də kortəbii, təsadüfi ad qoymazdılar. Əksər adlar alətin özəlliyi, əsas xüsusiyyətləri ilə motivlənmişdir. Çalğı alətlərinin sözcümünü araşdırdıqda bunun bir daha şahidi oluruz.

F.Xalıqzadə qopuzun sözcümü ilə bağlı olduqca maraqlı məlumat verir: “Ozanların ən başlıca musiqi alətinin adı – qopuz sözünün etimologiyası hələ də qaranlıq məsələ olaraq qalır. Belə ki, qopuz sözü ilə qopsamaq, qobzamaq və ya qovzamaq feili arasında müəyyən bir bağlılıq olsa da, onların hansı birinin ilkinliyini söyləmək asan deyildir. Bir tərəfdən alətin adı həmin feildən törəyə bilərdi. Digər tərəfdən isə sözün tərkibindəki “buz”, “puz” his-

¹ Abdullayeva S.A. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. B.: Oğuz Eli, 2010, s. 64-77.

² Xalıqzadə F.X. “Kitabi-Dədə Qorqud”un musiqi sözlüyü. // “Kitabi-Dədə Qorqud” (məqalələr toplusu). B.: Elm, 1999, s. 160-168; Xalıqzadə F.X. “Kitabi-Dədə Qorqud” və musiqi poetikasının bəzi məsələləri. // “Musiqi dünyası”, 2000, №2, s. 34-40.

³ Kərim M.T. Azərbaycan musiqi alətləri. B.: Yeni nəsil, 2009, s. 62-63.

⁴ Abdullayeva S.A. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. B.: Oğuz Eli, 2010, s. 64.

⁵ Hüseyni Ə. Orkestrin ulu babası. // “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 1976, 7 avqust, s. 4.

¹ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 67.

² Yəni orada, s. 39.

³ Yəni orada, s. 39, 67.

səsinə təqlidi əhəmiyyət də verilə bilər¹.

Tanınmış dövlət xadimi və ictimai-siyasi xadim, folklor tədqiqatçısı, görkəmli şair Mikayıl Müşfiqin dayısı oğlu Əlihüseyn Dağlı (1898-1981) "Ozan Qaravəli" adlı əlyazmasında bir sıra çalğı alətləri ilə yanaşı, qopuzdan da söz açır². O, özənsəli (idiofonlu) ağız qopuzu haqqında geniş məlumat verir³. Dədə Qorqudun ifa etdiyi qolça qopuzun sözaçımından bəhs edərkən Ə.Dağlı maraqlı fikirlər söyləyib. Onun yazdığına görə, qopuz sözü "ucadan, hündürdən gələn səs" deməkdir. Ə.Dağlı hətta Kəpəz dağının adının da qopuz, yəni qopuz sözündən yarandığını bildirir: "Ləhcələrdə qopuz kobuza çevrilmişdir. Daha sonra "k" "q" ilə "b" isə "p" samiti ilə dəyişir. Məsələn, "Alban"- "Alpan"⁴ sözlərində olan təki, axırda qopuz kobuz kimi, kobuz da "Kəpəz" təki çağırılar⁵.

M.Qasımlı qopuzun sözaçımını qədim türkcədə "qop" ("qab"- "qaf") – ucalıq, yüksəklik, müqəddəslik, göylər – ruhlar aləminə, Tanrı dünyasına yaxınlıq anlamında, "uz" ("üz"- "öz") isə nəgmə, musiqi, avazlı səs mənasını bildirdiyini qeyd edir⁶.

Başqa ehtimala görə, qopuz – "qopan" və "oğuz" sözlərinin əsasında yaranmışdır. Yəni qopuz "oğuzdan qopan səs", yaxud "oğuzun səsi" anlamını bildirir. Bəs, ilk telli alətlər necə yaranmışdır?

Telli alətlərin yaranması ilə bağlı bir əfsanədə deyilir: Guya, hansısa bir yırtıcı quş (tərən, qızıqluş, qırğı, qartal, şahin, ley və s.) ovladığı heyvanın cəmdəyini caynaqları arasında tutub uçar-

kən şikarının bağırsaqları uca ağacların budaqlarına ilişir. Bir müddət keçdikdən sonra günəşin hərərətindən qurumuş bağırsaqlar tarım çəkilir. Şiddətli külək əsdikdə bağırsaqlar ehtizaza gəlir və səslənmə alınır.

İbtidai insan bu mənzərə ilə rastlaşandan sonra bağırsaqdan tel kimi istifadə edərək çalğı aləti hazırlamışdır¹. O, qurudulmuş qaramal bağırsağının uclarını düz xətt şəklində iki ağac parçasına düynəlmiş, barmaqlarının ucu ilə onu dartaraq ehtizaza gətirmişdir. Beləliklə, ilk primitiv telli musiqi aləti yaradılmışdır. Bu əfsanə ilk telli çalğı alətlərinin yaranması haqqında bir ehtimal olsa da, həqiqətə daha yaxın və inandırıcıdır. Həmin mənzərə təfəkkürün, ağılın formalaşmasında əvəzsiz rolu olan tapmacalarımızda öz əksini tapmışdır:

Ağacda var bağırsaq,

Yel babanı çağırısaq,

Ağzın açır ney çalar,

Süleymanı çağırısaq (açması: kaman)².

Cavabı kaman olan bu tapmacada ağacda düynələnmiş bağırsağın yel əsməsi nəticəsində ney kimi səslənməsinə işarə edilir. Sual yaranır: niyə haqqında söhbət açdığımız aləti qolça qopuz adlandırılır?

Həsiyə. Sualı cavablandırmazdan öncə şifahi ədəbiyyatımızın qollarından biri olan tapmacalar haqqında bilgi vermək istəyirəm. Tapmacaların tarixəsi elə onu yaradan xalqın özünün tarixi qədər qədimdir. Folklor ədəbiyyatımızın ən mühüm xarakterik əlaməti təsəvvürdə canlandırılır. Uşaq da öz təfəkkürü, düşüncəsi, qabiliyyəti və

¹ Xəlqzadə F.X. "Kitabi-Dədə Qorqud"un musiqi sözlüyü. // "Kitabi-Dədə Qorqud" (məqalələr toplusu). B.: Elm, 1999, s. 162-163.

² Dağlı Ə. "Ozan Qaravəli". III hissə. AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu.

³ Dağlı Ə. Ozan Qaravəli (I kitab). B.: MBM, 2006, s. 37, 68-70, 164.

⁴ Alpan – Dəvəçi (indiki Şabran – A.N.) rayonunda kənddir (Ə.Dağlının qeydi).

⁵ Dağlı Ə. Ozan Qaravəli. III hissə, "Kəpəz" məqaləsi. AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondu. C-1021/9974 şifrəli əlyazma, s. 123-128.

⁶ Qasımlı M.P. Ozan ənənəsi. // "Musiqi dünyası" jurnalı №2, 2000, s. 40-43.

¹ Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərşəf, 1993, s. 181.

² 555 tapmaca. B.: Elm, 1994, s. 5.

ağlı sayəsində tapmacanın doğru cavabını axtarıb tapır. Tapmacalar həm nəzmlə, həm də nəslrlə deyilə bilər.

Dilçi, filoloq və ensiklopedist, türkçülüyün bayraqdarı, dahi Mahmud ibn əl-Hüseyn ibn Məhəmməd əl-Kaşğari (1008-1095) "Divani-lügat-it-Türk" ("Türk dillərinin qamusu")¹ əsərində tapmacaların türk qəbilələri arasında öncə "tabzuz" adı ilə ortaya çıxdığını bildirir. Tapmacaya türkdilli xalqlar "bulmaca", "tapışmaq", "matal", "uşuk (şuk)" və b. adlar da deyirlər. İndi isə yuxarıdakı sualı cavablandırmaq.

Şair, folklorşünas alim, filologiya üzrə elmlər doktoru, əməkdar incəsənət xadimi Ağalar Mirzənin (1955-2008) verdiyi məlumata görə, qopuz ilk yarandığı dövrdə yalnız çanaqdan ibarət olub. Yəni ilk çanaqlar hazırlayarkən heyvanat (tısbağa zirehi) və ya bitki (qabaq, hind qozu qabığı və s.) mənşəli materiallardan istifadə edilib. Quru bağırısaqdan hazırlanan tellərin bir ucu çanağın bir hissəsinə, digər ucu isə çanağın əks hissəsinə düyün-lənərək bağlanmış. Tellər sazdan fərqli olaraq təzənə ilə deyil, barmaqların ucu ilə dartılmaqla, bir növ, çanaqdan teli qopartmaqla (qanun alətində olduğu kimi) səsləndirilmiş. İllər ötmüş, sənətkarlar qopuzu təkmilləşdirmiş, onun çanağına qol parçım edərək aləti "qolça qopuz" adlandırmışlar. Qolça qopuz dedikdə "qollu qopuz" fikri nəzərdə tutulur. Xatırladaq ki, qədim dövrlərdə bütün növlərdən olan çalğı alətlərinə qopuz deyiblər: vurmalı (zərb alətləri) qopuz; yaylı (qıl, yəni telli) qopuz; ağır, yaxud dodaq qopuzu (nəfəs) və eləcə də qolça qopuz (telli-mizrablı). Qopuzun digər növlərinin (yaylı qopuz istisna olmaqla) heç birinin qolu yoxdur. Bu səbəbdən "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında haqqında söhbət açdığımız alət daha çox qolça qopuz kimi təqdim edilir. Bəzən dastanda alça qopuz, quruluca qopuz ifadələrinə də rast gəlirik. Nümunə üçün **"Quruluca qopuzum**

gətürün, oğün məni!"¹, yaxud "Aydır: Marə, **alça qopuzum** ələ alun, məni oğün!" Sarı tonlu qız eşqinə bir aslandan dönəyimi-mi?" – dedi"² kimi cümlələri qeyd edə bilərik.

Müasir dövrdə müxtəlif aşiq havaları ifa edildikdə sazı müvafiq havacata uyğun olaraq fərqli şəkildə kökləyirlər. Görünür, qolça qopuz da hər havaya uyğun şəkildə köklənmiş. "Quruluca qopuz" dedikdə artıq alətin xüsusi köklənməyə ehtiyacı olmadığı bildirilir. Yəni qopuz ifa ediləcək havaya uyğun kökdə qurulmuşdur. Deməli, "quruluca qopuz" – köklənmiş, ifaya hazır mənasını ifadə edir.

Deyək ki, bu gün sazda bir sıra havalər məxsusi kökdə ifa olunur: "Baş kök" adlanan segah məqamında – "Baş müxəmməs" ("Bolu müxəmməs" də deyilir), "Baş saritel", "Baş dübeyti", "Aran gözəlləməsi", "Yanıq Kərəm", "Kərəm gözəlləməsi", "Köhnə Naxçıvanı" və s.; "Orta kök" adlanan rast məqamında – "Ruhani" ("Döndərməsi" ilə), "Orta saritel", "Zarınçı Kərəmi", "Dastanı", "Naxçıvanı", "Cəlili", "Ayaq Cəlili", "Süsənbəri" və s.; "Şah pərdə" kökündə – "Misri", "Qaraçı", "Qəhrəmanı" və s.; "Beçə" kökdə – "Məmmədhüseyni", "Cəngi Koroğlu" və s.; "Açıq kök"də – "Osmanlı divanisi", "Bayramı" və s.

"Alça qopuz" deyimində sözün kökü "al" (qırmızı, şənlik) olan "alça" – şənlik mənasını bildirir. Dastanda qopuzun adına müxtəlif sözlər ("alça", "quruluca", "qolça") qoşulsa da, əsərdə birmənalı şəkildə qopuzun telli növü nəzərdə tutulur.

Deməli, alətin adına "qolça" sözünün əlavə edilməsi xordofonlu qopuzun digər müxtəlif qruplara (idiofonlu, aerofonlu, membranofonlu) aid edilən növlərinin də olduğunu təsdiqləyir. Yəni qolça qopuzdan başqa vurmalı qopuz (membranofonlu), ağır qopuz (idiofonlu), dodaq qopuzu (aerofonlu), yaylı qopuz (xordofonlu) kimi ifadələr də işlədilib.

Müasir dövrdə isə İran və Türkiyədə yaşayan soydaşlarımız külli çalğı alətlərinə "sazlar" dediyi kimi, qədimdə bu mənada qo-

¹ M.Kaşğari "Divani-lügat-it-Türk" əsərini ərəbcə yazıb. Əsəri Bəsim Atalay (1882-1965) türk dilinə tərcümə edib. B.Atalay məşhur ictimai-siyasi xadim, alim və şərqşünas, Türk Dil Qurumunun banilərindən biridir. Azərbaycan dilinə isə həmin əsəri professor Ramiz Əskər tərcümə etmişdir.

¹ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 121.

² Yəni orada, s. 122.

puz sözü işlədilib. “Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti” kitabında qopuz aləti haqqında “Qolça qopuz”, “Qopuz”, “Ağız qopuzu” və “Kamanlı qopuz” başlıqları ilə bilgi verilir¹.

Ədəbi mənbələr. “Kitabi-Dədə Qorqud”dan başqa poeziyamızın təmiz oğuzdilli abidəsi olan “Əhməd Hərami” dastanında, eləcə də Bühranəddinin, Füzulinin, Məsininin şeirlərində qopuzun adına tez-tez rast gəlirik. Həmin əsərlərdən bir sıra seçmə nümunələrə diqqət yetirək.

“Dastani-Əhməd Hərami”:

“Nühüft” eyləyibən **çəngi** dizildi,

Qopuzu **şeştə** avazı düzildi².

Şeirdə qopuzla yanaşı, **çəng** (arfabənzər alət) və **şeştə** (udabənzər **şeştay**) alətlərinin də adı çəkilir. Burada vəsf edilən “Nühüft” – orta əsrlərdə Şərq dünyasında geniş ifa olunan muğamlardan biridir. Azərbaycanlı dahi musiqişünas Əbdülqadir Marağalı və tacik musiqişünası, görkəmli xanondə, müğənni, **çəng**, setar, santurun mahir ifaçısı, musiqi nəzəriyyəsi və tarixi üzrə alim Dərviş Əli Cəngi (XVI əsrin ortaları, XVII əsrin I yarısı) öz əsərlərində bu muğam şöbəindən söhbət açırlar. Mütəasir ifaçılıqda “Nühüft” “Rast-hümayun” dəstgahında “Xocəstə” (və ya “Şikəstəy-i-fars”) şöbəindən Azərbaycan “Hümayun”una intiqal edərək keçid etmək üçün əlaqələndirici guşədir. Virtuoz tərzən, xalq artisti Bəhrəm Mənsurov (1911-1985) məktəbinə aid sənətkarlar “Nühüft” (“Nəhoft”) guşəsi vasitəsilə “Bayatı-Şiraz” dəstgahının “Bayatı-İsfahan” şöbəindən “Bayatı-kürd” muğamına keçirlər. Bu guşə həmçinin “Xocəstə”dən “Hümayun”a keçidi təmin edir. İran musiqisində isə “Nəva” dəstgahında “Qəveşt”lə “Bayatı-racə” arasında ifa olunan guşə “Nəhoft” adlanır.

“Nühüft” (nəhoft) fars sözüdür, gizli, məxfi mənalərini bildirir.

Qazi Bühranəddin:

Ney kibidür uş vücudum yanaram bu **ney**

Düşərəm odına udam yana dərəm **qopuzi**³.

Şair nəfəs aləti neyin yanıqlı səsinə qopuzdan çıxan naləli səs ilə müqayisə edir.

Məhəmməd Füzuli:

Rəməzan oldu, çəkib şahidi-mey pərdəyə ru,
Mey üçün **çəng** dutub, təziyə açdı geysu,
Bildi mütrib ki, nətir hal, götürdü **qopuzun**,
Bəzmdən çəkdi ayağını sürəhiyyə səbu,
Bəzm qanuni pozuldu, nə üçün **çəng** ilə **dəf**,
Yığılıb etməyələr hakim eşigində gülü⁴.

M.Füzuli Ramazan ayında çalğı alətlərinin (**çəng**, **qopuz**, **dəf**) susmasını qeyd edir. Burada “mütrib” dedikdə çalıb, oxuyan, rəqs edən ozan nəzərdə tutulur.

Rüknəddin Məsud Məsihi:

Ey kamili-şiveyi-əğani,

Sazəndeyi-bəzmi-kamrani.

Aldun **qopuzun**, durub bərabər,

Tərgib edübən sidalə əsgər⁵.

M.Kərimin bərpa etdiyi və qolça qopuz adlandırdığı alət “Qədim musiqi alətləri” folklor ansamblında istifadə edilir. Alətin səslənməsində müəyyən qüsurlar olduğundan təkmilləşdirilməsinə ehtiyac var. Bu səbəbdən həmin “qolça qopuz” mütəasir dövr ifaçılıq sənətinin tələblərinə cavab vermir. Ondan istənilən səviyədə, mükəmməl alət kimi istifadə etmək mümkün deyil. Bu baxımdan M.Kərimin hazırladığı həmin alətdə morfoloji reformalar aparılmalıdır. Əslində bu alətin əsl adı ozandır. Bu bərdə növbəti bölmədə ətraflı məlumat veriləcək.

Morfolojiyası. Dastandan bəlli olur ki, oğuzlar telli çalğı alətlərini hazırlayarkən bir sıra heyvanların – sığın, keyik, dağ keçisi, təkə və iribuyuzlu malqaranın bağırsaqlarından və ya damarlarından tel kimi istifadə etmişlər. Qeyd edək ki, dastanda damar

¹ Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. B.: MBM, 2003.

² Dastani-Əhməd Hərami. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 88.

³ Bühranəddin Q.S. Divan. B.: Öndər, 2005, s. 189.

⁴ Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, I c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 265.

⁵ Məsihi R.M. Vərqa və Gülşə. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 84.

sözü daha çox “tamar” kimi işlədilir¹.

Tənbür çalğı alətinin adının, sözcüyünün əsasında da tamar sözü durur. Bu söz əvvəlcə tamur, sonralar isə tənbür, tənbür kimi tələffüz olunub.

M.Kərim bərpa etdiyi “qolça qopuz”un 3 teli var. Çanağının bir hissəsinin üstü dəri, digər hissəsi isə nazik ağac üzlüklə (deka ilə) örtülüb. Çanağa qol pərçim edilib və üzərinə sintetik iplikdən hazırlanmış pərdələr (tarda olduğu kimi) bağlanıb. Bu pərdələrin səslərin daha daqiq və təmiz səslənməsində böyük rolu vardır.

Qeyd etməliyə ki, M.Kərimin bərpa etdiyi bu alət heç də Dədə Qorqudun qolça qopuzunun tam eyni deyil. Onun bərpa etdiyi “qolça qopuz” özündə Əbdülqadir Marağalının əsərlərindəki “ozan” alətinin elementlərini əks etdirir. Əbdülqadir Marağalı əsərində həmçinin, ozanla yanaşı, qopuz-Rumi haqqında da məlumat verir. Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Məmməd Əli Məsəddiqin (1925-1997) tərcüməsində qopuz-Rumi və ozan alətləri barədə deyilir:

“**Qopuz-Rumi.** Rum qopuzu – içi oyulmuş ağacdan düzələn kiçik ud şəklində sazdır (çalğı alətidir – A.N.). Onun yarısının üstünə dəri çəkilib, beş (cüt – A.N.) sim bağlanır. Bunun istifadə qaydası udun istifadəsinə oxşayır.

Ozan. Onun kasası bütün sazların (çanağı olan alətlərin – A.N.) kasasından uzundur. Bunun altıda dörd hissəsinə dəri çəkilmişdir. Ona üç sim bağlanır. Bağlanış qaydasına görə hər sim özündən yuxarıdakı simin dördə üçünə bərabər olur”².

Türkiyəli tədqiqatçı Murat Bardakçı da Əbdülqadir Marağalının əsərini türkçəyə tərcümə edərək qopuz-Rumi və ozan alətləri haqqında məlumat vermişdir³.

Adında qopuz sözü əks olunsa da, qopuz-Rumi aləti udabənzər olduğundan və ud ailəsinə aid edildiyindən qolça qopuza heç bir aidiyyəti yoxdur. Burada qopuz sözü telli çalğı aləti mənasında

işlədilib. Ozan alətini isə deyildiyi kimi, M.Kərim “qolça qopuz” adı ilə bərpa etmişdir.

Bəllidir ki, Əbdülqadir Marağalı XIV əsrin sonu, XV əsrin əvvəllərində yaşayıb. Dədə Qorqud isə X əsrin sonlarında, 932-ci ildə dünyasını dəyişmişdir. Əbdülqadir Marağalının dövründə “ozan” adlı qolça qopuzdan fərqlənən başqa bir alət icad olunmuşdu. Aydınlaşdırmaq üçün S.Abdullayevanın qolça qopuzla bağlı yazdığı fikirlərə diqqət yetirək: “Qopuz haqqında XV əsrə aid edilən Əhmədinin nəzmli yazdığı “Çalğı alətlərinin münazirəsi” risaləsində özünü öyən və ona tutulan iradələrə cavab olaraq tənbür qopuzun üzünün dəri ilə örtülmədiyini, bədəninin isə tabuta oxşamasını söyləyir.

Musiqişünas, müğənni və çəng (cəng – A.N.) çalan Dərviş Əlinin XVI əsrin ikinci yarısı və XVII əsrin əvvəllərinin musiqi sənətinə səciyyəli “Risaleyi musiqi” əsərində qopuz gözəl səssə malik olan çalğı aləti kimi qeyd olunur və onun musiqi sahəsində böyük biliyə malik olan Sultan Üveys Cəlayir (XIV əsr) tərəfindən rübabın qolunu bir qədər uzatmaqla və çanağını böyütməklə yaradılması göstərilir. Bununla belə, qeyd edir ki, bəzilərinin qanətinə görə, o, bu aləti ozanlardan itibəs etmişdir”¹.

Dərviş Əli əsərində qopuzla ozanı eyniləşdirmir, birinin o birindən törəməsini bildirir. Deməli, öncə qeyd etməliyə ki, Dərviş Əliyə görə də qopuzla ozanın fərqli alətlər olduğu bildirilir. Qopuzun çanağı üzərində dəri olmadığı isə özbək Əhmədinin XV əsrdə verdiyi məlumatdan bir daha aydın olur. Digər tərəfdən Dərviş Əli də qopuzun bir növü olan “ozan”ın XIV əsrdə Sultan Üveys Cəlayir (1338-1382) tərəfindən hazırlandığını bildirir². Belə olduqda, XIV əsrdə ərsəyə gələn bu aləti təbii ki, Dədə Qorqud

¹ Kitabı-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 52, 98.

² Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri. // B.: “Qobustan” jurnalı, №1, 1977, s. 76.

³ Bardakçı M. Marağalı Abdülqadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 104.

¹ Abdullayeva S.A. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. B.: Oğuz Eli, 2010, s. 65-66; Семёнов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII в.). Сокрщ. Перс., текст, Ташкент: 1946.

² Cəlayirlər sülaləsində olan Sultan Üveysin tam adı: Müizzəddin Üveys ibn Əmir Şeyx Həsən Eyləkanidir. Onun şənəinə “Üveys” adlı makamın da oxundugu ehtimal olunur.

görə bilməzdi.

Təbrizdə Sultan Üveysin sarayında 1365-1374-cü illərdə musiqi kimi fəaliyyət göstərən Əbdülqadir Marağalı əsərlərində ozan aləti haqda məlumat vermişdir. O, Üveysi “ədalət və irfan sahibi, dünyaya ədalət verən, lütf və mürvəti yayan kişi” – adlandırır. Üveys də Əbdülqadiri çox sevirdi, ona böyük ehtiram bəsləyirdi. Onu “zamanının tək kişisi və dövrünün ən üstün ulusu” adlandırmış, “misli və bənzərinin tapılmadığını”, bütün ustalardan, musiqi bilicilərindən üstün olduğunu, musiqişünaslıqla bağlı mübahisəli məsələlərdə hər kəs onun yanında aciz qaldığını söyləmişdir¹. Ümumiyyətlə, Sultan Üveys dövlət başçısı olmaqla yanaşı, həm musiqi bilicisi, həm də gözəl rəssam idi.

Deməli, M.Kərimin bərpa etdiyi “qolça qopuz” heç də Dədə Qorqud dövrünün çağlı aləti olmayıb. Bu faktı, yəni M.Kərimin “qolça qopuz”u Əbdülqadir Marağalının əsərlərinə istinadən hazırladığını S.Abdullayeva da əsərlərində təsdiqləyir. S.Abdullayeva bildirir: “Əlbəttə, daha qədim qopuzlar sadə quruluşda olmuşlar. Onun üzü, yaqın ki, bütöv ağacdən hazırlanırdı”².

Biz də deyilənləri qəbul edir və bununla bağlı fikirlərimizi ümumiləşdirərək bir neçə mövqedən əsaslandırmaq istəyirik.

1. Dastanın heç bir boyunda qopuzun çanağı üzərinə dəri çəkilməsi ilə bağlı qeyd və ya işarə yoxdur.

2. Alətin çanağının çox uzun olması da şübhəlidir. Bu barədə də dastanda məlumat verilmir. Əslində qolça qopuzun çanağı uzunsov olub, bir az da cürə saza bənzəyib. Bu da alətin nisbətən gur səslənməsini təmin etmişdir.

3. Bilindiyi kimi, ilkin yaranan telli alətlərin çanağı üzərinə dəri çəkilirdi. Çünki alətin səslənməsini mükəmməlləşdirə bilən kifayət qədər keyfiyyətli dəri yox idi. Uzun illər, əsrlər boyu davam etmiş təkamül nəticəsində insanlar müxtəlif növ dəriləri daha ustalıqla aşılamağı öyrəndikdən sonra onu çanaq üzərinə çəkmişlər.

4. Əbdülqadir Marağalının yaşadığı dövrdən həm əvvəl (“Kitabi-Dədə Qorqud”, “Əhməd Hərami” dastanlarında), həm də sonrakı əsrlərdə bir sıra ədəbi mənbələrdə (Bürhanəddinin, Füzulinin, Məsihinin şeirlərində) qopuzun adı çəkilir. Deməli, orta əsrlərdə qopuz adı ilə bu alət ifa edilirdi. Yəni qopuzu ozanla eyniləşdirmək olmaz.

5. Dastandan bəlli olur ki, qopuz əzəmətli səse malik imiş. Dədə Qorqud bu alətlə ordunu döyüşə, qələbəyə ruhlandırır. Qolça qopuz səslənmə baxımından bir növ, ən azı bugünkü sazla müqayisə oluna bilərdi. M.Kərimin bərpa etdiyi qolça qopuzun səsi isə çox zəifdir.

Qolça qopuzun bərpa edilmiş yeni variantı

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanındakı ictimai-siyasi hadisələr, əsasən Azərbaycan ərazisində cərəyan etsə də, bəzi məqamlarda türklər yaşayan digər ərazilərdən, ellərdən, bölgələrdən də söhbət açılır. Bu baxımdan qolça qopuz yalnız Azərbaycan sərhədləri daxilində araşdırılarsa, tədqiqat yarımçıq görünər. Qolça qopuzun yayılma arealı, coğrafiyası ölkəmizin hüduqlarından qat-qat geniş bir ərazini əhatə edir. Bu qəbildən olan çağlı alətləri, eləcə də qolça qopuz bizə məxsus olduğu qədər, digər türkdilli xalqlara da doğmadır. Ona görə qolça qopuzun bir ölkənin inzibati ərazisində geniş şəkildə öyrənilməsi elmi baxımdan düzgün sayıla bilməz. Həm də qolça qopuz etnosların məskunlaşdığı ərazilərdə musiqi mədəniyyətlərinin müxtəlifliyi səbəbindən fərqli formada təsvir olunur.

Yaranma tarixi. 2013-cü ildə Həbil Şahinoğlu əməkdar rəssam Nüsrət Hacıyevin çəkdiyi qolça qopuzun (şək. №5) rəsmi əsasında bu aləti bərpa edib (şək. №4). O, bərpa zamanı dastanda və qorqudşünaslıq mövzusunda digər əsərlərdə verilən bilgilərdən də bəhrələnmiş, qolça qopuz haqqında əldə edilən məlumatı ümumiləşdirib, müasir dövrə uyğun islahatlar aparıb.

¹ Bardakçı M. Marağalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 23.

² Abdullayeva S.A. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. B.: Oğuz Eli, 2010, s. 77.



Şəkil № 5. Nüsrət Hacıyev.
"Dədə Qorqud"

uzunluğu insan qolu boyda olduğuna görə onu qolça qopuz adlandırdılar. Lakin müxtəlif türk ellərində qolu daha uzun olan qopuzlara da rast gəlirik. Yəni insanların qolu standart ölçüdə olmadığından bu, konkret ölçü (etalon) kimi götürülə bilməz. Aydırdır ki, boyu iki metrə yaxın olan insanın qolunun ölçüsü daha uzun, kiçik boylularınki isə əksinə, qısa olmalıdır. Fikrimizcə, "qolça" sözü burada qopuzun qolu olan növünü bildirmək üçün işlənib. "Qolça" – qol sözünün əzizləmə mənasındadır. Dastanda qeyd edildiyi kimi, "alça qopuz", "quruluça qopuz" ifadələrinə də rast gəlirik.

Morfologiyası. Qolça qopuzun qolunu istənilən uzunluqda hazırlamaq olar. Alətin çanağı üzərində heç bir dəridən istifadə edilməyib. Çünki qolça qopuz ən qədim telli çalğı alətlərimizdən. Çanağının üzərinə dəri çəkilən telli alətlər isə çox-çox sonralar yaranmışdır. Yəni dərinin xüsusi üsulla təmizlənməsi və aşı-

Qolça qopuzu AMK-da Musa Yaqubov və Məmmədli Məmmədov da fərqli şəkildə hazırlayıblar. Aləti hazırlayarkən ustalar qolça qopuzun ozan sənətinə mənsub olduğunu nəzərə alıblar. Yəni onlar ozan sənətinin səyyar (atlı həyat tərzli və yürüşlərdə iştirak) səciyyə kəsb etdiyi üçün qolça qopuzu da quruluş baxımından sadə və ifa xüsusiyyətlərinə görə isə dinamik tələblərə cavab verən şəkildə hazırlayıblar.

Etimologiyası. Bəzi mənbələrdə – bir sıra kitab və məqalələrdə qeyd olunur ki, alətin qolunun

lanması üçün uzun bir proses tələb olunur. Bunun üçün müəyyən bir dövr keçməlidir¹. Qolça qopuzun çoxlu telli olub. T.Bünyadov qolça qopuzun 4-5 telli olan saza daha çox bənzədiyini bildirir². "Quruluça qopuz" deyimi də fikirlərimizi təsdiqləyir. Alətin üç telinin hər biri qoşa səsləndirilmiş. Bunun nəticəsində alətin səsi gur olub. Bərpa edilmiş qolça qopuzun səsinə gücləndirməkdən ötrü tellərini qoşalaşdırıblar.

Bəzi mənbələrdə qopuzun tellərinin at quyruğunun tükündən cəngə halda hazırlandığı bildirilir. Belə tellər isə yalnız yaylı alətlər üçün xarakterik ola bilər. At quyruğunun tüklərindən hazırlanmış telləri mizrabla çalıldıqda alət boğuş səslənir. Çox güman ki, tellər o dövrdə ya bağırısaqdan, ya da iri mal-qaranın damarından hazırlanıb. Müasir dövrdə isə qopuz üçün sazin metal tellərindən istifadə olunub.

Müasir qolça qopuzun çanağı tutdan, qol hissəsi isə davamlı və möhkəm olması üçün qoz ağacından hazırlanır. Qədimdə qollu alətlərin tac hissəsini heyvadan, orada yerləşdirilən aşxırları isə armud ağacından düzəldiblər. Çünki armud ağacı digər ağaclara nisbətən sürtünməyə davamlıdır. Yəni digər ağaclardan hazırlanmış aşxırlar bir müddət istifadə edildikdən sonra "boşalır". Armud ağacı isə işləndikcə heyvadan hazırlanmış tac hissəyə daha da "sarılır".

Aşxırların armud ağacından hazırlanma texnologiyasını poetik dillə Azərbaycanın klassik şairi Nizami "İskəndərnamə" poemasında "İskəndərin Ruma qayıtməsi" başlıklı şeirində çox gözəl təsvir etmişdir³. Doğrudur, Nizami bu beytində rud çalğı alətinə də səhnbət açır. Xatırladaq ki, rud mizrabla çalınan qədim telli alətlərimizdən biridir. Nizaminin yaşadığı XII əsrdə digər telli alətlərdə olduğu kimi, rudun da aşxırları armud, tac hissəsi isə

¹ Ötən əsrin 80-ci illərində "Dastan" folklor ansamblının yaradıcısı, tanınmış opera müğənnisi, xalq artisti Baba Mahmudovlu (1940-2006) da bu fikirləri söyləyirdi. Bu sətirin müəllifi həmin illərdə ansamblın musiqi rəhbəri idi.

² Bünyadov T. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərşəf, 1993, s. 189.

³ Gəncəvi N. İskəndərnamə (İqbalnamə). B.: Lider, 2004, s. 184.

heyvadan hazırlanmış. Bu baxımdan qolça qopuzun da həmin dövrdə aşxıların armud, tac hissəsi isə heyva ağaclarından hazırlandığı ehtimal olunur. Həmin səbəbdən H.Şahinoğlu bərpa etdiyi qolça qopuzun da ilkin variantında 6 ədəd aşxı armud, tac hissəsini isə heyvadan hazırlamışdır. Son illərdə tar və kamançanın aşxılarını düzəldərkən ona burmalı mexanizm tətbiq edilir. Bu yenilik qolça qopuza da tətbiq oluna bilər. Alətin qoluna bağlanan pərdələr qədimdə kərişdən hazırlanmışdır. Müasir dövrdə isə kəriş əvəzinə sintetik iplikdən istifadə olunur. Tellər tar alətinə olduğu kimi qoşalaşdırılıb (2+2+2), hər iki tel unison köklənir və bir açıq səs hökmündədir. Yəni qolça qopuzda 3 açıq səs ifa edilir. Alət mizrabla, bəzi hallarda isə sağ əlin barmaqlarının ucu ilə səsləndirilir. Bərpa edilən qolça qopuzda Azərbaycanın bütün musiqi janrları (ozan havacatı, rəqs musiqisi, xalq mahnıları, qəhrəmanı-döyüş havaları və s.) ifa etmək mümkündür.

Bəllidir ki, bu günümüzə gəlib çıxmış ən qədim aşxı havalarını vaxtı ilə ozanlarımız qolça qopuzla toyda-düyündə çalıb-oxumuşlar. Bu havalar xalq mahnıları kimi müxtəlif variantlarla dövrümüzə qədər gəlib çıxmışdır. Dastanda qopuzun müşayiəti ilə oyun səhnələri tez-tez təsvir edilir: “Aydır: Xanım, məqsudum olur ki, ərə varan qız qalqa oynaya, mən **qopuz** çalam”, – dedi¹; “Ərə varan qız qalqa, qol saluban oynaya, mən qopuz çalam, – dedi”².

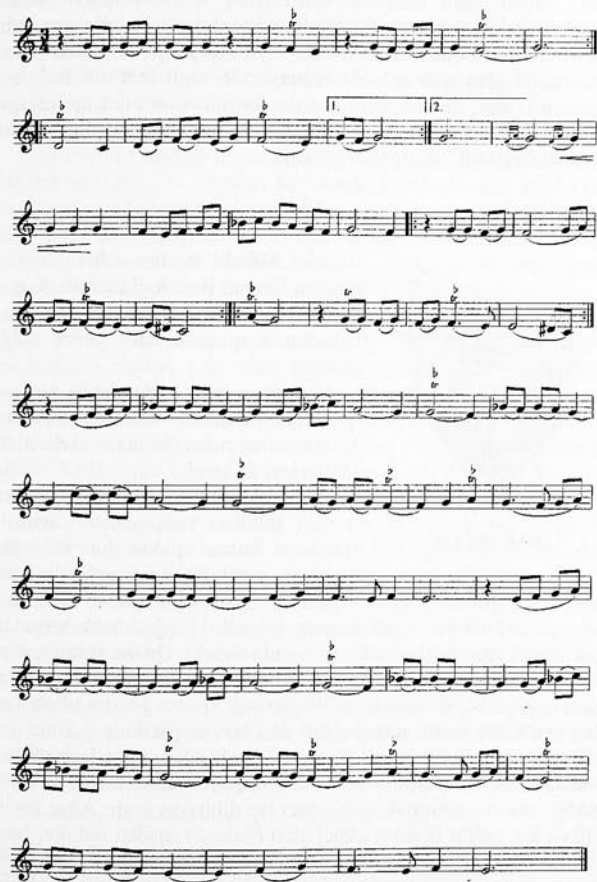
Dastanda qədim rəqslərdən biri olan “**Yelətmə**” adlı gəlin havasından da söhbət açılır³. Bəlkə də “Yelətmə” indiki “Vağzalı” rəqsinin ilkin variantı olub. Doğrudur, müasir dövrdə həmin rəqs böyük dəyişikliyə uğrayıb. Buna baxmayaraq, rəqs özündə əvvəlki həznilik, məğrurluq, vüsal, ayrılıq, hicran duyğularını qoruyub saxlayıb. Bu rəqsin qədim variantının not nümunəsini təqdim edirik:

¹ Kitabı-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 83.

² Yenə orada, s. 84.

³ Yenə orada, s. 125.

Atlanma (Vağzalı)



Mütəxəssislər XV-XVI əsrlərdə qolça qopuzun tədricən sazla əvəz olunduğunu müəyyənləşdirmişlər. Deməli, qolça qopuz aşiqlərin tələblərini tam ödəmədiyindən onlar bu alətin əsasında yeni növ saz alətini hazırlayıblar. Yəni qolça qopuz bütün parametrlərinə görə müasir sazla müqayisədə xeyli bəsitdir. Belə olmasa idi, alət unudulmazdı, aşiqlər bu günümüzədək qolça qopuzdan istifadə edərdilər. Amma yeni bərpa olunmuş qolça qopuz XXI əsrin tələblərinə uyğun gəlir.

Kos



Şəkil №6. Kos

Şək. №6-da təqdim edilən kosun rəsmi Seyran Bədəloğlu çəkib. Kos – Azərbaycanın zərbə çalınan və membranofonlu qrupuna aid qədim çalğı alətidir.

Yaranma tarixi. Hər hansı alət nə qədər qədim olursa, onun haqqında daha çox rəvayət ortaya çıxır. Belə alətlərdən biri də kosdur.

Zərb alətlərinin tanınmış ifaçısı, musiqi folkloru tədqiqatçısı Cavanşir Qasimov kosun qədim bir rəvayətə əsaslanaraq təbii proses nəticəsində yarandığını yazır: “Bilirik ki, bu alətin gövdəsi, yəni sağanağı içiboş ağacdandır. Kəsilmis ağacın çürümə prosesinə baxsaq, görürük ki, ağac özək hissədən çürüyərək içərisi ellipsoid formasında boşalır. Qədim insan içərisi boşalmış ağacın üstünə yaş dəri atdıqda zərb alətində olduğu kimi dəri quruyaraq alətin gövdəsinə yapışır. Ağacın gövdəsindəki qabıq girintili-çıxıntılı olduğundan dəri tarıma çəkilmiş şəkildə quruyur və kos aləti yaranır. Lakin kəsilmis ağacın gövdəsi kökləri vasitəsi ilə yerə bitmiş şəkildə olur. Qədim insan kos alətini yaşadığı əraziyə gətirmək üçün ağacı lap dibindən kəsir. Ağac kəsildikdən isə qədim insanın kəskin aləti (baltası) daşdan olduqda, həm də ağacın dibi yerə çatdığı üçün insan ağacı ellipsoid şəkildə kəsməyə məcbur olur. Ağac kəsildikdən sonra qədim insan hazır

kos alətini meşədən arana gətirir. Bu proses yaylaqdan arana köç zamanı baş verir”¹.

Kos haqqında ilk yazılı mənbə “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı hesab edilir. Dastanın qədim boylarının birində kos alətinin adına rast gəlirik: “**Borı** çalındı, **kos** uruldu”². Qeyd edək ki, dastanda təsvir olunan bir sıra ictimai-siyasi, tarixi hadisələr müxtəlif dövrləri, hətta eramızdan əvvəlki illəri əhatə edir.

Kos alətini Osmanlı İmperatorluğuna ilk dəfə XIII əsrdə səlcuq türkləri gətiriblər. O vaxtdan başlayaraq kos hərbi alət kimi Osmanlı ordusunda istifadə olunmaqdadır. Türk dünyası tarixinə “qara ləkə” kimi düşmüş Çaldıran döyüşü (Sultan Səlim və Şah İsmayıl Xətəinin ordularının 1514-cü il avqustun 23-də baş vermiş vuruşma) zamanı təkcə Osmanlı ordusunda 500 kos çalınmışdır.

Avropaya kos “türk təbili” (“turkische trommel”, “tambour des Turcs”) adı ilə XV əsrdən etibarən yayılıb. Həmin əsrdə Macarıstan kralının elçiləri qohumluq əlaqəsi yaratmaq üçün Fransanın paytaxtı Parisə daxil olur və bu zaman atların yohərinə bərkidilən təbillərin gurultulu sədaları ətrafa yayılır, eşidənləri lərzəyə salır. XV əsrdə belə təbillərdən Britaniya nizami ordusunda da istifadə edilib. XVII əsrdə bu alət Avropada litavra adı ilə hərbi orkestrlərdə, 1807-ci ildən isə simfonik orkestrlərdə özünə yer alıb.

Kos, eləcə də digər zərb alətləri hərbi döyüşlərdə bayraq kimi müqəddəs tutulurdu. Düşmən üzərində qələbə çalan tərəf həm də zərb alətlərini qənimət kimi götürürdü. Ümumiyyətlə, rəqiblər öncə düşmənin zərb alətləri ifaçılarını hədəfə alırdılar. Çünki zərb alətləri susdurulduqda hərbi orkestrin ifasında pərakəndəlik yaranırdı. Bu baxımdan döyüşlərdə zərb aləti ifaçıları digər hərbcilər tərəfindən mühafizə olunurdu.

Şərqdə, demək olar, irili-xırdalı hər bir xanın, hökmdarın davul, təbil, kos və bayrağı olurdu. “Oğuznamə”də deyilir: “Arslan xanın xəzinələrini götürüb aralarında bölüşdürdülər. Onun böyük təbilini (kuşunu), təbilini (davulunu) və bayrağını (ələm) da alıb

¹ Qasimov C.X. Zərb alətlərinin yaranma tarixi və onların səslənmə prosesi (zərb və kos alətləri əsasında). // “Yurddaş” qəzeti, №1 (2) yanvar 2007, s. 15

² Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 184.

götürdülər”¹.

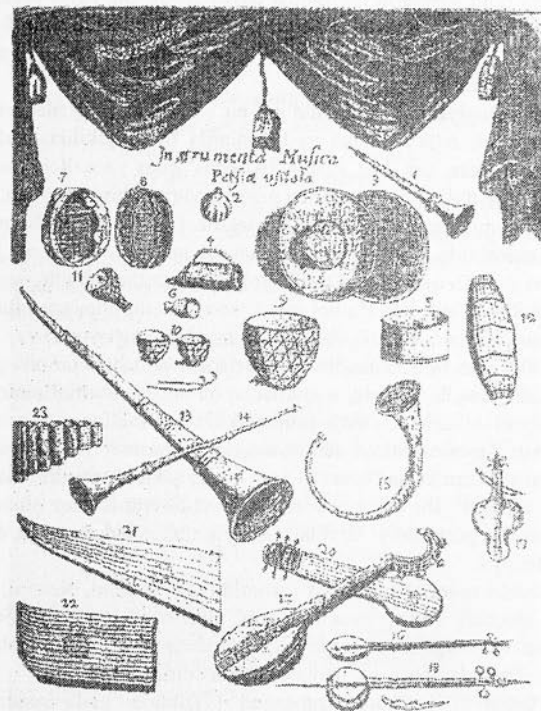
Türklərin döyüş üsulu XVII əsrdə Avropaya da yayılırdı. Xatırladaq ki, türklərin “vur ha” şüarı “ura” şəklində az qala dünyanın bütün xalqlarının dilinə düşüb.

Alman alimi və səyyahı, Şlezviq-Holşteyn səfirliyinin katibi və sonralar müşaviri olmuş Adam Oleari (1599-1671) Ərdəbil, Lənkəran, Şamaxı, Xızı, Xaçmaz (Nizabad, indiki Niyazoba kəndində), Dərbənddə olarkən (1636-1638-ci illər) gördüyü bir sıra çalğı alətlərini Avropadan tanıdığı adlarla təqdim edir: “svirel”, “truba”, “barabanı”, “ruçniye barabanı”, “buben”, “qudok”, “sit-rı”, “fleyta”, “lyutnya”, “rojok”, “simbal” və sair². A.Oleari Şamaxıda olarkən yazıb: “Burada biz əcnəbi çöl musiqisini eşitdik və gördük. Bizdən öncə dörd süvari musiqiçi gedirdi, onlar vaxtaşırı “svirel”ə bənzəyən misdən hazırlanmış, uzunluğu 4 dirək, sonluğu genişlənərək ara məsafəsi bir dirək olan nəfəs alətlərində çalırdılar. Bu alət gərənay (kerrenai) adlanır. Həmin alətdə ifa edərkən aşağı sonluğu yuxarı, səmaya doğru qaldırılır, özü də ondan hansısa xoşagələn səsdən daha çox dəhşətli uğultu çıxır.

Bunlardan başqa, sadə “dudoçnik”lər (yaqin ki, tütəkçilər – A.N.), eləcə də atları üzərində uzunsov küpəbənzər (“udlinyoniye qorşki”) “barabanlar” (at kosları – A.N.) asılmış bir neçə “barabaşnik” (kosçu – A.N.) də var idi...”³

Əslində Azərbaycan ərazisində A.Olearinin göstərdiyi adda heç bir alətdən istifadə edilməyib. Elə A.Olearinin dinlədiyi at üzərindəki “barabanlar” da çox güman haqqında söhbət açdığımız kosun növlərindən biri – at kosa aləti olub. Digər alman səyyah və təbiətşünası Engelbert Kempfer (1651-1716) “Dövlət proqramının tibbi köməyi” əsərinin “XVII əsr Şərq musiqi mədəniyyəti” fəslində Azərbaycanda gördüyü 23 çalğı alətinin rəsmi çəkərək

onlar haqqında olduqca qiymətli məlumat verib¹. E.Kempfer kosla bağlı yazır: “timpondan bir az böyük olan eyni mənşəli alətdir”. O, kosun rəsmi 9 rəqəmi ilə işarələyib (şək. №7).



Şəkil №7. E.Kempferin “Dövlət proqramının tibbi köməyi” əsəri, “XVII əsr Şərq musiqi mədəniyyəti” fəsil

¹ Fəzlullah R. Oğuznamə. B.: Azərbaycan Milli Ensiklopediyası NPB, 2003, s. 79.

² Олеарий А. Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. Пер. с нем. П.Барсова. М.: Моск. Ун-ская типография, 1906, с. 525-526.

³ Yənə orada, s. 525-526.

¹ Kaempfer E. Amoenitatum exoticarum politico-physico-medicae. Fasciculus V. Lemgoviae, Typis & impensis H.W/ Meyeri, 1712, p. 740-745.

Artıq XVII əsrin əvvəlindən etibarən dünyanın bir sıra ölkələrində, əsasən də Avropa dövlətlərinin böyük şəhərlərində müxtəlif tipli odlu silahların istehsalına başlanmışdı. Bu, hərbi orkestrlərin döyüşlərdə bilavasitə iştirakını tədricən məhdudlaşdırdı və nəhayət, kos, eləcə də digər hərbi çalğı alətləri öz əvvəlki əhəmiyyətini itirməyə başladı.

Etimologiyası. Kos alətinin adı bir sıra digər çalğı alətlərinin adları kimi, müxtəlif ölkə və bölgələrdə fərqli şəkildə tələffüz olunurdu: kus, kos, kös, kūs, küus, koos, kuus və s. Kos qədim oğuz, azər-türk sözüdür, məcazi mənada yumru, girdə formalı, tükü aşlanmış, təmizlənmiş dəri deməkdir. Bu söz dilimizdə müxtəlif mənalarda işlədilir: kol-kos (dəvətikani, alaquotu, gəvən, bir-birinə dolaşmış-qarışmış müxtəlif kollar), kosa (kələ-kötür, seyrək tüklü kişi sifəti), kos (futbol topu), kos-kos (top-top, yəni futbol oyunu), “kosaldıqaç” (kosla, topla oynanılan uşaq oyunu) və s.

Dilçi alim M.C.Əhmədov orta əsrlərin ərəb mənbələrində çoxlu türk mənşəli sözlərin, o cümlədən də musiqi terminlərinin işləndiyini bildirir. O, ərəb mütəfəkkiri İbn-Xəldunun “Tarixül-Ələməti” əsərinə istinad edərək məşriq türklərinin “kos” (mənbədə bu söz cəm halda “kosat” – yəni koslar şəklində verilib) alətinə söz açır¹. Bu fakt kos sözünün sovet dövründə nəşr olunmuş lüğətlərdə göstərdiyi kimi farsca deyil, türkcə olduğunu bir daha təsdiqləyir.

Ədəbi mənbələr. Klassik şairlərimizdən Xaqani, Nizami, Zərir, Möddah, Fədai, Əmani, Məsihi, Füzuli, Taği Qumri, Seyid Əzim və başqalarının şeirlərində kos alətinin adına rast gəlmək olur. Onlardan bir neçə nümunə təqdim edirik.

Xaqani “Divan”ının “Amixteənd” (“Tökürlər”) adlı qəsidəsinə yazır:

Soute-morğan be dərəd çərx məğor badəme-xiş,
Bange-**kus** molk ta cor amixteənd¹.

Beytin farscadan sətri tərcüməsi belədir:

Quşların səsi fələyin çərxini parçalayar öz səsi ilə
Kusun səsi isə sanki yer üzünü asimana qarışdırır.

Nizami Gəncəvi:

Ətrafa səs saldı **zəng, boru, cərəs**,
Qan coşur **kəranay** aldıqca nəfəs.
Fəryada gəldikcə **şeypur** ilə **kus**,
Açıılır qırmızı güldən səndərus².

Xatırladaq ki, şeirin sonuncu sözü “səndərus” (və yaxud “səndəlus”) ərəb kəlməsidir. Səndəlus bəzi iynəyarpaqlı ağacların şirəsindən hazırlanır, kamança kərişinə sürtmək və s. məqsədlərlə işlədilən sarı rəngli maddəyə deyilir.

Mustafa Zərir:

Nagəhan çıxdı, gəlirlər bəsləm,
Urdilər **kusü nəqarə**, zirü bəm³.

Yusif Möddah:

Urdılar **kusü nəğarəvü nəfir**,
Nəralərdən hayü huy dadgir⁴.

Fədai Təbrizi:

Buyurdu: siz çalın ol **təblü kusi**,
Mühəyyə olsun əsbabi əruzi,
Çalındı **təblü kus**, **nayi zurna**,
Qamu şəhrü vilayət oldu agah⁵.

Məhəmməd Əmani:

Aşıqlar ara səltənəti-eşq mənimdür,
Əfğan ilə ahim bilə **kusü** ələmüm bar⁶.

¹ Divani-Xaqaniyi-Şirvani. “Amixteənd” (“Qarışdırmaq”) qəsidəsi, Təhran: 1958 (1336, hicri şəms), s. 118-119.

² Gəncəvi N. İskəndərnəmə (Şərəfnəmə). B.: Lider, 2004, s. 334.

³ Zərir M. Yusif və Züleyxa. B.: Şərq-Qərb, 2006, s. 106.

⁴ Möddah Y. Vəraqə və Gülşah. B.: Elm, 1988, s. 130.

⁵ Təbrizi F. Bəxtiyarnəmə. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 91.

⁶ Əmani M. Əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 27.

¹ Əhmədov M.C. Orta əsrlərdə ərəb mənbələrində təsadüf edilən bir Azərbaycan musiqi aləti haqqında. // V Respublika konfransının materialları. 29-31 oktyabr 1990. B.: 1991, s. 23-24.

Rüknəddin Məsud Məsihi:

Avazi-fəğani-kusi-zərrin,
Ol cəmə verürdi mərg təlqin¹.

Məhəmməd Füzuli:

Fəryadıma həmdəm et xorusu,
Avazıma qoş sədəyi-kusu².

“Koroğlu” (XVI əsr) dastanında da kos aləti vəsf olunur:

Koroğlu, gəldilər savaş qurmağa,
Qoçaqların muradını verməyə.

Kos, nağara çalınır qan almağa,
O, Şeyx oğlu Şah Abbasın günüdür³.

Tağı Qumri:

Cərəs fəryad edər, qom-qom vururlar **kus** peydərpey,
Qətəri-köç yükləndi sərəsər, karıvan keçdi⁴.

Seyid Əzim Şirvani şeirlərində muğamlarla yanaşı, bir sıra çalğı alətlərini, o cümlədən kosu (kus) da vəsf edir:

Var bir **kus** qabağında, əlində bir çub,
Qalxızıb çub olan dəstini, tutmuş bala⁵.

Tapmaca. Cavabı kos olan oxuyacağınız bu tapmacada həmin çalğı alətinin görünən və görünməyən cəhətləri bədii vasitələrlə təqdim olunur:

Qabığı var, içi yox,
Dayağı yer, suçu yox⁶ (**açması: kos**).

S.Abdullayeva “Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri” əsərində bu tapmacanın cavabını davul kimi yazır. Lakin tapmacada

yerə qoyularaq çalınan, içiboş gövdəsi olan alətdən söhbət gedir ki, bu da kosdur. Davul isə yerə qoyulub çalınmır.

Morfologiyası. Kos yarımymurta şəklində olan birüzlü zərb alətidir. Alətin gövdəsini bəzən misdən və ya tuncdan hazırlayırdılar¹. Lakin ibtidai dövrlərdə isə, kosun gövdəsinin materialı ağac olub. Gövdənin üzərinə canavar (yaxud keçi, dayça və s.) dərisi çəkildirdi. Bu dəri gövdəyə çarpaz, tor şəkilində qaytanla hörülürdü. Çarpazşəkilli düyünləri sıxdıqda qaytan dərinə sağanaq üzərinə tarım çəkir. Bu zaman alətin səsi zilləşir. Düyünləri boşaltdıqda isə alətin səsi bəmləşir. Aləti ağacdan düzəldilmiş başıtıxmaqlı bir cüt çubuqla və ya dəridən hazırlanmış xüsusi qamçılarla döyəcəyib səsləndirirdilər.

AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının əməkdaşları 2005-ci ildən etibarən bir sıra çalğı alətlərini təkmilləşdiriblər. Laboratoriyada təkmilləşdirilən alətlər əsasən Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, xalq artisti, professor Siyavuş Kəriminin layihəsi və tövsiyələri əsasında düzəldilir. Burada hər hansı alət hazırlanarkən tarixi, ədəbi, arxeoloji, etnoqrafik və miniatür rəsm əsərlərinə istinad edilir. Əldə olunan bilgiler əsasında bu və ya digər alətin öncə eskizi, rəsmi çəkilir, sonra təxmini ölçülər əsasında bərpa və ya təkmilləşdirmə işləri görülür. Bərpa edilmiş, yaxud təkmilləşdirilmiş alətlər uzun elmi axtarışlardan və riyazi hesablamalardan sonra ərsəyə gəlir. Kos da belə membranofonlu zərb alətidir. Kosun eskizini laboratoriyanın sifarişli ilə rəssam Seyran Bədəloğlu (Təbriz miniatür rəssamlarının illüstrasiyaları əsasında) hazırlayıb (şək. №6).

¹ Məsihi R.M. Vərqa və Gülşə. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 121.

² Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, II c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 185.

³ Azərbaycan dastanları. Beş cildə, IV c. (“Koroğlu” dastanı). B.: Lider, 2005, s. 442.

⁴ XIX əsr Azərbaycan şeiri antologiyası. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 167.

⁵ Şirvani S.Ə. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə, II c. B.: Avrasiya Press, 2005, s. 252.

⁶ Abdullayeva S. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2007, s. 72.

¹ Касимов К.А. Очерки по истории музыкальной культуры Азербайджана XII в. // «Искусство Азербайджана» вып. 2, Б.: Изд.-во АН Азерб., 1949, с. 56.



Şəkil №8. Təkmil kos

Şəkil №8. Təkmil kos

(1934-2015) "Bayram axşamlarında" mahnısı zurna və təkmil kosun müşayiəti ilə lentə alınıb. Həmin mahnının lent yazısı Azərbaycan radiosunun fondunda saxlanır. Bu mahnının notundan bir fraqmenti təqdim edirik:

Not yazısı: A.Nəcəfzadə
R.Mirışli

Bayram axşamlarında

Moderato

Zurna

Təkmil kos

Fl.

Fl.

Fl.

Qədimdə zərb alətlərinin dərisini sıxmaq üçün çarpazşəkilli hörülmüş kəndirdən istifadə olunurdusa, C.Qasımov kökün uzun müddət sabit qalmasından ötrü kosun sağanağına bolt sistemi tətbiq edib. Ümumiyyətlə, laboratoriyada alətlər hazırlanarkən ustalar müasir dövrün elmi-texniki nailiyyətlərindən bəhrələnilirlər. Deyək ki, qədimdə zərb alətlərinin sağanağına heyvan dərisi çəkilibsə, müasir dövrdə süni membranlara üstünlük verilir. Süni dərilər sıxıldıqda havanın temperaturundan asılı olmayaraq kökünün sabit saxlayır, yəni nəmişliyə, soyuğa, istiliyə daha davamlı olur.

Təkmil kosun ölçüləri belədir: üst diametri – 530 mm, hündürlüyü – 500 mm, açıq, alt tərəfin diametri – 200 mm-dir. Şək. №8-də çalğı alətlərindən ibarət şəxsi kolleksiyamda saxlanılan təkmil kosun fotosu təqdim edilir.

Növləri. Azərbaycan ərazisində müxtəlif deyimli koslardan istifadə edilib: ana kos, bala-kos, kos-nağara, at kosu, öküz kosu, dəvə kosu, fil kosu, təkmil kos.

Bala-kos və kos-nağaranın adında "kos" sözündən istifadə olunsa da, bu alətlər quruluşca ənənəvi kosa deyil, daha çox adi nağara bənzəyir. Sadəcə həmin alətlər bir qayda olaraq gürsəli nəfəs alətlərini müşayiət etdiyindən adında kos sözü əksini tapmışdır.

Kosun bir sıra növləri çəkicə çox ağır və həcmcə iri olduğundan onu xüsusi arabalarda yerləşdirir və bəzi minik hevanları (at,

öküz, dəvə, fil) ilə çəkib aparırmışlar. Bu səbəbdən bir qayda olaraq belə kosların adının əvvəlində müvafiq heyvanın adı da çəkili. Belə koslar təkcə halda deyil, cüt, yəni qoşa ifa edilir.

Koslardan ən geniş yayılanı "ana kos"dur. Ana kos qədimdə bürüncdən iri ölçüdə hazırlanırdı. Bəzi çalğı alətlərimizin (ana saz, ana kos) əvvəlində işlədilən "ana" sözü onun ən əsası, vacibi, daha dəqiqi, simvolik mənada "ana"sı kimi qəbul edilir. Ana kos deymi də kos alətinin əsas növünü bildirir.

İstifadə qaydaları. Kosdan əsasən hərbi yürüşlərdə istifadə olunub. Alətin səsi o qədər güclü idi ki, döyüş meydanlarında səslənərkən düşmən lərzəyə gəlirmiş.

Koslar bir qayda olaraq bir cüt başı toxmaqlı çubuqla səsləndirilirdi. Ən kiçik ölçülü kos at və ya qatır kosu adlanırdı. At arabasında yerləşdirilən kosa bəzən cift kos da deyirdilər. Adından bəli olduğu kimi, bu cür alət qoşa kosdan ibarət olub. Dəvə kosu isə adətən karvan yola düşdüyü zaman çalınardı. Bu zaman dəvələrin boynundan asılan zəngi-şüttür adlı özənsəsli (idiofonlu) çalğı alətinin də səsi kosun səsinə qarışaraq, ətrafı əsl "səhra musiqisi" bürüyürdü.

Qədimdə bəzən iri ölçülü kosları qeyd edildiyi kimi, öküz arabalarında yerləşdirirdilər. Çünki belə alətlər çox ağır olduğundan əldə daşınırdı. Aləti hazır vəziyyətdə arabanın içində yerləşdirirdilər. Bu səbəbdən alət "öküz kosu" adlanırdı. Yəni bu söz kosun öküz arabasında daşınan növünə işarədir. Öküz kosu da unudulmuş alətlərimizdəndir.

Orta əsr Təbriz miniatur rəsm əsərlərində açıq-aydın görünür ki, iri zərb aləti olan kosu minik heyvanlarının belində yerləşdirirdilər. Bu zaman deyildiyi kimi, kos yerləşdirildiyi heyvanın adı ilə çağırılırdı. "Fil kosu" deymi də belə yaranıb.

"Böyük Türk Musiqisi Ensiklopediyası"nda Əskəri muzeydə Qanuni Sultan Süleymanın 1566-cı il Sığatvar (Macarıstan ərazisi) səfərində çalınan "fil kosu"nın ölçüləri açıqlanır: hündürlüyü

127 sm, eni 130 sm¹. Elə həmin mənbədə XVII əsrin ortalarında Odunqapısındakı kos fabrikində Övliya Çələbinin ordu üçün hazırlanan 150 cüt fil və dəvə koslarını gördüyü bildirilir.

Kos aləti Azərbaycanda unudulsa da, müasir dövrdə onun quruluşca fərqli deyimindən – "kos-nağara" və "bala-kos"dan az da olsa, ara-sıra istifadə edilir. Kos-nağarada zurnaçılar dəstəsində musiqinin yalnız güclü vurğuları ifa olunur. Bəzi bölgələrdə bu üsulla ifa olunan nağaralara çombaq-nağara da deyilir. Kos-nağaranın respublikamızda ən mahir ifaçılarından biri də Şəkinin Böyük Dəhnə kənd sakini Zakir Məmmədovdur. Xatırladaq ki, Z.Məmmədov respublikanın xalq artistləri Gülyanaq və Gülyaz Məmmədovaların atasıdır.

Miniatur rəsmlər. Miniatur rəsm sənətində kos alətinə rast gəldiyimiz bir sıra tabloları təqdim edirik².

"Mənuçəhrin Tur ilə vuruşması" (1370-ci ildə Təbrizdə çəkilib, İstanbul, Topqapı Saray muzeyində saxlanılır, "Fateh murakası", albom N. 2153, v. 102; 34X38,5 sm) illüstrasiyasında hərbi ansambl təsvir edilib. Əsərdə **zurna**, **2 gərənay**, **at (cift) kosu**, döyüşçünün atından asılmış davulbaz alətlərinin və öldürülmüş **davulçunun** rəsmi verilib³.

"Mənuçəhrin Tur ilə vuruşması" səhnəsində göründüyü kimi, orta əsrlərdə təbbaz adlanan kiçik heyətli hərbi "orkestr"lər döyüşlərdə fəal iştirak edirdi. Təbbazlar hərbi geyimli olsalar da, onların silahı hərbiçilərdən fərqli olaraq əllərindəki çalğı aləti (surna, burmalı boru, nəfir, gərənay, şeypur, sinc, davul, dəvə və ya at kosu və s.) sayılırdı. Döyüşçüləri musiqiçilər ruhlandırır. Musiqiçilərini itirmiş döyüşçülər isə asanlıqla məğlub edilirdi. Tablonun yığcam məzmunu belədir: İranın əfsanəvi şahlarından biri olan Cəmşid nəslinin nümayəndəsi Firidun hakimiyyətə gəlir. Firidun şah dövləti 3 oğlu – Tur, Salim və İrəcın arasında bölüşdürür. Şah dünyasını də-

¹ Öztuna Y. Böyük Türk Musiqisi Ansiklopedisi. I c. Kültür Bakanlığı. Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1990, s. 464-465.

² Kərimov K.C. Azərbaycan miniatürləri. B.: İşıq. 1980.

³ Yəni orada, şəkil №11.

yıdıkdən sonra bölgüdə razı qalmayan Tur ilə Səlim birləşib İraci öldürür, bütövlükdə məmləkəti ələ keçirirlər. Sonra başda İracin oğlu Mənuçöhr olmaqla onun tərəfdarları qisas almaq üçün Tur və Səlimlə müharibə aparır, əvvəl Tur, sonra isə Səlim öldürülür. Bu hadisələri əks etdirən illüstrasiyalı K.Kərimov "Azərbaycan miniatürləri" kitabında vermişdir.

"Mənuçöhr döyüşdən qayıdarkən" (Firdovsi, "Şahnamə", Təbriz, 1524-cü il, Sankt-Peterburq, Şərq Xalqları İnstitutu, D-184, v. 33, 14,5x17 sm) illüstrasiyasında döyüş meydanından zəfərlə qayıdan hərbiçilər və onları ruhlandıran musiqiçilər – **gəranay** və **burmalı boru (gavdum)** çalan təsvir edilib¹. Bu tablolu **"Mənuçöhrün Tur ilə vuruşması"** illüstrasiyası ilə tutuşdurduqda bəlli olur ki, döyüşə gedən digər musiqiçilər – **zurna çalan, gəranay çalanın biri, at kosu ifaçısı və davul çalan** döyüş zamanı öldürülüb.

"Keyxosrovlə Əfrasiyabın vuruşması" (Firdovsi, "Şahnamə", Təbriz, 1537-ci il, Nyu-York, Metropoliten muzeyi, v. 7) illüstrasiyasında döyüş səhnəsində üzbəüz 2 hərbi ansambl təsvir edilib: birində **gəranay, dəvə (cift) kosu, surnay və burmalı boru**; digərində isə **dəvə kosu, gəranay və surnay** alətinin ifaçıları².

"Mənuçöhrün Tur ilə vuruşması" tablosunda hər iki tərəfin təbbazları təsvir olunub. Burada dəvə kosu ifaçıları diqqəti daha çox çəkir. İfaçılar əllərindəki çubuqları sanki var qüvvə ilə kosa çırırlar. Tablodan bəlli olur ki, döyüş hələ qızışmayıb, yeni başlanıb.

Məzmunu: Səyavuş e.ə. I minilliyin I yarısında İran padşahı və Kayan tacdarı olmuş Keykavusun oğludur. Onun başı Turan padşahı Əfrasiyab tərəfindən kəsildiyindən Keykavus və İranın əfsanəvi pəhləvanı Rüstəm-Zal qisas almaq üçün Turanla dəhşətli müharibələr aparır. Keyxosrov və Rüstəmin sərkərdəlik etdikləri İran ordusu Əfrasiyabın rəhbəri olduğu Turan qoşununu məğlubiyətə uğradır. Bu epizod "Şahnamə"nin bütün nüsxələrində əksini tapıb. Bəlkə də rəssam Keyxosrovun qələbəsinə göstərmək məqsədilə tabloda onun "orkestr"inin heyətində bir alət artıq (**gə-**

rənay, dəvə kosu, surnay və burmalı boru) təsvir edib. Bu səhnə K.Kərimovun kitabında eyni başlıqla, fraqment şəklində də təqdim olunub¹.

"Baburun xəzərlərlə vuruşu" miniatür rəsm əsərində də **zurna, burmalı boru (gavdum)** alətləri ilə yanaşı, dəvə kosu ifaçıları da təsvir edilib (**"Baburnamə"**, v. 270 b.²).

Davul

Qədim dövrlərdə türklər çox zaman davulu da qolça qopuz kimi bayraq, çörək, xütbə, sikkə və s. məhəfumlər kimi müqəddəs tutaraq onu bəzən dövlət simvolu da saymışlar. Orta əsr türk dünyasının böyük müfəkkirlərindən biri **Yusif Balasaqunlu Ulu Xas Hacib** (1020-1075) **"Qutadqu bitik"** poemasında yazır:

Ona vəzirlik ünvanı, möhür,
Bayraq, davul və zireh verdi³.

Şək. №9-da çalğı alətlərindən ibarət şəxsi kolleksiyadakı davulun fotosu təqdim edilir.

Yaranma tarixi. Türkiyəli tarixçi-alim, professor Bahaeddin Ögel (1923-1989) **"Türk Kültür Tarihine Giriş"** adlı çoxcildli əsərində XI əsrdə yaşamış məşhur türkoloq alim Mahmud Kaşğariyə istinadən yazır ki, davul çalğı aləti türklərdə ovçuluq sənətinin inkişafı ilə əlaqədar yaranıb⁴. Şifahi və yazılı ədəbiyyatımızın şah əsəri olan **"Kitabi-Dədə Qorqud"** dastanında bir sıra çalğı alətləri ilə (nağara, çovqan, boru, zurna, düdük, davulumbaz, kos,



Şəkil №9. Davul

¹ Kərimov K.C. Azərbaycan miniatürləri. B.: İşıq, 1980, şəkil №49.

² Abdullayeva S.A. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. B.: Oğuz Eli, 2010, s. 232.

³ Balasaqunlu Y. Qutadğu bilig. B.: Avrasiya Press, 2006, s. 94.

⁴ Ögel B. Türk Kültür Tarihine Giriş. On ciltde, VIII c. Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1987, s. 201.

¹ Kərimov K.C. Azərbaycan miniatürləri. B.: İşıq, 1980, şəkil №18.

² Yəni orada, şəkil №48-49.

qolça qopız) yanaşı, davul alətinin də adı tez-tez hallandırılır. Dastanın müəyyən boyları VI-X əsrlərdə qələmə alınsa da, orada ki bir sıra tarixi-siyasi və ictimai olaylar, adət-ənənələr oğuzların ibtidai dövrü ilə (e.ə. və miladın III-IV əsrlər arası) səsləşir¹.

Dastan haqqında ilk yazı, ilk boy VI əsrdə Sasanilərin ən qüdrətli hökmdarı II Xosrov Ənuşirəvanın vəziri Büzürgmehrx Būhtaxın yazdığı "Uluxan Ata Bitikçi dastanı"dır. Əsər türkcədən fars dilinə çevrilib. Burada Təpəgözdən bəhs edən boy verilir². Deməli, dastanda adı çəkilən bəzi çalğı alətlərinin bir qismini, eləcə də davulu quruluşunun sadəliyinə görə e.ə., hətta Daş dövründə yarandığını ehtimal etmək olar.

1683-1684-cü illərdə Azərbaycanda səyahətdə olmuş alman E.Kempfer davulabənzer dohul alətini təqdim etmişdir³. Qədimdə müxtəlif ərazilərdə işlədilər bu alət fərqli şəkildə tələffüz olunub: davul, doul, dohul və s. E.Kempfer çalğı alətlərini çəkdiyi səhifədə dohulun rəsmi ilə işarələyib (şək. №7).

Etimologiyası. Əski türklərdə davul – köbürgə, kuyruq, tuğ da adlandırılıb. B.Ögel davulun ovçuluq sənəti ilə bağlı yarandığını ilk vaxtlar "quş davulu" adlandığını bildirir⁴. Ovçular öyrədilmiş ov quşları – qızılquş (doğan), tərhan, qırğı və ya şahinləri geriye çağırmaqdan ötrü davulları səsləndirər və xüsusi təlim almış quşlar davulun səsinə görə sahiblərinin yerini təyin edərək onların yanına qayıdarmış. Elə "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında da Qazan xanın öyrədilmiş şahinlə qaz ovlaması haqda məqamlar var⁵.

Davul bəzi türk mənbələrində "tavul" ("Kitabi-Dədə Qorqud" dastanı) və ya "tovul" (qırğız türklərinin qədim "Manas" dastanı) adlandırılıb. "Tovul" sözü bir növ, öyrətmək, başa salmaq deməkdir. Ara-sıra Azərbaycan türkcəsində də tovlamaq (öyrətmək,

araqarışdırmaq, tələ qurmaq və s. mənələrdə) sözünü işlədirlər. Tavul, davul, tovul sözlərindəki "av" və ya "ov" sonluqları da diqqətdən yayınmamalıdır. Bunlar davulun ovçuluqla bağlı yarandığını bir daha təsdiqləyir.

Ədəbi mənbələr. "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında "davul" bəzən "tavil" və ya "tavul" kimi təqdim edilir:

Gumbır-gumbır **tavillar** çalındı.

Burması altun tuc **borılar** çalındı¹.

Başqa bir yerdə:

Gumbır-gumbır **tavullar** döğülmədi.

Ağır-ulu divanım sürülmədi².

Qeyd edək ki, "d" samitinin "t" ilə əvəzlənməsini dastan boyu müşahidə edirik: Tana sazı – Dana qamışlığı, tar – dar, tamar – damar və s.

"Gumbır-gumbır **davullar** çalındı. Altun tuc **borılar** ağrıldı"³.

"Köpür-köpür **tavillər, nəqaralar** çalındı"⁴.

Nizami Gəncəvi:

Davullar gurlarkən dəhşət verərək,

Təblin dodağından öpürdü fələk⁵.

O qəm **dovulunun təbil** sahibi,

Hicran kilsəsinin sevda rəhibi⁶.

Əhməd Cavad:

Vur çatlasın **davulu**,

Topla eli, avulu.

Oynat qızı, oğulu,

Bir qardaş deyilmiyik?⁷

Tapmaca. Cavabı davul olan, nəzmə çəkilmiş qədim bir tapmacada deyilir:

¹ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 95.

² Yenə orada, s. 103.

³ Yenə orada, s. 166.

⁴ Yenə orada, s. 175.

⁵ Gəncəvi N. İskəndərnamə (Şərəfnamə). B.: Lider, 2004. s. 141.

⁶ Gəncəvi N. Leyli və Məcnun. B.: Lider, 2004, s. 70.

⁷ Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti. Dörd cildə, I c. B.: Şərq-Qərb, 2006, 552 s.

¹ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 8.

² Yenə orada, s. 10.

³ Kaempfer E. Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediarum. Fasciculus V. Lemgoviae, Typis & impensis H.W. Meyer, 1712, p. 740-745.

⁴ Ögel B. Türk Kültür Tarihine Giriş. On ciltde, VIII c. Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1987, s. 201.

⁵ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 168.

Böyük təkər,
Əldə gəzər (**açması: davul**)¹.

Əmək nəğməsi. S.Abdullayeva musiqi folklorunun ən qədim növlərindən olan əmək nəğmələrinin birində – “Heyvanların bəh-si” silsiləsində keçinin “dili” ilə səslənən mahnının mətnini təq-dim edir:

Bilin əsl adım Əbdülkərimdi,
Davula çəkilən mənim dərimdi,
Üç ay qışı ölmərəm, Allah kərimdi.
Şeytan-şeytan balalarım var mənim,
Qəlbi-qəlbi qayalarım var mənim!..²

Nəğmənin poetik mətnindən bəlli olur ki, davulun üzünə həm də keçi dərisi çəkirlərmiş.

Yuxu yozumu. Yuxuda davul səsi eşitmək və yaxud görmək – yaxın günlərdə bir çox önəmli hadisələrin olacağına, davul çalmaq isə – kişi üçün pul itkisinə, subay qadın üçün sevgiyə qovuşacağına, yaxud bir toplantıya dəvət olunacağına, evli qadın üçün isə sonu istədiyi təbii hadisə baş verəcəyi kimi yozulur³.

Morfologiyası. Davul ikiüzlü zərb alətidir və ayaq üstə ifa edilir. Formaca davul da bir sıra zərb alətləri kimi nağaraya bənzəyir, gövdəsi (sağanağı) əsasən tut ağacından silindrik şəkildə hazırlanır. Ölçüləri belədir: diametri – 470 mm, hündürlüyü – 300 mm-dir.

Eyni ölçülü ağacdan hazırlanmış iki dairəvi çənbər seçilir, həmin çənbərlərin üzünə asılanmış, yaş halda canavar (qurd) və ya başqa heyvanların (keçi, ceyran) dərisi çəkilir. Hər iki çənbər gövdəyə (sağanağa) çarpaz formalı (torşəkilli) qaytanla hörülür. Dərilər quruduqdan sonra isə qaytan vasitəsi ilə tarım çəkilir ki, alət səlis və aydın səslənsin. Yəni çarpazşəkilli düyünlər sıxıldıqda qaytan dərinə sağanaq üzünə tarım çəkir. Bu zaman alətin səsi zilləşir. Əks halda isə, düyünləri boşaltmaqla alətin səsi bəmləşir. Çalğı zamanı aləti saxlamaq üçün ucları gövdəyə düyünlənmiş qayış ifaçının çiyinə asılır. Səsləndirilərkən alətin üst his-

səsindəki dərisinə qalın toxmaqla, aşağı üzünə isə əsasən nar ağacının budağından hazırlanmış nazik çubuqla zərbə vurulur. İfa zamanı güclü vurğular toxmaqla, zəif vurğular isə nazik çubuqla səsləndirilir.

Növləri. Müasir davulların ölçüləri müxtəlif olsa da, forma və quruluşca bu alətlər eynidir. Əsasən ölçülərinə görə bir-birindən fərqlənən 3 cür davuldan istifadə olunur: böyük, orta və cürə. Bu növlərin çalğı üsulları eynidir, yəni hər biri toxmaq və çubuqla səsləndirilir. İfaçılıq sənətində daha çox orta davullardan istifadə olunur. Orta davulun dərilərinin diametri təxminən 500 mm, hündürlüyü isə 300 mm-dir.

M.Məmmədovun dəmirdən hazırladığı böyük davulun gövdəsinin dərilərinin diametri 660 mm, hündürlüyü isə 320 mm-dir. “Böyük davul”un bir üzünə dana, digər üzünə isə keçi dərisi çəkilir. Dərilərin qalınlığı müxtəlif olduğundan onların tembri də fərqlidir.

İstifadə qaydaları. Davul gursəsli olduğundan əsasən açıq havada müşayiətədiçi alət kimi istifadə olunur. Bir qayda olaraq döyüş səhnələrini, milli güləş və zorxana yarışlarını davulla gursəsli – zurna, burmalı boru, gərənay, şeypur, tulum kimi alətləri müşayiət etmişlər. Davulda “Cəngi”lər, “Yallı”lar, “Qaytağı”lar, “Koroğlu havaları” və s. qəhrəmanlıq, igidlik rəqsləri daha gözəl alınır. “Qaytağı” ritminə bəzən “Ləzgihəngi” də deyirlər. Azərbaycanın görkəmli şairi Əhməd Cavad şeirlərinin birində “Ləzgihəngi”nin adını çəkir:

Qalxdı İsmayıl bəy şiri-nər kimi,
Ürəkdən oynadı bir “**Ləzgihəngi**”⁴.

Qədim dövrlərdə səsgücləndirici cihazlar olmadığından zərif və incə səslə – tar, kamança, ud, qanun, saz, balaban, sümsü və s. kimi alətlərin müşayiət olunmasında davuldan istifadə etməzdilər. Müasir dövrdə isə istənilən alətin səsini gücləndirici cihaz vasitəsi ilə yetərinə yüksəltmək mümkündür. Bu səbəbdən artıq belə alətlərin də davulla müşayiətinə təsadüf edirik.

¹ Tapmacalar. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 150.

² Abdullayeva S. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2007, s. 11.

³ Yəni orada, s. 70.

⁴ Cavad Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 265.

Qədimdə hərbi döyüşlərdə davuldan həm ruhlandırıcı, həm də signal aləti kimi də istifadə olunub. Düşmən tərəfdən təhlükə gözləniləndə ordunu səfərbər etmək üçün gursəsli davullar çalınırmış. Eləcə də Ramazan ayında oruc tutanları sahura oyatmaq üçün davulçular məhəllələri gəzə-gəzə aləti səsləndiriblər. Bu xidmətlərinə görə sakinlər onlara müxtəlif hədiyyələr verirdilər.

“Oğuznamə” adlı türk folklor toplusunda oğuzlardan söz açılarkən deyilir: “Bu qövmin günəş doğduğu zaman davul (təbil) çalma kimi bir adəti də vardı”¹. Deməli, günəş doğduqda gursəsli davulu ifa etməklə zəhmətsevər oğuzlar hər kəsi iş başına səsləyiblər.

Miniatur rəsmlər. XIII-XVII əsrlərdə Azərbaycanın bir sıra miniatur rəsm ustaları əsərlərində çalğı alətlərini də vəsf etmişlər. Belə alətlərin arasında davula da rast gəlirik. Döyüşlərdə hər iki tərəfin ayrıca hərbi geyimli musiqiçiləri olurdu, onlar təbbaz dəstəsi, yəni kiçik hərbi “orkestr” adlanırdı. Təbbazlar haqqında tanınmış folklorşünas Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” adlı əsərində geniş məlumat verib². Təbbaz dəstəsi döyüş boyu öz əzəmətli ifaları ilə hərbiçiləri ruhlandırır, onları gücləndirir və əlavə stimül verirdilər. Bu baxımdan döyüşən hər iki tərəf ilk növbədə musiqiçiləri susdurmağa çalışırdı, ilk növbədə zərb alətləri ifaçılarını hədəf götürürdülər. Çünki bu ifaçılar öldürüldükdə çalğıda pərakəndəlik yaranır, melodiyanın rəvanlığı pozulur, ritmsiz ifa döyüşçüləri ruhdan salırdı. Bu baxımdan davul, eləcə də digər zərb alətləri hərbi “orkestr”lərdə böyük rol oynayırdı. Zərb alətlərinin ritminə görə döyüşçülər müvqelərini tez-tez dəyişirdilər. Yəni çalınan ritmdən onlara bəlli olurdu ki, geri çəkilməli və ya irəli atılmalıdırlar. Döyüşlərdə hərbi musiqiçilər həm də davulun ritmində xorla şüarlar, rəcəzlər, hərbi-zərbələr söyləyir, belə olduqda səslənmə daha əzəmətli alınır. Deməli, qələbənin təmin edilməsinə də təbbazların böyük rolu olurdu. Hərbi motivlərin ritmini saxla-

yan davulçu susdurulduqda melodiyanın vəznə pozulurdu, musiqiçilərinə itirmiş tərəf asanlıqla məğlub edilirdi.

“Mənuşəhrün Tur ilə vuruşması” tablounadakı təbbaz dəstəsinin (hərbi ansambl) tərkibində bir sıra alətlərin ifaçıları və öldürülmüş **davulçunun** rəsmi verilib¹. Belə döyüşlərdə zərb aləti ifaçısı – davulçunun əsas hədəf seçilməsi heç də təsadüfi deyildi.

Sevindirici haldır ki, ölkəmizdə bir müddət unudulmuş, sıradan çıxmış davul aləti XX əsrin sonlarında yenidən musiqi mədəniyyətimizdə öz yerini tutub. 1990-cı ildən etibarən “Günaydın” və eləcə də “İrs” ansambllarında Cavanşir Qasımov davul alətinə ara-sıra istifadə edir. Populyar muğənni, əməkdar artist Rühəngiz Allahverdiyeva davuldan respublikamızda ilk dəfə olaraq mahnı janrında (“Turan ellərinə salam” mahnısında, sözləri Cəfər Cəbbarlımın, musiqisi bu sətrlərin müəllifində) istifadə edib. Bu mahnı Azərbaycan tele-radiosunun fondunda saxlanır, eləcə də əsər notlaşdırılıb və nəşr olunub².

Müasir dövrdə tanınmış ifaçılar. Ölkəmizdə davulçu-müğənni Rəmin İsmayilov, Hacı Sahib Bünyadzadə, Cavanşir Qasımov, Xəyal Abbasov və başqaları davulu təbliğ edirlər. İnandırıcı ki, yaxın gələcəkdə Azərbaycanda əzəmətli hərbi Milli Nəfəs və Zərb Alətləri Orkestri yaradılacaq və davulun müxtəlif növlərindən bu kollektivdə geniş istifadə olunacaq.

Davulbaz (davulumbaz)

Davulbaz, yaxud davulumbaz ovçuluqda istifadə edilən biruzlü, membranofonlu zərb alətidir (şək. №10). Təqdim olunan davulbazın şəklini rəssam Seyran Bədəloğlu işləmişdir.

Yaranma tarixi. Davulbaz alətini ovçular hələ e.ə. icad ediblər. Ovçular bu



Şəkil №10. Davulbaz

¹ Fəzlullah R. Oğuznamə. B.: Azərbaycan Milli Ensiklopediyası NPB, 2003, s. 62-63.

² Dağlı Ə. Ozan Qaravəli. II hissə (“Çahargah”ın təsviri, yaxud “Bəstə-Nigar”ın yaranması” adlı məqalə). AMEA-nın M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu, C-1021/9974 şifrəsi altında mühafizə edilən qovluq.

¹ Kərimov K.C. Azərbaycan miniaturları. B.: İşıq, 1980, şəkil №11.

² Nəcəfzadə A.İ. Nəğmələr. B.: MBM, 2009, s. 7-10.

aləti sonrakı mərhələlərdə təbilbaz da adlandırınırlar. XVII əsrin sonlarında Azərbaycanda səyahətdə olmuş alman E.Kempfer xatirələrində təbilbaz alətindən söz açır¹. O, çalğı alətlərini çəkdiyi rəsmdə təbilbazı 11 rəqəmi ilə işarələyib (şək. №7).

Azərbaycanda davulbaz aləti unudulsa da, Qazaxıstanda daul-paz (dabıl) adı ilə müasir dövrdə də səsləndirilir.

Etimologiyası. Davulumbaz sözü iki hissədən ibarətdir: “davulum” və “baz”. “Davulum” sözünün kökündə Azərbaycanın qədim zərb alətlərindən biri olan “davul” sözü durur. Burada “um” isə mənsubiyyət bildirir, nisbət şəkilçisidir. Sözü digər komponenti “baz” isə məşğuliyyət mənasını ifadə edir.

Ədəbi mənbə. “Koroğlu” dastanında davulbazın adı çəkilir:

Hər minəndə qırar alsın yüzünü,
Tutun, soyun, qəza eləyin özünü,
Atnan donunu, **davulbazını**,
Yalında bəslənmiş quşun gətirin!²

Miniatür rəsm. “Şirinin Bisutuna gəlməsi” (XVI əsrin I yarısı, İstanbul, Topqapı Saray muzeyi, “Şah Təhməsbəy murakkası”, №2161, v. 97; 18x27 sm) illüstrasiyasında atların üzərində **davulumbaz (təbilbaz)** təsvir edilib³.

Əsərin məzmunu belə açıqlanır ki, Fərhad Xosrovun hiyləsinə uyaraq Bisutun dağını yarıır. Şirinin eşqindən güc alan Fərhadın külüngündən sərt qayalar mum kimi dağılır. Şirin bu mənzərəni seyr etmək üçün Bisutun dağına gəlir.

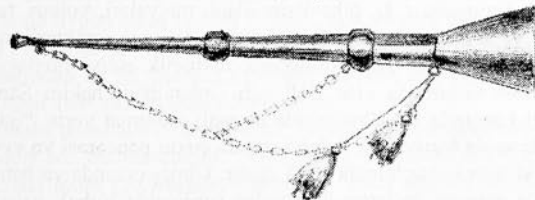
Morfologiyası. Davulbazın kiçik ölçülü qazançası olub. Aləti əsasən saxsıdan, sonralar isə misdən hazırlayıblar. Zərb alətində olduğu kimi diametri böyük olan tərəfinə aşılınmış heyvan (cənavar, ceyran, keçi) dərisi çəkirdilər. Dəri gövdəyə torşəkilli qaytanla hörülürdü.

İstifadə qaydaları. Davulbazı atın yəhərinə bağlayıb, atı sürə-

sürə və çubuğu dəriyə döyəcəklərlə çalırıdılar. Alətdən əsasən ovçular quş ovunda geniş istifadə edirdilər. Onlar öyrədilmiş yırtıcı quşları – tərhan, qızılquş (doğan), şahin, qırğı və s. yanlarına çağırmaqla onları davulbazı səsləndirirdilər. Bu quşlar davulbazın səsinə görə sahiblərinin hansı səmtdə olduğunu müəyyən edərdi və şikarları ilə bərabər sahiblərinin yanına uçurdular.

Səyyahlar, tacirlər də yüngül olduğundan ara-sıra davulbazdan qoruyucu, yaxud signal aləti kimi istifadə ediblər. Onlar da ovçular kimi davulbazı minik heyvanının yəhərinə bağlayar, vəhşi heyvanların hücumuna məruz qaldıqda aləti çubuqla səsləndirirdilər. Belə hay-küylü səsdən yırtıcı heyvanlar hürküb qaçırdılar. Yolçular səhrada, meşədə, ümumiyyətlə nabalad yerlərdə azanda da davulbazı səsləndirib təhlükədə olduqlarını bildiriblər. Yaxınlıqdakı insanlar bu səsi eşidib köməyə gəlir, onlara yolun düzgün istiqamətini göstərirlər.

Boru (burğu)



Şəkil №11. Boru

Boru nəfəslə çalınan, müstəqil səsləndirilən alətlərimizdəndir (şək. №11, borunun rəsmi Seyran Bədəloğlunundur). Xatırladaq ki, bir sıra qədim xalqlar da müxtəlif adlı boruyabənzer çalğı alətlərindən istifadə ediblər.

Yaranma tarixi. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanına istinad etsək, artıq eramızın III-IV əsrlərdə Azərbaycanda boru alətindən geniş istifadə olunub. Lakin onun yaranma tarixi eramızdan əvvəlki illərə, təxminən Mis (Xalkolit) dövrünə gedib çıxır. İlk nə-

¹ Kaempfer E. Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediarum. Fasciculus V. Lemgoviae, Typis & impensis H.W. Meyeri, 1712, p. 740-745.

² Azərbaycan dastanları. Beş cildə, IV c. B.: Lider, 2005, s. 414.

³ Kərimov K.C. Azərbaycan miniatürləri. B.: İşıq, 1980, şəkil №77.

fəş çalğı alətləri Qədim Daş (Paleolit) dövründə qarğı-qamışdan hazırlanırdı. Şərqdə qədim insanlar təxminən 8 min il əvvəl metal emal etməyi öyrəndikdən sonra əvvəlcə misdən, sonralar – Tunc dövründə isə tuncdan məişət əşyaları ilə bərabər, çalğı alətləri də düzəltməyə başlayıblar. Mütəxəssislərin rəyinə görə, Azərbaycanda arxeoloji qazıntılar nəticəsində tapılmış ən qədim tunc əşyalar e.ə. IV minilliyin II yarısına aid edilir¹. Lakin Türk mənbələrində borunu Səlcuq hökmdarı Alp Arslanın (1030-1073) icad etməsi haqqında rəvayət də var².

1683-1684-cü illərdə Azərbaycanda səyahətdə olmuş alman E.Kempfer xatirələrində boruyabənzer gəranay və nəfir alətlərindən söz açır³. O, çalğı alətlərini çəkdiyi rəsmdə gəranayı 13, nəfiri isə 14 rəqəmi ilə işarələyib (şək. №7). Nəfir borunun cürə formasıdır. Dədə Qorqud dövründə bu alətlər sadəcə boru adlanıb.

1716-cı il sentyabrın 26-sı Rusiyanın dövlət xadimi, diplomat və səfiri Artemi Petroviç Volinski (1689-1740) Şamaxıda olarkən rus çarı I Pyotrun (1672-1725) gizlin tapşırıqlarını Azərbaycanda həyata keçirmişdir. O, ölkəmizin silahlı qüvvələri, yolları, təsərrüfatı və s. haqqında, bir sözlə siyasi və iqtisadi xarakterli məxfi məlumat toplayıb. A.P.Volinskinin rəhbərlik etdiyi nümayəndə heyətinin tərkibində olan Bell adlı şotlandiyalı həkim Şamaxı şəhəri haqqında təəssüratlarında maraqlı məlumat verir: “Şəhərdən kənarda hansısa bir dağın üstündə çoxlu pəncərəsi və eyvanı olan kifayət qədər hündür tikili ucalır. Günəş çıxanda və batanda burada qorxunc səslənən buralardan (orijinalda truba), qavallardan (buben) və tütəklərdən (sipovka) ibarət bir konsert olur. Deyirlər ki, bu adət Böyük Aleksandr kimi qədimdir”⁴.

Ehtimal olunur ki, Bell burada Böyük Aleksandr dedikdə rus

dövlət xadimi, sərkərdə, uzun illər tatar xanının sarayında girov kimi yaşamış knyaz Aleksandr Nevskini (1220-1263) nəzərdə tutmuş. Yəni adı çəkilən boru, qaval və tütək kimi çalğı alətlərindən A.Nevskinin yaşadığı XIII əsrdə Azərbaycanda geniş istifadə olunub.

Etimologiyası. Borunun adından aydın olur ki, o sırf türk alətidir. Türkə boru silindr formalı, içiboş lüləyə deyilir. Musiqi mədəniyyətində həm də dilsiz və pərdəsiz çalınan metal nəfəs çalğı aləti boru adlanır.

Çalğı alətlərinə ad qoyularkən alətin quruluşu, səsinin ahəngi, materialı və s. xüsusiyyətləri nəzərə alınır. Görünür, onun da adı quruluşuna görə qoyulub. Sual olunur, məgər borudan əvvəl yaradılan nəfəs çalğı alətlərimizin arasında boru şəkillisi yox idi? Var idisə, onda nəyə görə həmin alətlərin heç birinin adında boru sözü əks olunmayıb?

Borudan əvvəl yaranmış nəfəs alətlərinin də lüləsi üzərində çalğı dəlikləri olmuş və onlara başlıca və ən mühüm xüsusiyyətlərinə uyğun adlar (dodaq qopuzu, ney, sümsü, balaban, zurna və s.) qoyulub. Boru alətinin üzərində isə heç bir çalğı dəliyi olmadığından və ilk baxışda məişətdə işlədilən adi boruya bənzədiyindən aləti sadəcə boru adlandırıblar.

Ədəbi mənbələr. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında boru çalğı alətinin adı tez-tez çəkilir: “Gumbır-gumbır nəqarələr döğüldi. Burması altun tuc **borular** çalındı”¹; “**Borı** ağırdu köçdilər”²; “**Borı** çalındı, kos uruldu. Geca-gündüz dimədilər, yortma oldı. Aruza və cəmi Taş Oğuz bəglərinə xəbər oldı. “İşdə, Qazan gəldi”, – dedilər. Anlar dəxi çəri deyüb, **borı** ağırdu Qazana qarşu gəldilər”³; “**Borular** çalındı. Tavullar döğildi”⁴.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanından başqa, klassik şairlərimizin

¹ ASE. 10 cildə, IX c. B.: 1986, s. 376.

² E.Çelebi. Seyahatname. I c. İstanbul: 1938, 643 s.

³ Kaempfer E. Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediarum. Fasciculus V. Lemgoviae, Typis & impensis H.W/ Meyeri, 1712, p. 740-745.

⁴ Путешественники об Азербайджане. Т. 1. Б.: Издательство АН Азерб., 1961, c. 396.

¹ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni Nəşrlər Evi, 1999, s. 61.

² Yəni orada, s. 174.

³ Yəni orada, 1999, s. 184.

⁴ Yəni orada, s. 184.

də – Nizami (“Sirlər xəzinəsi”¹, “İskəndərnamə” poemalarında), Nəsimi və XVI əsrdə yaşamış Ağqoyunlu Zəmirinin (“Leyli və Məcnun” poemasında) şeirlərində borunun (burğunun) adına tez-tez rast gəlirik.

Nizami Gəncəvi:

Boru gurlayınca şah qapısından,
Zəncilər **zəng** çaldı, qızıqdı meydan².

Yaxud:

Göyləri sarsıdan **təbil və boru**,
Yerlərin qarnına salırdı buru.
Zorba türk **borusu** etdikcə şiddət
Türklərin qoluna gəlirdi qüvvət³.

Başqa bir şeirində:

Təbillər zəngləri olmuş həmahəng,
Borular gurlayır məhşər surutək.
Dağ yaran **nağara** etdikcə fəryad,
Simurğ Qaf dağında salırdı qanad.
Coşduqca **şeypurun**, **nəyin** nələsi
Tanrıya ucaldı sığıntı səsi⁴.

İmadəddin Nəsimi:

Doğdu Məğribdən günəş, endi Məsih,
Burğu çalındıvü həşr oldu səhih⁵.

Güclü səsa malik boru zərb alətləri – təbilin, nağaranın, davulun, kosun müşayiətilə ifa olunurdu. Şeirlərdə həmçinin “yüzləri-göyləri sarsıdan” boru türk xalqına mənsub olan, döyüş vaxtı onları ruhlandıran alət kimi təsvir edilib.

Morfologiyası. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanından bəlli olur ki, boru alətinin gövdəsi, yəni lüləsi tuncdan, burması (müştüyü) isə altundan (qızıldan) hazırlanmış. Lakin ilk boruların misdən hazırlandığı ehtimal olunur. İnsanlar tunc və bürünc əldə etməyi

öyrəndikdən sonra boru aləti həmin materiallardan hazırlanıb. Təəssüf ki, bir sıra çalğı alətləri kimi, boru da Azərbaycan ərazisində unudulub, sıradan çıxıb.

Mənbələrdə boru aləti haqqında məlumat çox azdır. Boru və burğu müxtəlif cür adlansa da, mahiyyətcə eyni alət sayılır. Belə alətlərimiz çox olub. Məsələn, “can” – “zəng”, “dəray” – “qırmov”, “tulum” – “nayı xik”, “bərbət” – “udi qədim”, o cümlədən “boru” – “burğu” bu qəbildən olan alətlərdəndir.

Burğu haqqında Əbdülqadir Marağalı (XIV əsr) yazır: “Burğu – onu bürüncdən düzəldirlər. Uzunluğu üç zurna boyda, bəlkə də bir az artıq olur. Onda üç nəğmə (yəni 3 müxtəlif yüksəklikli “Yegah”, “Dügah” və “Nəva” səsləri – A.N.) çalınır. O nəğmələrin nisbəti “əlif 5”, ya “6”, “yəh” olur (səslərin arasındakı interval nəzərdə tutulur – A.N.)”¹.

M.Bardakçı isə tərcüməsində “Borgu: Piriçtən yapılır, üç sur-nay uzunluğundadır, üç səs əldə edilir: A – YA – YH (Yegah-Dügah-Nəva – A.N.)” – deyə bildirir². Deməli, Əbdülqadir Marağalının yaşadığı XIV əsrdə burğu (boru) bürüncdən hazırlanırmış. Alətin uzunluğunu da yuxarıdakı fikrə əsasən təyin etmək olar. Bilindiyi kimi, zurnanın uzunluğu təxminən 300 mm-dir. Deməli, 3 zurna boyda (bir az da artıq) olan borunun uzunluğu təxminən 1 metrə çatırmış. Borunun səsoyadıcısı, bir çox hərbi nəfəs çalğı alətlərində olduğu kimi, müştük adlanır. Kiçik qıf formasında hazırlanan müştük alətin lüləsinin başına taxılır. Lülənin əks tərəfi, nəfəs alətlərinin əksəriyyətində olduğu kimi, tədricən iri qıf şəklində genişlənərək açılır və bu hissə boruağzı adlanır.

Borunun lüləsi üzərində digər nəfəs alətlərindən (balaban, zurna, tütək, ney və s.) fərqli olaraq, heç bir çalğı dəliyi açılmır. Bu səbəbdən alətdə ardıcıl səsdüzümü ifa etmək olmurmuş. Boru alətində dodaqları müştüyə müxtəlif vəziyyətdə sıxmaqla bir neçə natural səs (şeypur alətində olduğu kimi, əsasən üçsəsli, məsələn,

¹ Gəncəvi N. Xəmsə – Sirlər xəzinəsi. B.: Gənclik, 1981, s. 15.

² Gəncəvi N. İskəndərnamə (Şərəfnamə). B.: Lider, 2004, s. 92.

³ Yəni orada, s. 336.

⁴ Yəni orada, s. 353.

⁵ İ.Nəsimi. Seçilmiş əsərləri. İki cildə, II c. B.: Lider, 2004, s. 265.

¹ Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri. // B.: “Qobustan” jurnalı, №1, 1977, s. 77.

² Bardakçı M. Marağalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 108.

“sol”, “si”, “re” səsləri) ifa edilirdi.

Boru simfonik orkestrlərdə geniş istifadə olunan Qərb alətləri fanfar və trubanın əcdadı, prototipi sayılır. Yəni bu alətlər boruya istinadən hazırlanaraq, bütün Avropaya, dünyaya yayılıb. Truba XVII yüzilliyin əvvəlində ilk dəfə İtaliya bəstəkarı Monteverdi-nin (1567-1643)¹ təşəbbüsü ilə simfonik orkestrin tərkibinə daxil edilib².

1820-ci ildə xüsusi tənzimləyici ventil mexanizminin mis alətlərə (o cümlədən trubaya) tətbiqi nəticəsində onların ifaçılıq imkanları artmış, bu alətlərdə istənilən musiqinin səsləndirilməsinə şərait yaranmışdır³.

Ventillərin işlənməsi nəticəsində natural səs sırası müəyyən yüksəklikdə alçalır. Məsələn, I ventil natural səs sırasını bir ton, II ventil yarım ton, III ventil isə ton yarım alçaldır. Beləliklə, sol əlin şahadə, orta və üzüq barmaqlarının köməyiylə, demək olar, bütün xromatik səsləri ifa etmək mümkündür. Borunu bərpa edib ona bu cür mexanizm də tətbiq etsək, müasir tələblərə cavab verən mükəmməl nəfəs aləti alınar.

İstifadə yerləri. Boru bərpa edilmədiyindən, alətin musiqimizin inkişafında nə kimi rol oynaya biləcəyi haqqında danışmaq mümkün deyil. Lakin keçmişdə borudan əsasən ov zamanı, eləcə də hərbi yürüşlərdə ordunu səfərbərliyə alarkən, düşməni hücumə keçərkən, döyüşçüləri ruhlandırmaq, həmçinin, düşməni vahiməyə, lərzəyə salmaq və s. məqsədlərlə signal aləti kimi istifadə ediblər. Yəni bir-birindən uzaq məsafələrdə olan insanlar əlaqə vasitəsi kimi (utilitar məqsədlərlə) boru tipli alətlərdən faydalanıblar.

Qədimdə borudan ən çox istifadə edilən sahə ovçuluq idi. Ovçuların bir neçəsi pusquda durur, digərləri isə əks tərəfdə borunu çala-çala vəhşi heyvanları hürküdür, onları pusquya tərəf qovur-

dular. Pusquda duranlar da heyvanları asanlıqla ovlaya bilirdilər. Nəbələd yerlərə səfərə çıxanlar, səyyahlar da özləri ilə boru aləti götürmüşlər. Səfər zamanı, yolda vəhşi heyvanların hücumuna məruz qalarkən boruları səsləndirməklə onları hürküdürdülər. Boru aləti səhrada, meşədə, dağ yollarında azan yolçuların da kəmərinə gəlirmiş: borunun səsinə eşidənlər yolu azmış qəriblərin köməyinə yetişir, onlara yolu göstərirmişlər.

Boru səsləndirilərkən eşidənlər onun hansı məqsədlə ifa olunduğunu melodiyanın motivinə görə asanlıqla müəyyənləşdirirdilər. İnsanlar döyüşə və ya şənliyə çağırıldıklarını, borunun dara düşənə kömək etmək, yaxud ov məqsədilə çalışdığını aydınlaşdırıra bilir. Cəmiyyətin tərəqqisi ilə əlaqədar boru tipli alətlərə ehtiyac azalmış və bu səbəbdən də onlar sıradan çıxmışdır. Borunun tənəzzülə uğramasının bir səbəbi də alətdə konkret melodiyanın (muğam, rəqs, təsnif, aşiq havaları və s.) ifa olunmasının mümkünəzlüyüdür. Alətdə yalnız üç səsdən ibarət ritmik fiqurasiya-lar, uzadılmış və ya qırıq-qırıq səslər ifa edilirdi.

Boru tipli alətlərin səsinə böyük ehtiyacımız var. Aləti müasir dövrün tələblərinə uyğun şəkildə bərpa edib sənətkarların ixtiyarına vermək, Azərbaycan Milli Hərbi Nəfəs və Zərb Alətləri Orkestrini yaratmaq günün aktual məsələlərindəndir.

Zurna (surna)

Müasir dövrümüze qədər gəlib çıxan qədim nəfəs alətlərimizdən biri də zurnadır (şək. №12). “Kitabi-Dədə Qorqud”



Şəkil №12. Zurna

dastanında bu alət surna adı ilə təqdim olunur. Yarandığı vaxtdan bu günəçən zurnadan toylarda, kütləvi el şənliklərində və bir sıra digər mərasimlərdə geniş istifadə edilir. Alətin səsəyadıcısı qamışdan hazırlandığından “Qamışlı alətlər qrupu”na daxil olunub. Zurnadan başqa balaban, sümsü, bülban, şaxnəfir, buğ, koşnay, zəmir və surnay alətləri də bu qrupa daxildir. Zurnayabənzər alətlərdən müxtəlif adlarla Qafqazda, Türkiyədə, Mərkəzi Asiyada,

¹ Tam adı: Montever de Klaudio Covanni Antonio.

² Anaşkin V., Şahverdiyev T. Truba çalanlar üçün ibtidai tədris kitabı. B.: Azərnaşr, 1966, s. 4.

³ ASE. 10 cildə, VII c. B.: 1983, s. 100.

Orta Şərqdə geniş istifadə olunur. Qeyd edək ki, zurna aləti haqqında görkəmli musiqişünas-alimlər – S.Ələsgərov, Ə.Bədəlbəyli, S.Abdullayeva, Ə.Rəhmətov və başqaları əsərlərində ətraflı bəhs etmişlər.

Yaranma tarixi. S.Abdullayeva qədim nəfəs alətimiz zurnanın prototipinin yayılması haqqında məlumat verir¹. 1947-ci ildə arxeoloq Qardaşxan Aslanov (1912-1991) Mingəçevir şəhəri yaxınlığında, Kür çayının sağ sahilində açdığı qəbirdən (2,65 m dərinlikdə) 4 ədəd nəfəs alətinin qalıqlarını tapmışdır². Bu alətlər maral buynuzundan düzəldilib. Uzunluğu 148 mm olan alətlərdən birinin üzərində diametri 7-9 mm olan 6 çalğı dəliyi var (şək. №13). Maraqlıdır ki, burada müasir zurnaçaların tağalaq dediyi, kəməkdən hazırlanmış dairəvi lövhəcik və alətin səsəyadıcısı – kəmik mil də tapılıb. Görünür, bu milə zurna alətində olduğu kimi, ikiqat qamış bağlayıb və səsləndiriblər. Azərbaycan Tarix muzeyində həmin zurnanın prototipi saxlanılır³.



Şəkil №13. Zurnanın prototipi

Qəbirdən digər 3 alətin müəyyən fraqmentləri də aşkar olunub. Qədim inanclarımıza görə, sənətkarları dəfn edərkən onun istifadə etdiyi aləti də yanına qoyurdular. Haqqında söhbət açdığımız qəbirin yiyəsi də görünür, çalğıçı olub. Bu qəbir Tunc dövrünün sonuna aid edilir. Azərbaycanda isə Tunc dövrü e.ə. II minilliyin sonu, – I minilliyin əvvəllərində başa çatmışdır⁴. Ehtimal ki, həmin tapıntı buynuz formalı olduğundan zurnanın sələfi çığırta alətidir.

Bu tapıntının 3 min ildən artıq bir dövrdə torpaq altında sala-

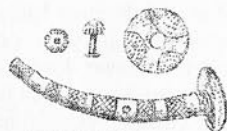
mat qalmasına şübhə ilə yanaşanlar da var. Arxeoloqlar bunu qəbirdə olan hava axınının sirkulyasiya etməsində görtlər. Yəni buna səbəb gəmiricilərin qəbirdə açdığı oyuqlar olub. Nəticədə həmin qəbirdə hava axını yaranıb. Maral buynuzundan hazırlanmış, indiki zurnanın prototipi olan bu alət qəbirdə yaranmış hava sirkulyasiyası sayəsində çürüməyib.

Zurnanın, təmini də olsa, yaranma tarixini aydınlaşdırmaq üçün xronoloji ardıcılıqla ərgən və tulum alətlərini nəzərdən keçirmək kifayətdir. Bunların hər ikisi körüklü alətlər qrupuna daxildir. Ərgənin tulumu, tulumun isə zurnaya istinadən hazırlanmış ehtimal olunur. Ərgən (müasir orqan alətinin əcdadı sayılır) miladdan 300 il əvvəl Misirin İskəndəriyyə şəhərində yaşamış yunan mexanik Ktezibey (e.ə. 285-222) tərəfindən ixtira edilmişdir¹. O dövrdə artıq tulumdan geniş istifadə olunurdu. Deməli, tulum aləti eramızdan ən azı 500-300 il əvvəl yaranıb. Zurna alətinin də tulumdan bir neçə əsr əvvəl yarandığı güman edilir. Mütəxəssislər Azərbaycanın Mingəçevir ərazisində tapılmış və təxminən 3,5 min il yaşı olan maral buynuzundan hazırlanmış aləti zurnanın ən qədim növü sayırlar.

Qəbirdən tapılmış bir başqa qədim arxeoloji maddi mədəniyyət nümunəsi də var (şək. №14). Təəssüf ki, burada ki alətdən söz açarkən bəzən onu yanlış olaraq tütək kimi təqdim ediblər.

Azərbaycan arxeoloqu, tarix üzrə elmlər doktoru Saleh Qaziyev (1893-1971) "Qədim Mingəçevir" adlı əsərində yazır: "Bu dövrə (3 min il bundan öncə, yəni Tunc dövrü – A.N.) aid qəbirlərdən tütəyə oxşar musiqi aləti tapılmışdır. Bu, altıdeşikli olub çox gözəl düzəldilmiş və incəsənət nöqteyi-nəzərindən diqqəti cəlb edir"².

Əsərdə müəllif tuncdan hazırlanmış bir neçə maddi mədəniyyət nümunəsinin rəsmini də verir. O, 8 rəqəmi ilə işarələdiyi



Şəkil №14. Mingəçevirdən tapılmış nümunə

¹ Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2002, s. 9.

² Асланов Г.М. О музыкальных инструментах древнего Азербайджана. // Советская археология. 1961, №2, с. 236-239.

³ Bünyadov T. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərnaşr, 1993, s. 54.

⁴ ASE. On cildə, IX c. B.: 1986, s. 377-378.

¹ Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 38.

² Qaziyev S.M. Qədim Mingəçevir. B.: Uşaqgənəşr, 1952, s. 32.

rəsm üçün yazır: "sümükdən qayrılmış tütək və onun hissələri"¹.

Əslində bu, tütək deyil, zurnanın prototipidir. Çünki tütəyin heç bir əlavə hissəsi (ayrıca səsoyadıcı, mil, tağalaq, qapaq, klapən və s.) olmur. Rəsmdə isə zurnanın hissələri – tağalaq, mil və qapaq aydın görünür².

Yazılı qaynaqlar. Ə.N.Fərabî "Kitabül-Musiqi əl-Kəbir" əsərində bir sıra çalğı alətləri – *calacil (kolokol)*, *dəf*, *təbil*, *sanc (üçkünc)*, *ud*, *tənbür*, *mazif (sitra)*, *kamanlı rübab*, *mizmar*, *nay (ney)*, *şahrud-la yanaşı*, *surna (zurna)* aləti haqqında da məlumat verib³. Xatırladaq ki, Fərabî IX-X əsrlərdə yaşayıb-yaratmışdır. Deməli, hələ IX əsrdə surnadən mükəmməl alət kimi istifadə edilib.

XIV əsrdə yaşamış Əbdülqadir Marağalı da zurna haqqında məlumat verib⁴. Əbdülqadir Marağalının "Fəvaid-i Əşərə" risaləsinin əlyazmasında nəfəs çalğı alətlərinin şəkilləri olan səhifədə surnayın rəsmi təqdim olunur (şək. №15, başdakı alət).

Orta əsrlərdə hər bir zurnaçı öncə balaban çalmağı öyrənmiş, sonra mənimsədiklərini zurnada ifa edirmiş. Əbdülqadir Marağalı *neyçə balaban* adlı alətdən söhbət açarkən surnayın (zurnanın ilkin növü) təlimini məhz həmin alətlə aparıldığını bildirir⁵. Yəni ustad şeyirdinə hər hansı melodiyanı öncə neyçə balabanda öyrədirmiş. Şagird daha sonra həmin melodiyanı surnayda ifa edirmiş. Elə müasir dövrdə də bəzi zurnaçılar şeyirdlərinə muğam, rəqs və mahnıları öncə balabanda öyrədirlər. Tam hazır olduqda şeyird həmin öyrəndiyi melodiyanı zurnada çalır. Belə təlim saatlarla məşğul olan şeyirdin məşq prosesində tez yorulmamağından ötürdür.



Şəkil №15. Əbdülqadir Marağalının "Fəvaid-i Əşərə" risaləsindən

1453-cü il mayın 29-da Sultan Mehmet İstanbulu fəth edərkən 300 musiqiçidən ibarət mehtər tağımindakı çalğıçıların 100-ü zurnaçı imiş.

¹ Qazıyev S.M. Qədim Mingəçevir. B.: Uşaqgəncnəşr, 1952, s. 23.

² Yənə orada, s. 23.

³ Матякубов О.Р. Фараби об основах музыки Востока. Ташкент: ФАН, 1986, с. 10-15.

⁴ Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri. // "Qobustan" jurnalı, №1, 1977, s. 77.

⁵ Bardaqui M. Marağalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 107.

1623-1624-cü illərdə Azərbaycanda olmuş rus taciri Fedot Afanasyeviç Kotov burada gördüyü bir sıra çalğı alətləri, o cümlədən zurna haqqında məlumat verir¹. 1636-cı ildə Azərbaycana diplomatik nümayəndə kimi gəlmiş alman A.Oleari də zurna alətindən söhbət açır². 1683-cü ilin sonu 1684-cü ilin əvvəlində digər alman E.Kempfer Azərbaycanda yayılmış çalğı alətləri haqqında məlumatla bərabər, onların rəsmlərini də təqdim edir³. Bu alətlərin arasında zurna da vardır (şək. №7, 1 rəqəmi ilə işarələnib və zurna adı ilə təqdim olunub).

Ü.Hacıbəylinin dayısı Ağalar Əliverdibəyov zurnanın səsinə qaboy aləti ilə müqayisə edir və onun fikrinə, zurna qaboyun sələfidir⁴. Bu mənbədə söhbət zəmir alətindən gedir. Zəmirin səsinə mütəxəssislər zurna və Qərb aləti qaboyun səsi ilə müqayisə edirlər. Zurna, zəmir, surnay müxtəlif ölçülü olsalar da, bənzər alətlərdir. Bu səbəbdən A.Əliverdibəyovun: “Ərəblərin tənəffüsü musiqi alətlərindən ən məşhuru zümrür (yəni zəmir – A.N.). Bu musiqi alətindən avropalıların qaboy adlı aləti əxz olunmuşdu” – fikirləri zurnaya şamil edilə bilər.

XX yüzilliyin nəfəs musiqi alətləri tədqiqatçısı, faqot ifaçısı, professor Semyon Yakovleviç Levin də qaboyun zurnanın əsasında yaradıldığını təsdiqləyib⁵. O, əsərində zurnanın fars-hind mənşəli alət olduğunu bildirir. Lakin qeyd etdiyimiz kimi, hələlik zurnanın 3,5 minillik yaşı olan ən qədim prototipi Azərbaycan ərazisində aşkarlanıb⁶.

¹ Хожделение купца Федота Котова в Персию. М.: Издательство вост. лит., 1958, с. 46.

² Оlearий А. Подробные описание путешествия Голштинского посланства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. Пер. с нем. П.Барсова. М.: Моск. Ун-ская типография, 1870, с. 525, 657.

³ Kaempfer E. Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediarum. Fasciculus V. Lemgoviae, Typis & impensis H.W/ Meyeri, 1712, p. 740-745.

⁴ Əliverdibəyov A. Rəsimli musiqi tarixi. B.: Şuşa, 2001, s. 111.

⁵ Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. В 2-х частях. Часть 1. Л.: Музыка, 1973, с. 37.

⁶ Асланов Г.М. О музыкальных инструментах древнего Азербайджана. // Советская археология. 1961, №2, с. 236-239.

XX əsrin ilk illərindəki inzibati ərazi bölgüsünə görə Azərbaycanın tərkibində olan Gorusun şəhər məktəbində nəzarətçi işləmiş Pavel Vostrikov 1912-ci ildə Tiflisdə çap olunan СМОМРК (Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, ruscadan tərcüməsi: “Qafqaz əraziləri və xalqlarının təsvirinə dair materiallar”) toplusunun 42-ci buraxılışında (“Musiqi alətləri” fəslı) “Azərbaycan tatarlarının musiqisi və mahnıları” məqaləsində bir sıra çalğı alətləri, o cümlədən zurna haqqında maraqlı məlumat vermişdir: “Zurna deyimi ərəb sözü “surna”dan götürülmüşdür. Mənası “ierixon borusu” (çox yüksək səs, çox gür səs – A.N.) deməkdir. Maqometan (müsəlman – A.N.) şərhçiləri izah edirlər ki, Xəliqin qəzəbli mühakiməsi zamanı Allahın izni ilə mələklərdən biri “sur”un borusunu üfürəcək, onda bütün yatanlar öz günahları qarşısında cavab vermək üçün oyanacaqlar.

Zurna nəfəs alətidir və özlüyündə qaboyu xatırladır. Lakin öz quruluşuna görə ondan xeyli sadədir. Zurna 9 dəliklidir, onlardan 8-i borunun yuxarı hissəsində bir xətt boyunca yerləşir, biri isə (arxa tərəfdə, “sinə dəliyi” adlanır – A.N.) aşağıdadır. Zurnanı əsasən armud ağacından (əslində ən yaxşı zurnalar ərək ağacından hazırlanır – A.N.) düzəldib ona qızıl və gümüşdən bəzək vururlar. Bu alət də tar kimi əsasən Qafqaz xalqları arasında geniş yayılmışdır. Bunu zurnanın sadə quruluşu və ucuz başa gəlməsi ilə izah etmək olar.

Zurnanın səsi sərt və qışqırıqlıdır. Orkestri iki zurna və dəf (müəllif yanlış olaraq qoşanağarını dəf adlandırır – A.N.) təşkil edir.

Zurna çalanlardan biri düşündürücü, vibrasiyalı səslə, forşlaqlarla melodiya ifa edir, o biri isə (səslənməyə uyğun) hər hansı alçaq və ya yüksək səslı bir monoton səsi (“dəm” – A.N.) saxlayır. Dəf (qoşanağara – A.N.) isə bütün ümumi harmoniya ilə musiqiyə qovuşur, nəhamarlıq düzəldir və musiqini zənginləşdirir¹.

Etimologiyası. Türkiyəli tədqiqatçı Temel Hakkı Kara Hasan türklərin islam dinini qəbul etməzdən öncə zurnanı “yorağ” və ya

¹ Востриков П. Музыка и песня у азербайджанских татар. // Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис: Вып. 42, 1912, с. 5-6.

“yurağ” adlandırığını qeyd edir¹. Alətin ifası zamanı güclü nəfəs tələb olunduğundan və bu səbəbdən digər nəfəs çalğı alətlərinə nisbətən ifaçı tez yorulduğundan onu “yorağ” (yaxud fonetik dəyişikliklə “yurağ”) adlandırıblar. Azərbaycanda isə zurnanın qədim adlarından biri həm də “çığırtma” olub². Səsi qışqırıqlı, çığırtılı və hay-küylü olduğuna görə alətdə “çığırtma” demişlər.

Zurna deyimi türk mənşəli iki sözün birləşməsindən əmələ gəlir – “zur” və “ney”. “Zur” – bu gün dilimizdə çox istifadə edilən zor, güclü, qüvvətli və s., “ney” sözü isə burada nəfəs aləti mənasında işlədilib. Xatırladaq ki, “ney”in əslisi “na”olub, şumerdən gəlmiş sözdür və “oxuyan qamış” mənasını bildirir. Nəticə olaraq zurnanın sözaçımı ifaçıdan güclü, qüvvətli, zor nəfəs tələb edən alət mənasını daşıyır.

1924-1958-ci illərdə tədqiqat aparmış Ə.Dağlı olduqca qiymətli “Ozan Qaravəli” adlı əlyazmasında bir sıra çalğı alətlərinin etimologiyası ilə bağlı maraqlı fikirlər söyləyir. O, zurna sözündə zur – zor, ney isə nəfəs aləti, səs mənalarda işlədildiyini və nəticə olaraq zurna sözünün “güclü səsli” alət mənasını bildirdiyini yazır³.

Zurnaya bəzən el arasında “qara zurna” da deyirlər. Bir sıra çalğı alətlərimizin adına sonradan bəzi əlavə sözlər qoşulub. Məsələn, qolça qopuz, telli saz, çoban tütəyi, yastı balaban, qara zurna və s. belə alətlərdəndir. Əlavə sözlər həmin alətlərin ən mühüm cəhətlərini nəzərə çatdırmaq məqsədi güdür. Məsələn, qolça – qolabənzər, telli – telləri (simləri) olan, qara – güclü, möhtəşəm və s.

Maraqlı sual yaranır: zurnanın adına “qara” sözü niyə əlavə edilmişdir? Bilindiyi kimi, qara əslində çoxmənalı sözdür – rəng, böyüklük, möhtəşəmlik, hay-küy (qara-qışqırıq) və s. mənalara verir. Fikrimizcə, alətin səsinin “bağırtılı-çığırtılı”, “hay-küylü” ol-

ması ilə yanaşı, qara sözünü burada həm də rəng kimi də qəbul etmək olar. Zurnanın hazırlanma prosesini gözlərimiz önündə canlandırsaq, hər şey aydınlaşar. Sənətkarlar zurna hazırlayarkən ağacı (əsasən ərək) yonub konusvari boru şəklində salırlar. Bu zaman zurnanın təzə yonulmuş gövdəsi ağ rəngdə olur. Bütün dövrlərdə (istər qədim, istərsə də müasir) təzə hazırlanmış “ağ” zurnanı sənətkar birdən-birə toy-düyünə aparmır. Çünki təzə hazırlanmış zurna xam səslənir. Məşq prosesində bu alətdən istifadə edən sənətkarlar “ağ” zurnanı çala-çala “bişirirlər”. “Ağ” zurna işləndikcə rəngini tədricən dəyişib “qaralır”. “Qaralmış” zurnanın səsi daha təmiz və gur alınır. Həm də “ağ” zurna təzə yonularkən bir az nəm olur, gövdə “qaraldıqca” ağacda quruma prosesi gedir. Bu da alətin daha gözəl səslənməsinə səbəb olur. Deməli, “qara zurna” adını alətdə peşəkar sənətkarlar veriblər və sonralar bu deyim geniş yayılıb.

Bir sıra nəfəs alətlərimizin adının sözaçımında ney və ya nay sözlərinə rast gəlirik: zurna (zor-ney); gərənay (gər, gur səslisi nay); nayi xik (tulum neyi); koşnay (qoşa ney); neyçə balaban (kiçik, yəni cürə balaban); nayi-sefid (ağ ney); neyvari (neyəbənzər) və eləcə də surnay da belə alətlərdəndir. Surnay hibrid söz olub, fars və türk kəlmələrinin birləşməsindən əmələ gəlmişdir: “sur” və “nay”. Surnay sözünün birinci hissəsi “sur” dilimizə toy, bəsat, ziyafət, qonaqlıq və s. mənə daşıyır⁴. Ərəb dilində isə sur sözü böyük buynuzdan hazırlanmış boru və şeypur deməkdir. Fikrimizcə, “sur” burada fars sözü kimi qəbul olunmalıdır. Surnay sözünün ikinci hissəsi “nay” isə əski türkcədə “oxuyan qarğı, qamış” mənalarda işlədilib. Qədimdə bütün nəfəs alətlərinə ney deyildiyindən surnay sözündəki “nay” (“ney”) onun nəfəs aləti olduğuna işarədir. Nəticə olaraq, surnay sözü dilimizdə ziyafət, şənlik neyi kimi başa düşülməlidir. Daha doğrusu, surnay böyük məclislərdə, toylarda, açıq səma altında çalınan alət kimi qəbul edilməlidir. Digər nəfəs çalğı alətlərinə nisbətən güclü səsə malik olduğundan onu surnay adlandırıblar.

Maraqlıdır ki, zurnayabənzər çalğı alətlərindən dünyanın müx-

¹ Temel Hakkı Kara Hasan. Çalğının dili – musiki sözlüğü. İstanbul: Bestem Yayıncılık, Köksu Metbecilik sənaye və ticarət, 1999, s. 170.

² Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 78.

³ Dağlı Ə. Ozan Qaravəli (1 kitab). B. MBM, 2006, s. 52.

⁴ Ərəb və fars sözləri lüğəti. B.: Yazıcı, 1985, s. 573.

təlif ölkələrində istifadə edirlər. Belə alətlərin adı da zurna və ya surnay sözlərinə yaxındır: Çində “sona”, Hindistanda “sanayi”, Tunisdə “zukra” və s. adlandırılır.

Ədəbi mənbələr. Bilindiyi kimi, ilk boyu 1400 il əvvəl (VI əsrə aid edilən Təpəgözdən bəhs edən boy) qələmə alınmış, yazılı ədəbiyyatımızın zirvəsi sayılan “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında bir sıra çalğı alətləri ilə yanaşı, zurnanın eyni olan surnay alətinin də adı çəkilir: “Beyrək qalqıdı, qızlar yanına vardı. Surnaçıları qovdı, nəqaraçıları qovdı...”¹. O dövrdə zurna surna adlandırılmış və sonrakı mərhələlərdə tələffuzda “s” hərfi “z”-ya çevrilmişdir. Hər halda Azərbaycan ərazisində orta əsrlərdə surnay (surna) adlı nəfəs alətindən də istifadə edilib.

Zurna alətinin adına Nizami, Bühranəddin, Zərir, Həbib, Fədai, Aşıq Pəri, Nəbat, Şükuhi və b. klassik şairlərimizin əsərlərində, eləcə də “Koroğlu” dastanında tez-tez rast gəlirik.

Nizami Gəncəvi:

Mən qəzəl deməyi edəndə peşə,
O da **zurnasını** çalar həmişə².

Qazi Bühranəddin Sivası:

Biz fəna üçün gərək **təbli**-bəşarət çalavuz,
Dəxi **suri** çalmadın zira ki, **surna** urmuşuz³.

Mustafa Zərir:

Qarşı gəldi anlara Yusif əmir,
Bəsləm, batəbli zurnavü nəfir⁴.
Budi-zurnavü **nəqarə** urdular,
Qamu bir gəzdən bəşarət qıldılar⁵.

Həbib:

Təbli ələm meyhanəyə çək, gəl səhər dur şahvar,
Gördüm ki, çün eylər xuruş **surnayi-nayi**-meykədə¹.

Fədai:

Buyurdu: siz çalın ol **təbli kusi**,
Mühəyya olsun əsbabi əruzi,
Çalındı **təbli kus, nayi zurna**,
Qamu şəhrü vilayət oldu agah².
Çalındı **təbli kusü nayü zurna**,
Nə kim könlu dilər olmuş mühəyya.

* * *

Buyurdu döydülər dərdəm **nəqarə**,
Xəbər göndərdi hər şəhrü diyarə...³.
Çalındı **təbli kusü nayü zurna**,
Sanasan məhşər oldu, qopdu qovğa⁴.

Fədai “çalındı təbli kusü nayü zurna” misrəsini şeirlərində tez-tez işlədir. Görünür, zurna məhz həmin dövrdə əsasən bu alətlərin – təbil, kus və bağirtılı, gursəsli, şeypurabənzər nay müşayiəti ilə ifa olunub.

“Koroğlu” dastanı:

Havalarda uçan durna,
Qanadları burma-burma,
Həm **dəf** çaldım, həm də **zurna**,
Qoçum Eyvazım gəlmədi⁵.

Aşıq Pəri:

Ey Pəri, təcil et sualında sən,
Nöqsan yetirib-sən kəmalında sən,
İmdi **zurna** çalmaq xəyalındasan,
Onu gərək axirətdə çalasan⁶.

Seyid Əbülqasim Nəbat:

Şübhəsi yoxdur ki, çobandır, çoban,
Bəstə o bir naley-i-**surna** imiş¹.

¹ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni Nəşrlər Evi, 1999, s. 83.

² Gəncəvi N. Leyli və Məcnun. B.: Lider, 2004, s. 48.

³ Bühranəddin Q.S. Divan. B.: Öndər, 2005, s. 201.

⁴ Zərir M. Yusif və Züleyxa. B.: Şərq-Qərb, 2006, s.89.

⁵ Yenə orada, s.102.

¹ Həbib. Şeirlər. B.: Şərq-Qərb, 2006, s. 32.

² Təbrizi F. Bəxtiyarınamə. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 91.

³ Yenə orada, s. 97.

⁴ Yenə orada, s. 104.

⁵ “Koroğlu”. B.: Lider, 2005, s. 212.

⁶ XIX əsr Azərbaycan şeiri antologiyası. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 140.

Mirzə Mehdi Şükuhi:

Gəl bir neçə həmrəzi gör,

Dümbəkçi edən nazı gör,

Aşıq əlində sazı gör,

Zurnaya bax, **zurnaya** bax².

Tapmaca. Zurna çalğı aləti haqqında deyimlərə ağız ədəbiyyatımızın qollarından biri olan tapmacalarımızda da qarşılaşıq:

Ağacın için oyaram,

Düz ağzıma qoyaram (**açması: zurna**)³.

Tapmacada zurnanın borusunun oyma üsulu ilə ərik ağacından hazırlanması və alətin səsoyadıcısı olan qamışın çalğı zamanı ağız boşluğunda tutulması diqqətə cəlbilir. Zurna alətinin hazırlanma texnologiyasından və ifaçılıq xüsusiyyətlərindən xəbərdar olan hər bir kəs tapmacanın cavabının zurna olduğunu asanlıqla müəyyən edə bilər.

Miniatur rəsmlər. Tanınmış rəsam K.Kərimov "Azərbaycan miniatürləri" əsərində orta əsrlərə aid edilən bir sıra maraqlı tablolar təqdim edir.

"Mənuçöhrün Tur ilə vuruşması" (1370-ci ildə Təbrizdə çəkilib, İstanbul, Topqapı Saray muzeyində saxlanır, "Fateh murakası", albom N. 2153, v. 102; 34x38,5 sm) illüstrasiyasında hərbi ansambl təsvir edilib. Əsərdə **zurna**, **2 gərənay**, **at (cift) kosu** alətləri, öldürülmüş **davulçu** və döyüşçünün atından sallanmış **davul** alətlərinin rəsmi verilib⁴. Bu əsərin məzmunu haqqında "Kos"dan söz açarkən ("Miniatur rəsmlər" bölümündə) geniş söhbət açmışıq.

"Keyxosrovla Əfrasiyabın vuruşması"⁵ (Firdovsi, "Şahnamə", Təbriz, 1537-ci il, Nyu-York, Metropoliten muzeyi) illüstra-

siyasında döyüş səhnəsində üzbəüz 2 hərbi orkestr təsvir edilib: **I gərənay**, **dəvə (cift) kosu**, **surnay** və **burmalı boru (gavdum)**; **II dəvə kosu**, **gərənay** və **surnay** aləti ifaçıları. Bu əsərin məzmunu haqqında "Kos"dan söz açarkən ("Miniatur rəsmlər" bölümündə) bilgi vermişik.

Morfologiyası. Ərik ağacından hazırlanan zurnanın konusşəkilli gövdəsinin uzunluğu təxminən 280-300 mm-ə çatır. Nadir hallarda zurnanın gövdəsi başqa ağaclardan – qoz, armud, alça, zoğal, şümşad, innab və s. hazırlansa da, belə alətlər özünü doğrultmur.

Zurna aləti gövdə, maşa, mil, tağalaq (dayaq) və qapaqdan ibarətdir. Gövdənin üzərində, alətin baş tərəfindən (20-25 mm aralı) başlayaraq 7 (araları 24-27 mm, diametrləri 8-10 mm) çalğı dəliyi açılır. Bəzi el sənətkarları bu dəlikləri "hava döndərən" adlandırırlar, yəni ifaçı bu dəlikləri örtüb-açmaqla müxtəlif yüksəklikli səslər ifa edirlər. Gövdənin üzərindəki VII dəlikdən 46-50 mm sağa VIII dəlik açılır ki, bu dəlik daim açıq vəziyyətdə qalır, barmaqlarla qapanmır. VIII dəliyə bəzən "şeytan" və ya "nizamlayıcı" dəlik deyiblər. Maraqlı sual meydana çıxır: niyə sənətkarlar onu "nizamlayıcı" və ya "şeytan" dəliyi adlandırıblar?

Gövdənin üzərindəki VIII dəliyi qapadıqda alətin səsləri arasındakı düzüm, nizam pozulur, səslər "xaric" səslənir. Görünür, qədimdə sənətkarlar çox çalışmış, kimsə bu VIII dəliyi açandan sonra alətin səsindeki "xaric"lik yox olmuş və səslər düzgün nizamlanmışdır. Belə bir rəvayət də nəql edilir ki, VIII dəliyi açmağı sənətkara şeytan məsləhət edib və bundan sonra hər şey qaydasına düşüb. Yəqin ki, həmin dəliyi açan sənətkar əvvəl çox çalışıb, amma səsdəki "xaric"liyi aradan götürə bilməyib. Axırda hiddətlənərək deyib: bir dəli şeytan deyir səkkizinci dəlik aç, gör nə olur? Və nəticədə məqsədinə nail olub. Çox güman VIII dəlik belə yaranıb və bu səbəbdən "şeytan" adlandırılıb.

Gövdənin arxa tərəfində (üst tərəfdəki I-II dəliklərin arasındakı mərkəz nöqtəyə paralel olaraq) bir çalğı dəliyi var. Bu da bəzən "sina" dəliyi adlanır. Həmin dəlik sol əlin baş barmağı ilə qapadılır.

¹ Nəbati S.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 122.

² XIX əsr Azərbaycan şeiri antologiyası. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 205.

³ Tapmacalar. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 149; Abdullayeva S.A. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2007, s. 71.

⁴ Kərimov K.C. Azərbaycan miniatürləri. B.: İşıq, 1980, şəkil №11.

⁵ Yəne orada, şəkil №48.

Gövdəyə çəngəl şəkilli, aşağı ucu iki dişli olan maşa taxılır. Maşanın dişləri 10-15 il istifadə edildikdən sonra deformasiyaya uğrayır, əyilir, bu da səslərin "xaric" səslənməsinə səbəb olur. Belə olduqda sənətkarlar zurnanın gövdəsinin diametrinə uyğun yeni maşa düzəldib alətin ömrünü uzadırlar. Maşa zurnanın canı hesab edilir. Bəzi əyalətlərdə buna çığırma da deyirlər. Alətin səslənməsində bu hissənin böyük rolu var, onun daha qışqırıqlı, hay-küylü səslənməsini təmin edir. Maşaya qədimdə qamış və ya kəmikdən hazırlanmış boruşəkilli kiçik mil taxılırdı. Misgərlik sənəti meydana çıxdıqdan sonra isə millər mis, gümtüş və ya bürüncdən hazırlanır. Milə dəmyə, quru yerdə bitən yonulmuş iqiqat qamış bağlanır. Bu qamışın dişli növü olmalıdır, çünki erkək qamışdan hazırlanan səsoyadıcı "danışmır", səslənmir. Dişli qamış bitdiyi yerdən təxminən bir qarış yuxarı qalxdıqdan sonra düyün şəklində 2-3 yerə haçalanır. Erkək qamışda isə haçalanma olmur, olsa da qamışın yuxarısında, təpəsində olur. Erkək qamışlarda həmçinin buğumlar bir-birindən çox aralı, təxminən 30 sm məsafədə yerləşir. Dişli qamışlarda isə əksinə, buğumlar erkək qamışlara nisbətən iki dəfə yaxın yerləşir (15 sm). Qamışı əvvəlcə suda bir müddət saxlayırlar ki, yumşalsın və acısı çıxsın. Sonra qamış iqiqat formada (7-10 mm uzunluğunda) kəsilərək, milə sapla bağlanır. Həmçinin milin aşağı tərəfi də sapla sarılır ki, maşanın içində sürüşməsin, möhkəm dayansın. Beləliklə, alətin səsoyadıcısı olan iqiqat qamış hazırlanır. İqiqat qamışın təxminən 80° "bucaq" altında açılan ağzı, dodaqları uzun müddət keyfiyyətli qalsın deyə zədələnməməsi üçün qapaq adlandırılan hissədən istifadə edilir. Çalğıçı (ifadan sonra) zurnanı istifadə etmədikdə qapaqla iqiqat qamışın dodaqlarını qapadır. İfaçı tağaləq (dayaq) adlanan hissədən də istifadə edir. Tağaləq diametri təxminən 50 mm olan dairəvi formalı yumşaq plastik materialdan və ya kəmikdən hazırlanır. Dairənin tən ortasında, mərkəz nöqtəsində kiçik dəlik açılır ki, buradan iqiqat qamış keçə bilsin. Tağaləq milə keçirilərək, milin üzərində olan çuxıntılara söykənib dayanır. İfa zamanı çalğıçı dodaqlarını tağaləqə dayayır. Tağaləğin ifa zamanı böyük rolu vardır, yəni tağaləq və (ya dayaq) ifa-

çının dodaqlarının tərləyən zaman sürüşməməsini təmin edir.

2005-ci ildə əməkdar mədəniyyət işçisi Rəhman Rəsimov zurnanın səsoyadıcısını, yəni iqiqat qamışı sintetik materialdan hazırlayıb. Onun bu ixtirasına sənətkarlar yüksək qiymət verirlər. Belə ağızla zurnanı istənilən anda səsləndirmək mümkündür. Artıq qoryucu qapağa da heç bir ehtiyac qalmır.

Görkəmli bəstəkar, dirijor, musiqişünas Əfrasiyab Bədəlbəyli "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" kitabında surnayı belə təqdim edir: "Surna – qədim üfləmə ağac musiqi aləti. Zəhiri görünüşü və səslənmə prinsipi bizə məlum olan surnaya çox oxşayır. Lakin öz həcmi etibarlı ilə surnadan bir qədər böyükdür. Surnadan da güclü, şiddətli, qulaq batıran səsi var. Musiqi kitablarına adına çox təsadüf edilir"¹.

Bəzən yanlış olaraq surnay və zurna alətlərini eyniləşdirirlər. Həqiqətən də, onlar bir-birinə çox yaxın, qohum alətlərdir. Hər 2 alətdə əllərin funksiyaları, alətin istifadə qaydaları, xarici görkəmi, quruluşu, hazırlanma materialı və s. eyni cür olsa da, azacıq fərqləri də vardır. Əvvəla, Ə.Bədəlbəylinin yazdığı kimi, surna (surnay) zurnadan ölçülərinə, həcminə görə nisbətən uzundur. İkincisi, surnayın səsoyadıcısı zurnanınkına nisbətən daha qalın və böyükdür. Bu xüsusiyyətlərinə görə surnayın səsi bəm, eyni zamanda gur alınır. Nəticə olaraq surnayın səsi zurna ilə müqayisədə daha uzaq məsafəyə gedir.

Əbdülcədir Mərağalının (M.Bardakçının türkcəyə tərcüməsində) surna ilə bağlı fikirləri maraqlıdır: "Surna: Səfid və bəyaz neylərə görə əksik bir çalğıdır. Səs həcmi, "bir oktav artı bir beşli" civarındadır, bəzən bunu da keçər. Tənafüzə meylidir. Səsi, bütün sazlardan daha uzağa gedər"².

Fikrimizcə, burada "səfid" əvəzinə "siyah" sözü olmalıdır. Çünki "səfid" və "bəyaz" eyni, sinonim sözlərdir. Bu səbəbdən eyni mənanı ifadə edir.

Həmin mətni M.Müsəddiq tərcümə edərkən surnanı zurna adı

¹ Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 67.

² Bardakçı M. Mərağalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, sh. 107.

ilə verir ki, bu da yanlışdır: “Zurna – O, ağ (bəyaz – A.N.) və qara neydən kiçikdir, səsi isə çox zil olur. Səs daha zil olduqda heç kəsin xoşuna gəlmir. Onun səsi bütün sazlardan uzaq gedir”¹. Deməli, bəm səslı surnanın dalğa amplitudası zil səslı zurnaya nisbətən daha qıvvətlıdır. Ona görə surnanın səs dalğası gec sönür. Maraqlı sual meydana çıxır, belə olan halda niyə görə sənətkarlarımız surnaydan imtina etmiş, zurna alətinə üstünlük vermişlər?

Fikrimizcə, bunun əsas səbəbi zurna alətində zəngulə vurmağın mümkün olmasıdır. Azərbaycan xalqı zənguləli muğamları, ifaları daha çox sevır. Əgər azərbaycanlı xanəndə zəngulə vura bilmirsə, bu onun üçün böyük nöqsan sayılır, belə xanəndələrin ifası əksəriyyət tərəfindən yaxşı qarşılanmır, bir sözlə, qəbul edilmir. Zurna alətinin mahir ifaçıları xanəndələrin zildə muğam oxuyarkən vurduqları zəngulələri təqlid etməyi bacarırlar. Bu zaman ifaçıdan böyük peşəkarlıq və ustalıq tələb edilir. Xatırladaq ki, zəngulə zamanı zurnaçalının barmaqlarının heç bir rolu olmur. Zurnaçalın açıq səs ifa edərək, sanki oxuyurmuş kimi ifa etdiyi muğama uyğun zəngulə vurur. Surnay alətində isə qamışın ağzı böyük və qalın olduğundan zəngulə vurmaq mümkün deyil. Zurna alətində də hər qamışla, səsoyadıcı ilə zənguləli ifa alınmır. Bu zaman qamış zəngulə vurmaq üçün xüsusi tələblərə cavab verməlidir.

Surnayın quruluşu, demək olar ki, zurna alətindəki kimidir. Fərqləri haqqında az öncə məlumat vermişik. Surnayda səslənmə eyni ilə zurna alətində olduğu kimidir: ifaçı dodaqlarını milə bağlanmış qamışa dayayaraq aləti güclü təzyiqlə üfürür. İfaçının nəfəsi qamışın dodaqları arasında keçərək milə daxil olur. Bu zaman qamışın rezonansı, titrəyişi nəticəsində səslənmə əmələ gəlir. Hava axını mildən boruya keçir və ifaçı borunun üzərindəki çalğı dəliklərini barmaqları vasitəsi ilə örtüb-açmaqla müxtəlif yüksəklikli səslər çalır.

Növləri və istifadə yerləri. Zurna alətindən demək olar ki, bütün türkdilli xalqlar geniş istifadə edirlər. Harada türk yaşayırs

sa, orada mütləq saz, davul və zurna səsləndirilir. Zurnanın Asəfi, əcəmi, cürə, şəhəbi, ərəbi, baş tavar, orta tavar, qaba və s. kimi növləri vardır.

Şəkinin Kiçik Dəhnə kəndində yaşamış məşhur zurnaçı Həbiullah Cəfərov (1902-1987) bildirib ki, zurnanın uzunluğuna görə 5 növü var: baş tavar (350 mm), orta tavar (300 mm), cürə (250 mm), orta cürə (200 mm) və ayaq cürə (150 mm). Bu alətləri gözədən keçirək:

Baş tavar zurna – zurnanın çoxsaylı növlərindən biridir. Borusunun uzunluğunun (350 mm) ölçüsünə görə “baş tavar zurna” Şəki zonasında istifadə edilən digər zurna növlərindən ən böyüyüdür. “Baş tavar zurna” adı zurnadan, yəni “orta tavar zurna”dan yarım ton bəm səslənir.

“Tavar” sözü iri, anac, zorba, böyük və s. mənələrdə işlədilir. Baş tavar dedikdə isə bu sözlərin daha da şişirdilmiş mənası nəzərdə tutulur.

Orta tavar zurna – borusunun uzunluğunun (300 mm) ölçüsünə görə Şəki zonasında istifadə edilən “baş tavar zurna”dan kiçik, digər zurna növlərindən isə ən böyüyüdür. Xatırladaq ki, “orta tavar zurna” indi də digər növlərə nisbətən geniş istifadə edilir.

“Orta tavar zurna” dedikdə “tavar zurna”nın orta mövqeyi nəzərdə tutulur.

Orta cürə zurna – borusunun uzunluğunun (200 mm) ölçüsünə görə Şəki zonasında istifadə edilən ən kiçik ölçülü “ayaq cürə zurna”dan böyükdür.

Cürə zurna – borusunun uzunluğunun (250 mm) ölçüsünə görə Şəki zonasında istifadə edilən cürə növlərinin ən böyüyüdür. Adı zurnadan, yəni “orta tavar zurna”dan “cürə zurna” yarım ton zil səslənir.

Ayaq cürə zurna – borusunun uzunluğunun (150 mm) ölçüsünə görə Şəki zonasında istifadə edilən zurna növlərinin ən kiçiyidir.

Zurna alətindən qədimdə hərbi yürüşlərdə, müxtəlif oyun və əyləncələrdə, xoruz və qoç döyüşlərində geniş istifadə edirdilər, zurnasız heç bir toy-düyn, kütləvi el şənliyi keçirilməzdi. Elə

¹ Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri. // B.: “Qobustan” jurnalı, №1, 1977, s. 77.

çağdaş dövrümüzdə də milli bayramlarımızda, xüsusən Novruz bayramında, meydan tamaşalarında, kəndirbazların şoularında, milli gülüş yarışlarında zurna alətindən geniş istifadə edirlər.

Çalğı alətlərimizin hər biri dinləyicidə müxtəlif ovqatlar yaradır. Məsələn, tütəyi (hansı melodiya ifa olunmasından asılı olmayaraq) dinləyərkən istər-istəməz gözlərimiz önündə təbiət – yamyaşıl meşələr, sıldırım dağlar, büllur bulaqlar, şələlələr, çaylar və s. canlanır. Udun səsi ilə sanki nurani el ağsaqqalı müdrik kəlamlarla cavanlara öyüd-nəsihət verir. Ney isə dinləyicidə eşq, məhəbbət, sevgi ovqatı oyadır. Haqqında söhbət açdığımız zurnanı dinləyərkən sanki böyük bir el şənliyinə, qəhrəmanların, igidlərin əhatəsinə düşürsən. Zurna dinləyicidə gümrəhlik, döyüşkənlik ruhunu yaradır.

Akademik T.Bünyadovun çalğı alətlərimizlə bağlı poetik düşüncələri olduqca maraqlıdır: “Kamança inləyəndə ürəyimdə xalqımızın tarixi vərəqlənib, tarı dinləyəndə gözlərimdə qədim şəhərlərimiz canlanıb, saz ötdükcə könlümdən uca dağlarımız, yalnız qayalarımız, alınmaz qalalarımız, qaval dindikcə rəqqasələrimiz cövlan edib, qara zurnanın səsi igidləri döyüşə haraylayıb, qılınclar sıyrılib qınından çıxıb”¹.

Dahi Ü.Hacıbəyli isə yazırdı: “Nəfəs vasitəsilə çalınan alətdən ən başlıcası zurna, balaban, ney və tütəkdir. Bunlardan zurnanın səsi o qədər qüvvətli və qışqırıqlıdır ki, onu otaq içində çalмайıb bayırda çalırlar. Səsinin “tembri” bir az tutqun və bəm səsləri də acıqlıdır”².

Zurna alətinin səsi güclü olduğundan qədimdə adətən açıq səma altında, meydanlarda ifa edilirdi. Lakin XVIII əsr türk miniatür rəsm əsərlərində görürük ki, zurnanı iri saraylarda da çalırmışlar. Zurna, eləcə də zəmir və surnay alətlərinin səsi güclü olduğundan, uzaqdan dinləyəndə konsonans, yəni qulağa daha xoş gəlir. Bu növ alətlərdə piano, sakit, yavaş, incə çalmaq mümkün deyil.

Xanəndələrimizin zildə vurduqları zəngülələri¹ yalnız zurna vasitəsilə imitasiya, təqlid etmək olur.

Səslənmə və istifadə qaydaları. Zurna alətində səslənmə qamışın titrəyişi, rezonansı nəticəsində əmələ gəlir. Bu titrəyişi yaratmaq üçün təzyiqli, güclü hava axını tələb olunur. İfaçı nəfəsini alətin səsoyadıcısı olan ikiqat qamışa üfürür, hava qamışın do-daqları arasından keçərək titrəyiş əmələ gətirir. Mildən gövdəyə keçən hava axını səso çevrilir və ifaçı gövdənin üzərindəki çalğı dəliklərini açıb-örtməklə müxtəlif yüksəklikli səslər ifa edir. Zurnanın səsoyadıcısı olan ikiqat qamış kiçik, qamışa üfürülən havanın təzyiqi isə böyük olduğundan zurnanın səsi digər nəfəs alətlərinə nisbətən daha zil və gur alınır.

Alatı ifa edərkən çalğıçı sol əlini səsoyadıcı tərəfdə, sağ əlini isə zurnanın nisbətən aşağı hissəsində tutur. O, sol əlin baş barmağı ilə gövdənin arxa tərəfindəki yeganə (“sine”) dəliyi qapayıb, lazım olan məqamda şəhadət, orta, üzük və çeçələ barmaqları ilə müvafiq olaraq gövdənin üst tərəfindəki I-II-III-IV çalğı dəliklərini də örtür. Sağ əlin baş barmağının səslərin dəyişməsində heç bir rolu yoxdur, bu barmaqdan yalnız alətin gövdəsini saxlamaq üçün istifadə edilir. Çalğı zamanı sağ əlin də şəhadət, orta, üzük və çeçələ barmaqlarından istifadə olunur. Burada bir məqama diqqət yetirmək lazımdır: əgər sol əlin şəhadət, orta, üzük və çeçələ barmaqlarından çalğı zamanı istifadə olunursa, qalan dəlikləri – V-VI-VII və VIII (bu dəlik yalnız 8 çalğı dəliyi olan zurnalarda istifadə edilir) qapayıb-açmaq üçün müvafiq olaraq sağ əlin şəhadət, orta, üzük və çeçələ barmaqlarından istifadə edilir. Bəzi rəqslərin və ya muğamların ifası zamanı sol əlin çeçələ barmağından istifadə olunmur, təbii ki, qalan dəlikləri qapayıb-açmaq üçün sağ əlin şəhadət, orta, üzük və çeçələ barmaqları fəalliyətdən qalır. İfaçı solaxay olarsa, əl-

¹ Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərşərq, 1993, s. 7.

² Hacıbəyli Ü.Ə. Bədii və publisistik əsərlər. B.: Şərq-Qərb, 2008, s. 500.

¹ Zəngülə – vokal sənətində musiqiyə bəzək və zینət verən üsullardan biridir. Ə.Dağlıya görə (“Ozan Qaravəli”, I hissə, 1924-1958, “Azəri musiqi folkloru”, AMEA-nın Əlyazmalar İnstitutunun fondu, C-1021/ 9974), zəngülə sözündə “zan” farsca vurmaq, çalmaq mənalarını, “gülə” isə Azərbaycan dilində gül, çiçək mənalarını bildirir. Nəticə olaraq zəngülə sözü musiqiyə gül, bəzək vurmaq fikrini bildirir.

lərin funksiyaları dəyişir.

Diapazonu və not sistemi. Hər hansı mükəmməl çalğı aləti kimi, zurnanın da özünəməxsus səs diapazonu var. Zurnada “səfil” adlanan zil səslər olduğundan, alətin son səsləri dəqiqləşdirilməyib. Yaxın keçmişdə virtuoz nəfəs alətləri ifaçısı Ələfsər Rəhimov (1930-1984) gövdənin üzərində 8-ci çalğı dəliyi açaraq zurnanın ən bəm səsini kiçik oktavın “lya” səsinə endirib. Xatırladaq ki, əvvəllər zurnanın ən bəm səsi kiçik oktavın “si bemol” səsi hesab edilirdi. Deməli, sənətkarlar 8-ci dəlik vasitəsilə aləti yarım ton bəmləşdirməyə nail olmuşlar. Zurna alətinin işlək diapazonu kiçik oktavın “lya” səsindən II oktavın “re” səsinə qədərdir. Mahir ifaçılar II oktavın “mi”, “fa”, “sol”, “lya” və “si bemol” səslərini də ifa edə bilirlər, lakin bu səslərin istənilən anda sərbəst ifası çox çətindir. Bu zaman ikiqat qamış müəyyən tələblərə cavab verməlidir. Zurnanın notları digər nəfəs alətlərində olduğu kimi kaman (sol) açarında yazılır. Alət transpozisiyalıdır, notları yazıldığından artırılmış septima intervalında zil səslənir.

Əməkdar artist Şirzad Fətəliyev 2015-ci ildə zurnanın diapazonunu bir ton da artırıb. O, zurnanın borusu üzərində əlavə iki klapan yerləşdirmiş, bununla da kiçik oktavın “sol” və “sol diyez” səslərinin ifasına nail olmuşdur. Ş.Fətəliyevin bu ixtirası sayəsində artıq zurnanın ən bəm səsi kiçik oktavın “sol” səsi hesab olunur.

Zurnadan peşəkar xalq çalğı alətləri orkestr və ansamblalarında geniş istifadə edilir. Zurna ilk dəfə peşəkar xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə Böyük Vətən müharibəsi illərində Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə daxil edilib. 1942-ci ildə onun “Cəngi”¹

¹ Cəngi sözü farsca “cəng”, yəni vurmaq, döyüş mənalarını bildirir. Lakin cəngi sözünün əsasında arxaik türk sözlərindən biri olan “zəngi” kəlməsi durur. Böyük türkoloq alim, filologiya üzrə elmlər doktoru, professor Fəridin Ağasıoğlu (Cəlilov) görə, Azərbaycan ərazisində olan bəzi toponimlərdəki “zəngi” sözü qədim döyüşən türk tayfası – “səngi”nin təhrif olunmuş deyimidir (Azərbaycanda qurulan qədim dövlətlər. III Bitik. B.: Ağrıdağ, 2014, s. 240-243). Ölkəmizin bir sıra yaşayış məskənlərinin toponimlərində zəng sözünə rast gəlirik: Zəngi çayı (Qərbi Azərbaycan, İrəvan), Zəngələ kəndi, Zəngəran kəndi (Yardımlı rayonu), Zəngəla (Gədəbəy rayonu, Böyük Qaramurad dağ kəndi), Zəngilan rayonu, Zəngişli kəndi (Ağdam rayonu), Zən-

asərinin ifası zamanı zurnadan solo alət kimi istifadə olunub. Orkestr və ansamblarda digər nəfəs alətləri kimi zurna da in-H (si) köklənir. Zurna diatonik səsdüzümünə malikdir, lakin xromatik səsləri çətin də olsa ifa etmək mümkündür. Alətdə Ş.Fətəliyevin ixtirasına qədər heç bir klapan, yəni qapaqdan istifadə olunmurdu. Bilindiyi kimi, bir sıra Qərb alətlərində – klarnet, fleyta, saksafon, qaboy və s. yarımperdələri, yəni diyezli, bemollu səsləri klapan (qapaq) vasitəsilə asanlıqla ifa edirlər. Zurnada isə bu sistem olmadığından xromatik səsləri çalmaq üçün ifaçıdan böyük məharət tələb olunur.

Surnay alətindən hazırda Orta Asiya respublikalarında geniş istifadə edildiyindən, onun diapazonu, not yazılışı haqqında məlumatı özbək və tacik mənbələrinə əsasən bildiririk. Özbəkistan xalq çalğı alətləri orkestrində istifadə edilən surnayların notları kaman (“sol”) açarında yazılır və yazıldığı kimi səslənir. Yəni bizim nəfəs çalğı alətlərimizdən fərqli olaraq transpozisiya olunmur. Alətin işlək diapazonu özbək mənbələrinə əsasən I oktavın “re” səsindən II oktavın “si” səsinə qədərdir. Lakin III oktavın “do”, “do diyez” və “re” səsləri çətin də olsa ifa edilir. Surnay da bir sıra alətlərimiz (tütək, balaban, ney, tulum, zurna və s.) kimi diatonik səsdüzümlüdür. Alətdə xromatik səsləri də ifa etmək mümkündür. Bu zaman ifaçı barmaqları ilə çalğı dəliklərini yarımçıq qapamalıdır. Belə üsulla bütün səsləri zilləşdirmək və ya bəmləşdirmək olur. Hərçənd bu çox çətin prosesdir. İfaçıdan böyük ustalıq və peşəkarlıq tələb olunur. Xüsusən ardıcıl bir neçə belə səs ifa olunduqda barmaqları yarımçıq qapamaq çətinləşir, səslər təmiz səslənmir. Texniki, sürətli əsərləri, qammaları iti sü-

gənə kəndi (Sabirabad rayonu), Zəngibasar, Zəngəzur (Qərbi Azərbaycanda mahal) və s. F.Ağasıoğlunun fikrincə, bu adlar ilk yarandığı dövrlərdə “zəngi” deyil, “sangı” şəklində işlədilib. Fars dilinə keçən “sangı” sözü də dilimizə sonradan “cəngi” şəklində qayıtmışdır. Həqiqətən, farslar vurmaq sözünə “bezan” deyirlər ki, burada da sözün kökü “zan”dır. Lakin fars musiqisində “Cəngi” adlı rəqslər yoxdur. Bu baxımdan düşünürük ki, rəqsin, eləcə də ritmin qədim adı “Cəngi” deyil, “Sangı” olmuş, sonrakı mərhələlərdə “Zəngi”-yə, nəhayət, “Cəngi”-yə çevrilmişdir.

rətlə çalmağ üçün ifaçının mütləq musiqi duyumu yüksək olmalıdır. Əks təqdirdə alət “xaric” səslənər.

Surnay alətinin diapazonu, ahəngi və kökü zurnadan fərqləndiyindən ondan xalq çalğı alətləri ansambl və orkestrlərində istifadə etmək məqsəduyğundur. Lakin surnayın kökü özbək alətlərindən fərqli olaraq yarım ton bəm və ya zil hazırlanmalı, Azərbaycan nəfəs alətlərinin kökünə uyğunlaşmalıdır. Beləliklə, surnay digər nəfəs alətlərimiz kimi transpozisiya olunmalıdır.

Dəmkeşlik sənəti. Zurna həm solo, həm də müşayiətdedicilə alətdir. Çox zaman ifaçılar qoşa çıxış edirlər. Zurnaçinin biri əsas melodiyanı ifa edir ki, el arasında onu usta adlandırırlar. Digəri isə ustanı müşayiət edir, ona da dəmkeş deyirlər. Dəmkeşin vəziyyəti bütün musiqi boyu – rəqslər, muğamlar, mahnılar və s. ifa olunarkən ustanı fasiləsiz dayağ səsi ilə (istinad pərdələri) təmin etməkdir. Dəmkeşlik çox çətin sənətdir. İfaçıdan yüksək, mütləq musiqi duyumu tələb olunur. Əks təqdirdə dəmkeş “xaric”, təmiz olmayan dəm verir. Dəmkeşin qulaqları həssas olmalı, səsləri düzgün, təmiz eşitməlidir. Melodiyanın tonallığı dəyişdikcə və ya usta muğam ifa edərkən guşadən-guşəyə keçərkən, dəmkeş də həmin şübəyə, guşəyə uyğun dəm verir.

İndi isə dəmkeş sözünün etimologiyasına nəzər yetirək. “Dəm” və “keş” – hər ikisi fars sözüdür¹. “Dəm” – dilimizdə bir neçə mənalarda işlədilir: 1) bir an, qısa vaxt; 2) kefli, məst olmaq; 3) çay dəmi, aş dəmi; 4) nəfəs və s. “Keş” isə çəkən mənasını bildirir: qayğıkeş – qayğıçəkən, nəvazişkeş – nəvazişçəkən, xətkəş – xətt çəkən, dilkeş – ürək çəkən, qəmkeş – qəm çəkən və s. Nəticə olaraq dəmkeş sözü burada bir nəfəsi fasiləsiz çəkmək, uzatmaq kimi başa düşülür. Bəzən el arasında buna “zü” tutmaq da deyirlər.

Dəmkeşlik – Şərq, xüsusən Azərbaycan zurna və balaban çalanlarına məxsus spesifik çalğı üsuludur. Bunu mənimsəyən usta zurnaçılar ifa zamanı böyük effekt əldə edir, bir neçə səhifəlik not yazısını, hətta bütöv bir əsəri fasiləsiz, birməfəsə çalırlar. Bu proses belə baş verir: ifaçı ovurdlarını hava ilə dolduraraq şişirdir və

lazım olan məqamda yanaq əzələlərinin köməyi ilə havanı lazımı təzyiqlə alətə üfürür və eyni zamanda çalğıni kəsmədən, burunla nəfəs alır. Bu çox çətin prosesdir, ifaçıdan xüsusi hazırlıq, istedad və peşəkarlıq tələb olunur.

Tanınmış ifaçılar. Azərbaycan xalqı dünya musiqi xəzinəsinə bir-birindən maraqlı, ecazkar səslə çalğı alətləri bəxş edib. Nəfəsli səsləndirilən ney, balaban, zurna, tulum, tütək də belə alətlərimizdəndir¹. Nəfəs çalğı alətlərinin ölkəmizdə müxtəlif dövrlərdə yaşamış sayısız virtuoz ifaçıları olmuşdur. Onlardan XVI əsrdə yaşayıb-yaratmış məşhur sənətkarlar – **Ustad Əsəd Surnayi, Hüseyn Surnayi** və **Şah Məhəmməd Surnayinin** adlarını qeyd etmək olar. Qədimdə ən yaxşı surnayçıların adına Surnayi, yəni Zurnaçı təxəllüsü də əlavə edilirdi. Azərbaycanın tanınmış tarixçisi və şairi İ.Münşi dövrünün bu məşhur sənətkarları (Ustad Əsəd Surnayi, Hüseyn Surnayi və Şah Məhəmməd Surnayi) haqqında farsca yazdığı “Tarix-i ələmərə-yi Abbasi” əsərində məlumat verir². Əsərdə Hüseyn Surnayi ilə bağlı daha çox maraqlı məqamlar var. Hüseyn Surnayi I Təhməsinin saray musiqiçisi imiş, arabir başqa məclislərdə iştirak etdiyinə görə onu həbs etmişdilər. Hüseyn Surnayiye and içdirmişlər ki, yalnız şahın məclisində zurna çalacaqdır. Bundan sonra onu əfv etmişdilər³.

Düdük

Yaranma tarixi. Nəfəslə çalınan düdüklər qeyri-mükəmməl alətlər (şək. №16). Bu alət haqqında ən qədim yazılı mənbə “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanıdır: “Düdük kibi qan şorladı”⁴, “Burnundan qanı düdük kibi şor-

Şəkil №16. Düdük

¹ Azərbaycan ərazisində müxtəlif əsrlərdə 40-dan artıq nəfəs alətidən istifadə edilib.

² Münşi İ. Tarix-i ələmərə-yi Abbasi. I c. B.: Təhsil, 2009, s. 391-392.

³ Bünyadov T. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərənşir, 1993, s. 238.

⁴ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni Nəşrlər Evi, 1999, s. 132.

¹ Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti. Üç cildə, I c. B.: Çıraq, 1997, s. 318.

ladı¹.

Çalğı aləti düdüyün adı dastanda bənzətmə mənasında işlədilmişdir. Burada düdüyün spesifik xüsusiyyəti, alətin səsinin davamlı olması və şorultulu ifası diqqətə çatdırılır.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının bir sıra boylarının e.ə. yarandığı çoxlarına məlumdur. Bu boyların bəzi ilkin variantları şifahi şəkildə, ağızdan-ağıza ötürülərək, VI-VII əsrlərdə qələmə alınmışdır. Dastanda düdük alətinin adı çəkilən boyun da e.ə. yarandığı ehtimal olunur. Çünki düdük mükəmməl tütək alətinin sələfidirsə və tütək e.ə. yaranıbsa, onda düdüyün tarixi daha qədimdir. Deməli, e.ə. yaranan tütəyin ilkin forması düdük adlanıb. Bu gün peşəkar musiqiçilərin geniş istifadə etdikləri tütəyin yaranmasında düdüyün böyük rolu olub.

Etimologiyası. Ovçular düdükdə müxtəlif quşların səslərini təqlid edərək, onlara yaxınlaşıb asanlıqla ovlayırmışlar. Məhz bu səbəbdən düdük sözü aldadıcı, yalançı səs kimi başa düşülür.

Elə müasir dövrdə də toyuq-cücanı yemləmək üçün sahibləri “dü-dü-dü” deyərək bir növ, quşların səslərini təqlid edir, onları çağırırlar. Bəzən dəcəl uşaqlar əllərində yem olmadığı halda “dü-dü-dü” deyərək toyuq-cücanı aldadırlar. Belə olduqda böyüklər həmin uşağa “düdük olma”, yəni “yalançı olma” deyirlər. “Düdük” sözündə də alət mənasında bu deyimdən istifadə olunub.

Azərbaycanda hətta yalançı, riyakar, həqiqəti təhrif edən adamlara təhqir, söyüş mənasında bəzən düdük də deyirlər. Türkiyədəki soydaşlarımız isə müasir dildə düdük sözünü fit, fişınq mənasında işlədirlər. İdman yarışlarında şərhçinin tez-tez “hakim düdüyü çağır”, “hakimin düdüyü susuyor” və s. kəlmələrini eşidirik.

Morfologiyası. Düdük bir növ, müasir tütək formasında olub. Lakin alətin borusu üzərində heç bir çalğı dəliyi, yəni “hava döndərəni” olmayıb. Düdüyün səsoyadıcısı eyni ilə tütəkdəki kimi, fitlidir. Qamış borunun yuxarı ucu çəpinə kəsilib və ona söyüd ağacından hazırlanmış (təxminən 30-35 mm uzunluqda) dimdikvari “dil” keçirilir. “Dil”in üst tərəfi azca yonulur və borunun da-

xili divarı ilə onun arasında seqment şəkilli boşluq yaranır. Borunun baş hissəsinin üst tərəfində “dil”in aşağı ucunun qurtaracağında səslənmə almaq üçün kvadrat şəkilli oyuc açıılır. Beləliklə, bu səsoyadıcı üfürüldükdə “dil” və dördbucaq şəkilli oyuc fitli səslənmə verir. Buna görə düdük tütəyin prototipi, sələfi, yəni “əcədi” hesab edilir. Bu səbəbdən düdük ilk fitli səsoyadıcısı olan alətlərdən sayılır.

Düdük alətini musiqiçilər deyil, başqa peşə sahibləri – ovçuların icad etdiyi ehtimal olunur. Onlar düdük alətini qamışdan hazırlayırdılar. Qamışın baş hissəsində tütəyin dilçəyi kimi dimdiyəbənzər dilçək açaraq, alətin səsoyadıcısını düzəldirdilər. Alət üfürülərkən fitəbənzər səslər alınır. Böyük şairimiz Mikayıl Müşfiq “Düdük sədələri” şeirində zavod və fabriklərdə iş vaxtının başladığını bildiren fiti “düdük sədası” adlandırır¹.

İstifadə qaydaları. Düdükdə monoton, yeknəsəq və yalançı səslər çıxarılır. Bu alətdə çalğı dəlikləri olmadığından heç bir konkret melodiya ifa etmək mümkün deyil. Lakin qeyd etdiyimiz kimi, mükəmməl tütək alətinin yaranmasında düdüyün çox böyük rolu olmuşdur.

Azərbaycan incəsənəti tarixində xüsusi yeri olan böyük müğənni, aktyor, rejissor, ilk Məcnun obrazının ifaçısı Hüseynqulu Sarabski (1879-1945) düdüklə bağlı yazırdı: “Həftələrlə çöllərdə xəsillər (əkin) arasında tor quran quşçular bildirçin düdüyü (giyid) çalmaqla erkək bildirçini aldadıb tutardılar. Onu tutmaq üsulu belə idi: xəsillərin üzərinə böyük tor döşərdilər. Quşçular özləri isə xəsillərin dibində gizlənib düdük çalardılar. Erkək bildirçin düdüyün səsinə aldanıb torun altına gəlirdi, quşçular quşun tora düşdüyünü gördükdə qəfildən ayağa durardılar. Quş yanında adam görcək havaya qalxmaq istərkən tora ilişər və onu tutardılar”².

Deməli, düdükdən mükəmməl çalğı aləti deyil, bir növ fit, siqnal, ov aləti kimi istifadə ediblər. Sonralar çobanlar düdüyün borusu

¹ Müşfiq M. Düdük sədələri. // “Maarif və mədəniyyət” jurnalı, B.: 1927, №7, s. 8.

² Sarabski H. Köhnə Bakı. B.: Şərq-Qərb, 2006, s. 44-45.

¹ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni Nəşrlər Evi, 1999, s. 157.

üzərində çalğı dəlikləri açmış və alət müasir tütək formasını almışdır. Çoban tütəyi deyimi də buradan yaranıb. İlk vaxtlar tütək *düdük* adlanıb, daha sonra *düdək* və nəhayət, *tütək* kimi tələffüz edilib.

Böyük şair, dramaturq Hüseyn Cavid şeirlərinin birində düdüklə bağlı yazırdı:

Sevgili bir çoban on bir yaşında,
Düdük çalar axar sular başında¹.

Yaxud “Şeyx Sənan” poemasında:

Söylənib durma,
Gəl, **düdük** çal da, ya masal söylə,
Ya gözəl bir hekayə nəql eylə².

Düdüyün gövdəsi üzərində çalğı dəlikləri açarkən, sənətkarlar o qədər də çətinlik çəkməyiblər. Belə ki, artıq o dövrdə gövdəsinə çalğı dəlikləri olan ney, sümsü və s. alətlər geniş yayılmışdı. İfaçılar bu işdə böyük təcrübə qazanmışdılar. Onlar artıq çalğı dəliklərinin sayını və hansı qaydada yerləşdirilməsini mənimsəmişdilər. Göründüyü kimi, düdük sonrakı ömrünü tütək kimi yaşayaraq, müasir dövrümüzdə gəlib çıxmışdır.

Bəzən bir sıra tədqiqatçılar yanlış olaraq düdüklə balaban alətlərini eyniləşdirirlər və belə olduqda, çalğı alətlərimizin sayını özərləri də istəmədən bir ədəd azaldırırlar. Əslində isə bu alətlər səsəyadıcılarına və materialına görə bir-birindən kəskin fərqlənir. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında rastlaşdığımız “Düdüklə kibi qan şorladı” fikri düdüyün həqiqətən fitli səsəyadıcısı olduğunu təsdiqləyir. “Şorladı” burada şırıldamaq mənasında işlədilib³. “Şırıltılı” üsulla yalnız fitli səsəyadıcısı olan alətləri səsləndirmək mümkündür.

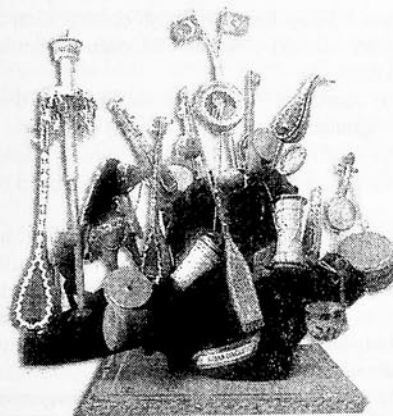
H. Cavid təqdim edilən şeirində düdüklə yazarkən balaban deyil, məhz tütək alətini nəzərdə tuturdu. Bilindiyi kimi, çobanlar heç zaman balaban çalaraq sürü otarmayıblar.

Çovqan

Çovqan türklərin qədim hərbi çalğı alətlərindən biri sayılır. Ordu hücumu başlamazdan əvvəl hərbi orkestrin önündə səsləndirilən çovqan həm yürüşün başladığını bildirir, həm də müşayiətedici alət kimi təranənin vəznini, ritmini saxlayır (şək. №17). Şəkildə tarzən, miniatur çalğı alətləri ustası, şair-qəzəlxan, “Müştəfi” xatirə mükafatı laureatı İlqar Dağlının (1940-2007) hazırladığı çovqan aləti təqdim edilir¹. Şək. №18-də isə onun hazırladığı “Qədim çalğı alətləri” kompozisiyasında (soldan II alət) çovqanın miniatur formasıdır.



Şəkil №17.
Çovqan



Şəkil №18. İ. Dağlının kompozisiyası

¹ Cavid H. Əsərləri. Beş cildə, I c. B.: Lider, 2005, s. 48.

² Cavid H. Əsərləri. Beş cildə, II c. B.: Lider, 2005, s. 174.

³ Kitabı-Dədə Qorqud. B.: Yeni Nəşrlər Evi, 1999, s. 221.

¹ Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. (II nəşr) B.: MBM, 2004, s. 67.

Xatırladaq ki, Azərbaycanda çovqan (çövkən) adlı atüstü idman oyunu da var.

Yaranma tarixi. Çovqanın yaranma tarixi eramızdan əvvəlki dövrlərə gedib çıxır. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanına əsasən çovqan sözü Azərbaycanda ən azı VI-VII əsrlərdə geniş işlədilib. Dastanda Qaraca Çoban deyir:

Qızılıq dəgənəgimcə gəlməz mana!

Qılıncını nə öyürsən, mərə kafər?

Əgri başlu **çovkanımca** gəlməz mana!

Belündə toqsan oqın nə ögərsən, mərə kafər?

Ala qollu sapanımca gəlməz mana!¹

Əsərdə çovqan (çovkan) sözünün izahı qoyunları tutmaq üçün istifadə edilən, bucaqvari ucluğu olan uzun ağac, çomaq olduğu bildirilir². Göründüyü kimi, dastanda çovqan nə idman oyunu, nə də çalğı aləti mənasında deyil, çobanın ayribaşlı çomağı kimi təsvir edilir. Qaraca Çoban əlindəki çovqanı düşmənin qılıncından məcazi mənada üstün tutur.

Türk dünyasında, o cümlədən Azərbaycanda təbbazlar dəstəsində orta əsrlərdə çovqandan özənsəsli (idiofonlu) çalğı aləti kimi istifadə edilib. XVI əsrdən etibarən isə bəzi Avropa ölkələrinin hərbi orkestrlərində də çovqanabənzər alətlər görünməyə başlanıb.

Etimologiyası. Çovqan və yaxud çoğan sözü Azərbaycanda “ağacıq” mənasında işlədilib³. Çovqan oyunu da burada istifadə edilən alətə görə belə adlandırılıb. Bu, həm də ağacdən hazırlanmış, çovqan adlandırılan çalğı alətidir. Azərbaycanda həmin çalğı aləti unudulsa da, Türkiyədə cevgen, yaxud çevgan adı ilə dövrümüzdə də geniş istifadə olunur.

Tanınmış rus şairi, şorqşınas, akademik Fyodor Yevgenyeviç Korş (1843-1915) çovkan (cavlanan) sözünün “çabmaq” “çabil-

mak” kimi türk sözlərindən yarandığını qeyd edir⁴.

Ədəbi mənbələr. Azərbaycanın XI əsrdə yaşamış klassik şairi Qətran Təbrizi “Divan”ında çovqanı çalğı aləti kimi vəsf edir:

Sənin arzun odur ki, onu **çovkan** edəsən,

Hər ay olsun şadlıq ayı **“çovkan”** başında.

M.Aslanlı bu beyti təqdim edərkən şairin idman oyununda istifadə edilən çovkanı bənzətmə kimi işlətdiyini bildirir⁵. Fikrimizcə, burada şair çovkan dedikdə məhz çalğı alətini nəzərdə tutur. Yəni şair alətə olan dərin sevgisini bildirməklə yanaşı, onu hər ay dinləmək arzusunda olduğunu söyləyir. Bilindiyi kimi, çovqan hərbi orkestrlərin başında, təbbazbaşının (orkestr rəhbərinin, yəni mehtərabşının) əlində səsləndirilir.

Qətran çovqan sözünü əsərlərində daha çox idman oyunu mənasında işlədir:

Bir gün sən çovkanınla vurmaqdan ötrü

Ay bəzən top, bəzən də çovkan kimi olar⁶.

Mənim bu belimi kaman kimi əyən onun kaman qaşlarıdır,

Mənim belimi çovkan kimi eyləyən də onun çovkan zülfüdür⁴.

Təsəvvüf sufiləri, tanrısal kədər inşanı bir top kimi gəlişigö-zəl atıb yuvarladığına inanaraq kədər, qəmi-qüssəni bu adla anırlar⁵. Fikrimizcə, burada “top” və “çovqan” sözləri bənzətmə kimi işlədilib.

Xaqaninin də yaradıcılığında çovqanın adına rast gəlirik:

Dəfsə şahın çovqanına, min nəqşli eyvanına,

Ovlaqdakı cövlanına oxşar yüz heyvan, onda gör!⁶

¹ Корш Ф.Е. Некоторые персидские этимологии. С приложением заметки: «По поводу этимологии слов човкан и савладжан» А.Е.Крымского (секретаря Восточной Комиссии Императорского Московского Археологического Общества). М.: типография “Крестного календаря”, 1912, с. 15.

² Aslanlı M. Çovkan oyunu tarixindən. // “Qobustan” jurnalı, №3, 2013, s. 71.

³ Təbrizi Qətran. Divan. B.: Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1967, s. 86.

⁴ Yəni orada, s. 96.

⁵ <http://www.msxslabs.org/forum/x-sozluk/366268-cevgen-nedir.html#ixzz3spDuqnCo> “Mavi Kabanlıq” forumu. URL

⁶ Xaqani Ə. Seçilmiş əsərləri. B: Lider, 2004, s. 134.

¹ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 50.

² Yəni orada, s. 391.

³ Ədb Tusi-Zeyli bər borhan qate ya fərhanə loğate baz yafte: Təbriz, 1343, h.ş.

Görünür, Xaqani dövründə şahın da zıncırovlarla bəzədilmiş çovqanı varmış. Şair dəf alətini çovqanla müqayisə edir: bənzər cəhətlərini göstərir, alətin sağanağının ətrafındakı bəzəkləri, na-xışları, çalınarkən hərəndirilməsini, üzərində asılan gümüş-zıncı-rovları və s. göstərir.

XIV əsrdə yaşamış M.Zərir şeirlərinin birində yazır:

Yusif bindirdilər həm izzü naz,

Baələm, batəbl, hazurnəvü saz¹.

Ehtimal olunur ki, burada “ələm” dedikdə təbil, zurna və saz ilə birgə səsləndirilən çovqanabənzər çalğı aləti nəzərdə tutulur. Bu sözlərdən öncə deyilən “ba” isə sözünü kimi işlədilmişdir. Ümumiyyətlə, çovqan mənasında “ələm” sözünə başqa klassik şairlərin əsərlərində də tez-tez rast gəlirik.

Zəririn müasiri olmuş, yəni onunla bir dövrdə yaşamış Məddah da “ələm” sözünü çovqan anlamında verib:

İki ləşkər biri-birinə yön,

Dikdilər sancaq, **ələm** çalış günü.

Urdılar **kusü nəğarəvü nəfir**,

Nəralərdən hayü huy dadgir².

“Koroğlu” dastanında bazarda Bəlli Əhmədin Nigar görmək səhnəsi təsvir edilir: “Bəlli Əhməd gördü Qeysəriyyə damında **təbil** çalırılar”³. Təbil çalınır ki, Nigar xanımın gəlməsini hər kəs bilib, bazara çıxmasın. Daha sonra dastanda deyilir: “Bəlli Əhməd diqqətlə tamaşa edirdi. Gördü bir neçə saray adamı qabaqda, onların arxasınca əllərində **çovqan** (çovqan – A.N.) olan bir neçə xacə, sonra isə Nigar xanım bir neçə kəziz, incəbel qızla gəlir”⁴.

Buradan aydın olur ki, Nigar xanımı müşayiət edərkən xacələr təbillə yanaşı, cingiltili səslə çovqan alətini də səsləndirirdilər.

Morfologiyası və istifadə yerləri. Çovqan uzunluğu bir metrə çatan dəyənəyə bağlanmış müxtəlif zənglər, zıncırovlar və çınqı-

raqlardan ibarət çalğı alətidir. Alət – dirəyi, yəni sapı yerə vurularaq, yaxud silkələməklə səsləndirilir.

Pedaqoji elmlər üzrə fəlsəfə doktoru Mobil Aslanlı “Çovqan oyunu tarixindən” adlı məqaləsində yazır: “Maraqlıdır ki, “Qutadqu-bilik” əsərinin bir çox boylarında bu termin eyni mənada həm “çovqan”, həm də “çomaq” kəlməsi kimi işlədilir. Əsərdə “çomaq”dan nəinki oyun zamanı, hətta vuruşda da istifadə olunduğu və müəyyən yerə gedərkən adamların özləri ilə çomaq apar-dıqları göstərilir”¹.

Burada “hətta vuruşda da istifadə olunduğu” dedikdə söhbətin idman oyunundakı çovqandan deyil, məhz idiofonlu (özənsəsli) çovqan alətindən getdiyini düşündürük. Belə ki, çovqan döyüşlərdə hərbi alət, yəni silah deyil, çalğı aləti kimi səsləndirilib.

Kimsə düşünə bilər ki, “bəlkə, çovqan adlanan çomaqdan hərbdə döyüş aləti kimi də istifadə olunub”. Bu, yalnız ibtidai icma quruluşu dövründə inandırıcı görünə bilərdi. Orta əsrlərdə isə xəncər, qılınc, nizə və s. metal silahlardan istifadə olunurdu ki, bunların da qarşısına çomaqla çıxmaq ölüm demək idi.

Koroğlu nəğmələrinin birində çovqanın adına rast gəlirik:

Koroğlu der: alan qalsın,

Dağı-daşı talan qalsın.

Çovqan alıb çalan qalsın,

Meydandadır başlarımız².

Xatırladaq ki, təqdim edilən şair Gürcüstan Dövlət muzeyində saxlanılan və gürcü əlifbası ilə yazılmış bir əlyazması nüsxəsindəndir. Nüsxə ilk dəfə Dilarə Əliyeva (1929-1991) tərəfindən oxunub. Burada zənnimizcə, “Çovqan (çovqan – A.N.) alıb çalan qalsın, meydandadır başlarımız” dedikdə “başımız döyüşdə getsə belə, əlinə çovqan alıb çalan döyüşçü qələbə, zəfər musiqisini səsləndirsin” fikri ifadə edilir.

Ümumiyyətlə, döyüş səhnələrində əgər çovqanın adı çəkilsə, orada idman oyunundan söhbət gedə bilməz. Yəni həmin səhnə-

¹ Zərir M. Yusif və Züleyxa. B.: Şərq-Qərb, 2006, s. 67.

² Məddah Y. Vərqa və Gülşah. B.: Elm, 1988, s. 130.

³ Koroğlu (Paris nüsxəsi), B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 52.

⁴ Yəni orada, s. 53.

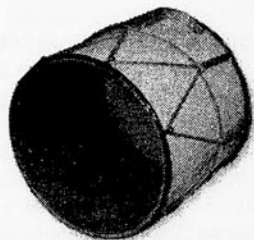
¹ Aslanlı M. Çovqan oyunu tarixindən. // “Qobustan” jurnalı, №3, 2013, s. 69.

² Azərbaycan dastanları. Beş cildə, IV c. B.: Lider, 2005, s. 454.

lərdə idiofonlu (özənsəsli) çovqan aləti təqdim olunur.

Beləliklə, hərbdə istifadə edilən özənsəsli (idiofonlu) çovqan çalğı alətini Azərbaycan məkanında ilk dəfə olaraq öyrənməyə çalışdıq. İnənırıq ki, alimlərimiz bu mövzuda yeni-yeni araşdırmalar aparacaqlar.

NAĞARA



Şəkil №19. Nağara

Nağara membranofonlu (səs mənbəyi dəridən alınan) alətlər qrupuna aiddir. Bu, Azərbaycan ərazisində ən geniş yayılan zərb alətidir. Şək. №19-da şəxsi kolleksiyamda olan nağaranın fotosu təqdim edilir.

Yaranma tarixi. İran Azərbaycanının Cığamış şəhərində arxeoloji qazıntılar zamanı aşkarlanan, 7-8 minillik tarixə malik saxsıdan hazırlanmış qab haqqında kitabın əvvəlində "Azərbaycan ərazisində qədim orqanoloji qaynaqlar" başlığı ilə geniş məlumat vermişik (şək. №2)¹. Bu faktı xatırlatmaqda məqsəd hələ 7-8 min il bundan əvvəl səs mənbəyi dəridən alınan zərb alətlərindən Azərbaycanda istifadə edildiyini nəzərə çatdırmaqdır. Həmin maddi mədəniyyət nümunəsi üzərində çağdaş dövrümüzdə qədr gəlib çıxan qoşanağaranın, eləcə də dumbul, təbil, dəf kimi zərb alətlərinin də cizgisi verilib. Bu alətlərin yaşının bundan daha qədim olduğu istisna edilmir. Əlbəttə, həmin dövrdə çox güman ki, alətlər başqa cür adlanıb. Hər halda ən azı 7-8 min il əvvəl Azərbaycan ərazisində telli və nəfəs alətləri ilə yanaşı, zərb alətlərindən də geniş istifadə olunub.

Tanınmış alim S.Onullahi orta əsrlərdə Təbrizdə Uzun Həsə-

nin sarayında bir sıra alətlərlə yanaşı, nağara alətindən də istifadə olunduğunu yazır¹. S.Onullahi bu məlumatı XV əsr mənbələrinə (Venesiya elçisi İosafat Barbaranın xatirələrinə) istinadən verir².

Müxtəlif dövrlərdə Azərbaycanda olan səyyahlar, elçilər, etnoqraflar nağara aləti ilə də rastlaşarkən (E.Kempfer istisna olmaqla) onu baraban adı ilə qeydə alıblar.

İtaliyalı səyyahət və yazıçı Marko Polo (1254-1324) Bakı, Şamaxı və Bərdədə olmuş, bununla bağlı çox qiymətli xatirələrini də qələmə almışdır. O, yazılarında türklərin nağara alətinin səsi ilə ordunu mütəşəkkil şəkildə idarə etdiklərini bildirir³.

Holland (Niderland) dənizçisi və səyyahı Yan Yansen Streys (1630-1694) "Üç səyahət" (yaxud "Ecəzkar, olduqca başibəlalı səyahətlər") adlı xatirəsində 1671-1673-cü illərdə Azərbaycanda (Dərbənd, Xızı-Bəşbarmaq, Şamaxı, Ərdəbil) olarkən nağara, qaraneş, zurna və başqa gursəsli çalğı alətlərini dinlədiyi haqda məlumat verib⁴. Xatırladaq ki, Y.Y.Streysin "Üç səyahət"i 1676-cı ildə Hollandiyanın paytaxtı Amsterdamda dərc olunub⁵.

1858-ci il noyabrın 24-də fransız yazıçısı Aleksandr Düma-Ata (1802-1870) Şamaxıda tanınmış mesenat Mahmud ağa Əhməd ağa oğlunun (1826-1896) qonağı olub⁶. A.Düma xatirələrində musiqi məclislərindən söz açır, bir sıra çalğı alətləri ilə yanaşı, nağaranı da dinlədiyini yazır.

XX əsrin əvvəllərində P.Vostrikov bir neçə çalğı aləti, o cümlədən nağara haqqında maraqlı məlumat verib⁷. Rəssamlıq isteda-

¹ Onullahi S.M. Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə). // "Qobustan" jurnalı. B.: 1974, №3, s. 56.

² Səfənameha-ye Veneziyanı dər İran. Mənuşəhər Əmirinin ingiliscədən fars dilinə tərcüməsi. Tehran: 2003 (1381 hicri), s. 69.

³ Поло М. Книга Марко Поло. М.: Государственное издательство географической литературы, 1955, 376 с.

⁴ Стрейс Я.Я. Три путешествия. Пер. Э.Бородинной. М.: 1935, с. 262; Mahmudov Y.M. Səyyahlar, kəşflər, Azərbaycan. B.: Gənclik, 1985, s. 177-178.

⁵ Mahmudov Y.M. Səyyahlar, kəşflər, Azərbaycan. B.: Gənclik, 1985, s. 173.

⁶ Düma A. Qafqaz əsəri. B.: Yazıçı, 1985, s. 87-88.

⁷ Востриков П. Музыка и песня у азербайджанских татар. // Сборник

¹ Hüseyni Ə.A. Orkestrin ulu babası. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti. B.: 1976, 7 avqust, s. 4.

dı olduğundan P.Vostrikov bu alətlərin həm də rəsmlərini təqdim etmişdir.

Etimologiyası. Eramızdan əvvəlki dövrlərdə bu alət nağara deyil, ehtimala görə, başqa cür, məsələn, dumbul, davul və s. adlanıb. Çünki taqıldatmaq, döyəcləmək mənalarnı bildirən nağara ("naqqarə") ərəb sözüdür, dilimizə VII əsrdə islam dininin yaranması və islam mədəniyyətinin yayılmasından sonra daxil olub. Mahnılardakı naqqarət termini də o sözdən törəmişdir. Eyni musiqi motivinin hər kupletdən sonra təkrarlanması, "döyəclənməsi" səbəbindən bu söz naqqarət adlanıb.

Milliyyətə alman olan tanınmış şərqşünas, professor Benno Landsberger (Benno Landsherger, 1890-1968) "Mesopotamiyada mədəniyyətlərin yaranması" adlı əsərində qədim şumerlərin də dilində "naqqar" sözünün olduğunu və Şərqdə bu sözün əsasında dülgər mənasını verən "naccar" kəlməsinin yarandığını bildirir. "Naqqar" isə döyəcləyən, yonan, oyan mənalarda işlədilib. Ehtimal olunur ki, naqqar sözü də şumerlərdən ərəblərin dilinə keçmişdir.

Sovet musiqişünası, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Aleksandr Naumoviç Doljanski (1908-1966) "Yığcam musiqi lüğəti" kitabında Azərbaycan calğı alətləri ilə bağlı bəzi yanlışlığa və təhrifə yol verib¹. Bunlardan biri də nağara haqqında deyilən fikirlərdir. Əslində burada nağara deyil, qoşanağaradan söz açılır və alətin şəkli verilir. Özbək və taciklərin "naqora" adlandırdığı bu alətin bizim nağaramıza heç bir aidiyyəti yoxdur. Təbii ki, kiməsə nağara haqqında tədqiqat apardıqda həmin mənbəyə istinad edərsə, göstərilən səhvləri təkrarlayacaq.

Şamaxı yaxınlığında Nağaraxana adlanan bir ərazi alətsünaslıq baxımından böyük maraq doğurur. Bu ərazi niyə Nağaraxana adlanıb? Rəvayətə görə, Hindistanın Multanı əyalətindən bir neçə

qardaş Suraxanıdakı "Atəşgədə"ni ziyarət etməyə gəlir. Onlar həmçinin "həm ziyarət, həm ticarət" olsun deyə ipək parça satmaq məqsədi ilə Şamaxıya da gəlirmişlər. Burada qardaşlardan biri xəstələnib ölür. Hind adətində görə, meyit yandırılmalı idi. Onların inancına görə, o dünyada ölmüş şəxsə qulluq etmək üçün bir qadın da diri-diri yandırılmalı idi. Tacir qardaşlar xaçpərəst bir qadınla böyük pul müqabilində razılışıb, şəhərdən 10-12 km aralı, dağlıq əraziyə gedirlər. Onlar yanan qadının çıxırısı ətrafı yayılmasını deyə 50 nağara çalan da dəvət edirlər. Mərasim başlayır, iri tonqal yandırılır, nağaraçılar çalmağa başlayır və qadını tonqala atırlar. Qadının kükrəpədicisi çıxır-bağırı və nağaraların gultulu səs-küyü ətrafı bürüyür... O vaxtdan yerli əhali bu ərazini Nağaraxana adlandırır.

Xatırladaq ki, İran Azərbaycanının Qaradağ vilayətində Nağara adlı kənd (Əhər yaxınlığında) var. Bu ərazidə Nağarakub ("nağara döyən" mənasını verən) adlı başqa bir kənd də mövcuddur.

Ədəbi mənbələr. Nağaranın adına şifahi və yazılı ədəbiyyatımızın zirvəsi, şah əsəri sayılan "Kitabi-Dədə Qorqud", həmçinin "Əhməd Hərami" və "Koroğlu" dastanlarında, Nizami, Rumi, Əs-sar, Bühranəddin, Zərir, Məddah, Fə dai, Əmani və Azərbaycanın başqa klassik şairlərinin əsərlərində də rast gəlirik. Onlardan bir neçəsinə diqqət yetirək.

"Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında nağara belə vəsf olunur: "Gumbur-gumbur **nağaralar** döğüldi"¹.

Dastanda bəzən nağaranın boru², zurna³ və davul⁴ ilə birlikdə səsləndirilməsinin şahidi oluruq. Bu barədə müvafiq alətlərdən söz açarkən dastandan nümunələr vermişik.

Nizami Gəncəvi:

Qılıncaşnımı, vurursan hər gün, bu qədər yara?

Davulsanımı, hay-haray salmışan min diyara?

материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис: Вып. 42, 1912, с. 7.

¹ Должанский А.Н. Краткий музыкальный словарь. Ленинград: Музыка, 1964, с. 214.

¹ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 88.

² Yənə orada, s. 61.

³ Yənə orada, s. 83.

⁴ Yənə orada, s. 175.

Sən qılın ağzı kimi gümüş parıltılar saç,
Nağara qarnı kimi möhkəm ol, cəbrə qatlaş¹.

“Əhməd Hərami” dastanında:

Buyurdi tez **nəqarələr** urıldı,
Xəbər oldı çü² şəhrin xəlqi gəldi³.

Mövlana Cəlaləddin Rumi:

Kafirilər saxtakar tək, həmin gülün ətrindən,
Ya da ki, kövrələrək, bir **nağara** səsindən,
Özlərin qorq edərək, başlarını örtərlər,
Nurun parıltısından, gözlərini tutarlar⁴.

Əssar Təbrizi:

Nağaralar guruldadı, səs dağları dolaşdı,
Qılıncların partovündən göyün gözü qamaşdı.
Kəranaylar uğuldadı, yerin bağı yarıldı,
Çox çəkmədi yerin tozu buludlara sarıldı⁵.

Qazi Bürhanəddin:

Şaha, sor nə **nəfir** edər ki, bu **dairədə ney** içün,
İkilikdən ura bir dəm anun eşqində **naqara**⁶.

Mustafa Zərir:

Urdilər **tabl**, aləm götürdülər,
Padişah bindi, **naqara** urdilər⁷.

Yusif Məddah:

Durdılar səf tutdılar, sancaq, **aləm**,
Urdılar **kusü nağara** ol zaman⁸.

XV əsrdə yaşayıb-yaratmış Şeyx Dədə Ömər Rövşəni “Neynamə” əsərində yazır:

Tagü taş guya ki, **dəffü nay** idi,
Ya **dühül**, ya **səncü** ya **surnay** idi.
Ya **nağara**, ya **nəfir**, ya **tablü kus**,
Sanadın olmuş idi **suri-ərus**¹.

Fə dai Təbrizi:

Edibən vuralım **tablü naqara**,
Rəvan səni edim mən ol diyarə².

Məhəmməd Əmani bir şeirində nağaranın kiçik ölçülü növünü “nəğərək” adı ilə təqdim edir:

Yay ayı Mamanlıda olanlar hər yək,
Şatir sifət istidə vurular **dütək**.
Bu türfə ki, gecə-gündüz irür **nəğərək**,
Sazəndəvü rəqqasələri pəşəvü kək³.

Müasir dövrdə rəqs sənətində qışqırıqlı olduğundan kiçik ölçülü, yəni cürə nağaralardan istifadə olunur. Görünür, Əmaninin də yaşadığı dövrdə rəqqasələri nəğərək adlanan kiçik ölçülü nağara ilə müşayiət ediblər.

“Koroğlu” dastanı:

Nağara döyülür, **kəranay** bozlar,
Ərəb atlar macal tapmaz qəşənə.
Bundan baş götürən hesabə keçməz,
Qoç igidə yarə görək nişanə⁴.

Tapmaca. Xalqımız folklorumuzun qədim nümunələrindən biri olan tapmacalarımızda nağaranı da unutmayıb:

Üzündə iki dəri var,
Belində kəməri var (**açması: nağara**).

Yaxud:

Özü haştə,
Ünü **gəştə** (**açması: nağara**)⁵.

¹ Gəncəvi N. Sirlər xəzinəsi. B.: Lider, 2004, s. 176.

² Sonuncu (2004-cü il) nəşrdə “çü” sözü səhvən “üç” yazılmışdır.

³ Dastani-Əhməd Hərami. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 109.

⁴ Rumi M.C. Mənaviyyat məsnəviləri. I kitab. B.: 2007, s. 173.

⁵ Təbrizi Ə. Mehr və müştəri. B.: Şərq-Qərb, 2006, s. 229.

⁶ Bürhanəddin Q.S. Divan. B.: Öndər, 2005, s. 50.

⁷ Zərir M. Yusif və Züleyxa. B.: Şərq-Qərb, 2006, s. 105.

⁸ Məddah Y. Vərqa və Gülşah. B.: Elm, 1988, s. 132.

¹ Musayeva A. Dədə Ömər Rövşəni əlyazmaları üzərində araşdırmalar. İki cildə, I c. B.: Nurlan, 2003, s. 277.

² Təbrizi F. Bəxtiyarname. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 111.

³ Əmani. Əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 159.

⁴ Koroğlu (Paris nüsxəsi). B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 194.

⁵ Tapmacalar. B.: Şərq-Qərb, 2004, 1224 s. 150.

Bayatı. Azərbaycan şifahi xalq poeziyasının ən geniş yayılmış janrlarından biri olan bayatılarımızda da nağaranın adına rast gərilir:

Dağ düşü mağaradı,
Çalınan nağaradı.
Özün ağ maya dilbər,
Gözlərin nə qaradı?¹

Morfologiyası. Nağara ikiüzlü, zərbə çalınan alətdir və bu hissələrdən ibarətdir: 1. Sağanaq; 2. Çənbər; 3. Qarmaq ("səkkizlik"); 4. Bir cüt dəri; 5. Dartılarkən uzanmayan toxunma ip, yaxud qaytan.

Qədimdə sağanağı qoz ağacından hazırlayıblar. Müasir dövrdə isə sağanağı əsasən diktdən düzəldirlər və üzərində 3 rezonator dəliyi (səslik) açırırlar. Dəriyə zərbə vurarkən sağanağın içərisindəki hava axını bu dəliklər vasitəsi ilə xaricə çıxır. Dəliklər olmasa dəri güclü zərbədən tez cırıla bilər. Səsin ətrafa yayılması və dərinin rezonanslı səslənməsində də həmin dəliklərin rolu var.

Sağanağa üst və alt hissədə 3-5 mm qalınlığında olan çənbər bərkidilir. Yəni nağaranın diametri böyüdükcə çənbərə düşən qüvvə artdığından daha qalın çənbərdən istifadə olunur. Bu çənbərlər paslanmayan sərt polad məftildən hazırlanır. Alətin çənbərinin hər iki üzünə əsasən keçi (və ya ceyran) dərisi çəkilir. Son illərdə isə süni, plastik materialdan hazırlanmış dərilərə üstünlük verilir. Dərinin biri qalın, digəri isə nazik olmalıdır. Belə olduqda qalın dəri bəm, nazik dəri isə zil səslənir. Xatırladaq ki, dərilər çənbərə tikilməzdən öncə çənbər boyu qarmaqlar keçirilir. Qarmaq 8 rəqəmi şəklində olduğundan ona bəzən "səkkizlik" də deyirlər. Son illərdə isə qarmaqlar ellips (qədim yunanca ἔλλειψις) formasında düzəldilir. Paslanmayan poladdan hazırlanan qarmağın birinci dəliyi çənbərə keçirilir, ikinci dəliyi isə ip üçün sərbəst saxlanılır. Sonra həmin çənbərə dəri tarım çəkilərək ipək sap vasitəsi ilə tikilir. Hər iki dəri sağanaq üzərinə qoyulur, ip qarmağın ikinci dəliyindən keçirilir. Dərilər 3-6 mm qalınlığın-

da olan ip vasitəsi ilə sağanaq boyu çarpazşəkilli hörülülür və düyünlənir. İfa samanı həmin düyünlər sıxılaraq tarım çəkilir. Dərinin uzun müddət keyfiyyətli qalmasından ötrü ifadan sonra ip boşaldılır, əvvəlki vəziyyətinə gətirilir.

Folklorşünas, filologiya üzrə elmlər doktoru, əməkdar elm xadimi Bəhlul Abdulla (1940-2011) "Keçi və qurd dərilili nağara" adlı məqaləsində alətin dərisi haqqında maraqlı fikirlər yazıb¹.

Nağaranın növləri. Nağara ölçüsünə, çalınma və istifadə qaydasına görə müxtəlif növə ayrılır: qoltuq nağara, böyük (ana), orta, kiçik (cürə, nəğərək), toxmaq-nağara, bala-nağara, kos-nağara və s.

Hər hansı alətin ölçüsü nə qədər böyük olursa, səsi də bir o qədər bəmləşir. Əksinə, ölçü kiçik olduqda alətin səsi zilləşir. Bu xüsusiyyət zərb alətlərinə, o cümlədən nağaraya da aiddir. İfaçılar əsasən nağara dedikdə qoltuq nağarasını nəzərdə tuturlar. Əl ilə çalındığından bu alətə bəzən əl nağarası da deyirlər. Qoltuq nağara ölçülərinə görə 3 qismə ayrılır: böyük, orta və cürə.

Böyük nağara (350x300 mm) nadir hallarda çalınır. Orta nağara (340x290 mm) xalq çağlı alətləri ansambl və orkestrlərində, kiçik nağara (330x260 mm) isə əsasən rəqs kollektivlərində istifadə olunur.

İstifadə qaydaları. Nağara ansambl və orkestrlərdə əsasən oturaq vəziyyətdə ifa olunur. Belə halda ifaçı stulun ön hissəsində oturmalı, nağaranı sol ayağın dizindən yuxarı hissəsinə qoymalı və sol qolun dirsəyini nağaranın sağanağı üzərində saxlamalıdır. Ayaqlar stula tərəf yığılmalı və sol ayaq azca irəli çıxmalıdır. Zurnaçılar dəstəsində isə əksər hallarda nağaranı adət və ənənə ilə bağlı musiqilərin (zornaxana oyunları, kəndirbazları müşayiəti və s.) icrası zamanı ayaq üstə çalırırlar. Hətta "Gəlingötirmə" mərasimlərində bu aləti gəzərgi də səsləndirirlər. Nağara sürüşməsinə deyər belə hallarda qayıxdan (kəmərdən) istifadə edirlər. Hər iki ucu sağanağa düyünlənmiş qayışı ifaçı çiyindən aşırır. İfaçı aləti qoltuq al-

¹ Azərbaycan bayatıları. B.: Yeni nəşrlər evi, 2004, s. 118.

¹ Abdulla B. Keçi və qurd dərilili nağara. // Azərbaycan musiqisi: tarix və müasir dövr. B.: Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəşri, 1994, s. 10-15.

tında saxladığından ona bəzən elə qoltuq-nağara da deyirlər. Nağara tələbatdan asılı olaraq həm əllə, həm də çubuqla çalına bilər. Adətən, alət ansambl və orkestrlərdə əl ilə, zurnaçılar dəstəsində isə çombaq-çubuqla çalınır. Bu səbəbdən bəzən aləti çombaq-nağara, çubuq-nağara, yaxud çombaq-çubuq nağara da adlandırılır. Qalın dərinli toxmaqla (yəni qalın çubuqla), nazik dərinli isə diametri kiçik olan çubuqla çalılır. Çubuqların ölçüsü təxminən belədir: 370x1 mm (nazik çubuq), 370x10 mm (toxmaq).

Təbii dəri nəm və rütubətli havada səlis, aydın və təmiz səslənir. İfaçı belə hallarda rütubətsiz havada olduğu kimi dərinli çəkməlidir. Yəni dərinli adi normadan artıq "yükləmək" olmaz. Belə ki, nəm və rütubətli havada dərinli normadan artıq tarım çəkəndə dəridə genişlənmə əmələ gəlir. Bu genişlənmə sonradan yığılır. Ona görə nəm və rütubətli havada dəri çox çəkilməməlidir.

Nağaranın dəriləri xarab olmasın deyə normal temperaturlu (yəni nə soyuq, nə də isti) otaqda saxlanmalıdır. Qədimdə nağaranı daşımaq üçün görünməyən, tünd rəngli parçadan tikilmiş xüsusi qoruyucu torbaya (qılaq, çexol, futlyar) qoyurdular. Bu zaman zədələnməkdən qorumaq üçün torbanın içərisinə alətin hər iki tərəfinə diametri nağaranın dərisi boyda olan karton qoyulurdu. Məsələn dövrə isə torbanı futlyarla əvəz edəblər.

Tədrisi. Mükəmməl alətlərimizdən olan nağara 1950-ci ildən etibarən uşaq musiqi məktəblərində tədris olunur. Hazırda bu alət musiqi kolleclərində və ADMU-da tədris edilir.

Nağara 1931-ci ildə Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə yaradılmış xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə daxil edilib və o vaxtdan orkestrdə zərb qrupunun aparıcı alətidir.

Nağara üçün ilk metodik tövsiyəni 1988-ci ildə pedaqogika üzrə elmlər doktoru, professor Fərahim Sadiqov və tanınmış nağara çalan Səlim Quliyev (1944-2005) hazırlayıblar¹. İlk "Nağara məktəbi" dərsliyini isə 2000-ci ildə Ağası Məmmədov (1939-2004) tərtib

edib¹. Hələlik nağara üçün sonuncu dərs vəsaitləri ADİMU-nun müəllimi Təhmasib Məmmədov tərəfindən nəşr olunub².

Ardıcıl səsdüzümü olmadığından nağaranın diapazonu müəyyən deyil. Bu səbəbdən alətin notları bir xətt üzərində, ritmik fiqurasiyalar şəklində və bəzən şərti olaraq bas açarında yazılır. Azərbaycanda mütəxəssislər membranofonlu zərb alətləri üçün yazdıqları not nümunələrində, musiqi ədəbiyyatında Anatoli Nikolayeviç Panaiotovun təklif etdiyi işarələrdən bəhrələnmişlər³.

Nağara ifaçılığında sağ və sol əl ilə dərinli füzünə zərbələr vurulur. "Sol əl" dedikdə üstdən, "sağ əl" dedikdə isə altından vurulan zərbələr nəzərdə tutulur. İfaçı solaxay olduqda əllərin funksiyaları dəyişir. Nağarada çırtma, şapalaq, tremolo əsas zərbələr sayılır və hər biri not sətrində müxtəlif şəkildə işarələnir:

V – çırtma;

П – şapalaq, eyni zamanda bəm zərbə adlanır;

> – aksent, həm də zil zərbə deməkdir;

≡ – tremolo işarəsidir, göstərilən notun – bütöv, yarım, çərək, səkkizlik və s. ölçüsünə görə tremolo uzadılır.

Not üzərində çırtma işarəsi (V) qoyulduqda nağaranı barmaqların ucu ilə çalmaq tələb olunur.

Bəzi ritmlər müxtəlif rəqslərin və ya hansısa janrın adı ilə də deyilir. Məsələn, "Qaytağı", "Tərəkəmə", "Üç badam bir qoz", "Cəngi", "Qazağı", "Yallı", "Atma", "Axsaq", "Meyxana" və s. ritmlər. Sonuncu ritmin adı Azərbaycan folklorunun qollarından biri, poetik mətni bədahətən deyilən kupletlərdən ibarət olan meyxana janrı ilə bağlıdır.

Meyxana janrının poetik cəhəti ilə yanaşı, musiqi, melodiya tərəfi də var. Bu baxımdan da meyxana janrı həm də Azərbaycan

¹ Məmmədov A.M. Nağara məktəbi (dərslik). B.: Yeni musiqi, 2000, 286 s.

² Məmmədov T.H. Duet, trio, kvartet ilə fortepiano üçün məşğələ və işləmələr. B.: MBM, 2012, 190 s.; Məmmədov T.H., Əsədullayev M.M. Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərləri (nağara sinfi üçün dərs vəsaiti). B.: MBM, 2015, 325 s.

³ Панаиотов А.Н. Ударные инструменты в современных оркестрах. М.: Сов. комп., 1973, с. 108.

¹ Sadiqov F.B., Quliyev S.Ə. Nağara öyrənməyin ibtidai kursu (metodik tövsiyələr). B.: Azərbaycan SSR Maarif Nazirliyinin mətbəəsi, 1988, 49 s.

orasıdır ki, deyişmə zamanı rəqiblərin söz axtarmağa, cavab verməyə yalnız 20-30 saniyə vaxtı qalır. O da hamının xorla, qafiyəni bir yerdə söylədiyi zaman imkan yaranırdı. Deyişmədə meyxanaçının rəqibinə nisbətən fiziki cəhətdən yorğunluğu və yuxusuzluğu onun yarışmada uduzmasına səbəb olurdu. Yorulmuş meyxanaçı ona söz deməyə növbə çatdığı anda fikirləşir, söz tapa bilmir. O anda rəqib fürsətdən istifadə edib dalbadal bir neçə bənd söyləyir, dinləyənlər də onu alqışlayırlar. Mən uzun müddət N.Rəmzi ilə sənət dostluğu etdiyimdən dəfələrlə belə məclislərin şahidi olmuşam. Bir müddət "Meyxana" folklor ansamblının bədii rəhbəri olduğumdan N.Rəmzi ilə bəzi xarici ölkələrdə də meyxana janrını təbliğ etmişik.

Son illərdə bu janr xeyli inkişaf etmiş, ona qayğı və diqqət artmışdır. Artıq meyxana janrı elmi istiqamət almış, tədqiqatçıların diqqətini cəlb etmiş və bu sahədə bir sıra elmi işlər yazılmışdır.

Meyxanaşünaslıqda ilk cəsarətli addımı gənc alim, sənəşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Aytac Rəhimova atmışdır. Onun "Azərbaycan musiqisində meyxana janrı" əsərində də meyxana sənəti ilə bağlı maraqlı məqamlarla rastlaşırıq¹.

Tanınmış ifaçılar. XIX əsrdə yaşamış nağara ustası **Nazənin xanım** məşhur tarzən Mirzə Fərəc Rza oğlu Rzayevin (1847-1927) xalası qızıdır². Bakının tanınmış nağaraçılarından biri də XIX əsrin II yarısı, XX əsrin I yarısında yaşamış **Gülhüseyn Hüseynov** (ona sadəcə Güllü deyərmişlər) olub.

Ə.Dağlı əlyazmasında bir sıra sənətkarlarla yanaşı, dəf və nağara ifaçısı **Məsumə xanımın** da adını çəkir. Gözəl səsi olduğundan Məsumə xanım Məhərrəm və Ramazan aylarında təmənnaş mərsiyəxanlıq edərmiş³. **İzzət Məmmədova** (1924-1998), **Ağa-süleyman İmanov** (1925-1998), **Çingiz Mehdiyev** (1932-1992), **Böyükəğa Muradov** (1932-2007), **Azər Əliyev** (1934-1989),

Esmira Cəfərzadə (1940-2016), **Ramiz Həsənov** (1942-2010), **Salim Quliyev** (1944-2005), **Hüseynağa Yəhyayev** (1945-1999), **Hüseynağa Əliquliyev** (1951-1979), **Rafiq Balabəyov** (1952-2014), **Zöhrab Məmmədov**, **Almas Quliyev**, **Şirzad Həsənov**, **Rafiq Budaqov**, **Gülağa Quliyev**, **Antik Seyidov**, **Natiq Şirinov**, **Təhməsin Məmmədov**, **Əli Əliyev**, **Amil Faiqoğlu**, **Xəyal Abbasov**, **Rövşən Cabbarov** və başqaları.

Daha bir keçmiş ifaçının adını xüsusi hörmətlə qeyd etmək istəyirəm: filologiya üzrə elmlər doktoru, professor **Nadir Məmmədli**. O, bir vaxtlar nağara alətinin təbliğində fəaliyyət göstərmiş, **Ə.Bakıxanov** adına xalq çalğı alətləri ansamblının üzvü olmuş, neçə-neçə adlı-sanlı sənətkarı müşayiət etmişdir. Filologiya sahəsində elmi fəaliyyətə başladıqdan sonra **Nadir Məmmədli** ifaçılıq sənətindən uzaqlaşmış...

TƏDRİSƏ DAXİL EDİLƏN ÇALĞI ALƏTLƏRİ

Bu bölmədə Azərbaycanda 3 pilləli tədris sistemində daxil edilən tar, kamança, balaban, saz, qanun, qaval və Azərbaycan qədim çalğı alətləri öyrənilir. Əslində nağara da tədris planına daxil edilib. Bu alət haqqında "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanındakı çalğı alətlərindən söz açarkən geniş bilgi vermişik. Təkrarçılıq olmasın deyə bu bölmədə nağaraya yer ayırmamışıq.

TAR

Yaranma tarixi. Tar mizrabla çalınan telli, mükəmməl çalğı alətidir (şək. №20). Tarın yaranma tarixi ilə əlaqədar "Yeni yol"



Şəkil №20. Tar

qəzetində "Musiqiçi" imzası ilə yazılır: "Mötəbər tarixi vəsiqələrə əsaslanıb deyə bilərik ki, tarı miladın X əsrində Türkdən türklərdən Tərxanın oğlu Məhəmməd Cərcə şəhərinin Fərab

¹ Rəhimova A.Ə. Azərbaycan musiqisində meyxana janrı. B.: Nurlan, 2002, s. 5.

² Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, s. 90.

³ Dağlı Ə. "Ozan Qaravəli" əlyazması. II hissə, AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu, C-1021/9974 şifrəsi altında mühafizə edilən qovluq, s. 95-96.

adlı bir kəndində qayırmışdır¹.

Mənbədə Tərxanın oğlu Məhəmməd dedikdə əslən oğuz (daha doğrusu, Həmədan) türklərinin Uzluq tayfasından olan dahi müfəkkir, filosof və musiqişünas Əbu Nəsr Məhəmməd ibn Məhəmməd ibn Uzluq ibn Tərxan əl-Fərabî nəzərdə tutulur. Bunu onun Uzluq adlı oğuz tayfasından olduğu, eləcə də soyadındakı oğuzlara məxsus Uzluq, Tərxan adları da təsdiqləyir.

“Tar haqqında” adlı bu məqalənin müəllifi məlum səbəblərdən, yəni təhlükəsizliyini qorumaq məqsədi ilə əsl soyadını gizli saxlayır, özünü “Musiqiçi” imzası ilə təqdim edir. Həmin məqalənin müəllifinin kim olması da maraqlıdır. Tanınmış salnaməçi, jurnalist, əməkdar mədəniyyət işçisi Qulam Məmmədli (1897-1994) “İmzalar” adlı əsərində “Musiqiçi” imzası barədə ətraflı məlumat verib². Q.Məmmədli həmin əsərində göstərir ki, XX əsrin əvvəllərində Ü.Hacıbəylinin bir sıra məqalələri müxtəlif mətbuat orqanlarının səhifələrində “Musiqiçi” imzası ilə çap olunub. Görünür, ötən əsrin 20-ci illərinin sonu, 30-cu illərinin əvvəllərində Azərbaycanda tara hücumları olunanda Ü.Hacıbəyli həmin məqaləsini gizli imza ilə çap etdirmək məcburiyyətində qalmışdır. Bununla bağlı bir sıra geniş tədqiqatlar aparılmış və həmin məsələlər mətbuatda işıqlandırılmışdır³.

Q.Məmmədli nümunə üçün “İmzalar” adlı əsərində “İqbal” (1912) və “Yeni iqbal” (1915-1916) qəzetlərini təqdim edir⁴. 1924-cü il noyabrın 20-də “Kommunist” (№259) qəzetində “Musiqiçi” imzası ilə “El musiqisi haqqında” adlı məqalə dərc olunub.

¹ Musiqiçi (Ü.Hacıbəyli). Tar haqqında. // “Yeni yol” qəzeti, B.: 1929-cu il 18 yanvar №15, s. 4.

² Məmmədli Q.M. İmzalar. B.: Xatun Plyus, 2010, s. 9, 85.

³ Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat). B.: MBM, 2010, s. 18-22; F.M.Şuşinski. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, s. 65; Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, s. 355.

⁴ Q.Məmmədlinin yazdığına görə, Ü.Hacıbəyli “İqbal” (1915), “Yeni iqbal”, “Azərbaycan” (1919) və “Övrəçi nəfisə” (1919) qəzetlərində “Mizrah” imzası ilə də məqalələr çap etdirib (Məmmədli Q.M. İmzalar. B.: Xatun Plyus, 2010, s. 9, 80).

Heydər Əliyev Fondunun layihəsi əsasında işlənib hazırlanmış “Üzeyir Hacıbəyli. Ömür salnaməsi. 1885-1948. Bibliografiya” kitabında da “Musiqiçi”nin Üzeyir bəyin olduğu bildirilir: “...onun (“El musiqisi haqqında” məqalənin – A.N.) müəllifi şübhəsiz Üzeyir bəydir. Bunu məqalənin dili, tarix, ədəbiyyat, etnoqrafiya və musiqişünaslıq cəhətdən savadlı yazıldığı aydın göstərir. Həm də “Musiqiçi” imzası Üzeyir bəyin çoxdan bəri istifadə etdiyi gizli imzalardan biridir”¹.

“Tar haqqında” adlı məqaləni diqqətlə oxuduqdan sonra bir daha onun məhz dahi Ü.Hacıbəyliyə məxsus olduğu öz təsdiqini tapır və buna heç bir şübhə yeri qalmır. “Musiqiçi” məqalə boyu faktların dili ilə danışır. O dövrdə belə bir məqaləni yalnız Üzeyir bəy yazsa bilərdi. M.Quliyevin “Şərq musiqisinin notaya təbə olma bilməməsi” fikirlərinə “Musiqiçi” tutarlı dəlillər gətirir: “Qantemir oğlunun bütün Şərq musiqisinə dair yazdığı notalar və 17-ci əsrdə İranda Çahargah və Segahın notaya salındığı inkar edilə bilməz”. Və yaxud “Məruzəçi (M.Quliyev – A.N.) Şərq musiqisinin ağıladıcı olduğunu göstərməyə çalışır. Əcəba, məruzəçi Qərb musiqisində ağıladıcı və sentimental xasiyyətli əsərləri görməmişdir? Məruzəçinin “Toska” operasındakı həzin və ağıladıcı pərdələrdə öz gözləri yaşarmamışdır?”

“Musiqiçi” məqaləsində bəzi Avropa bəstəkarlarının dünya opera sənətinin incilərindən sayılan bir sıra əsərlərinin məhz Şərq musiqisinin təsiri altında yazıldığını bildirir. Nümunə üçün o, İtalyan bəstəkarları – Cüzeppe Verdinin (1813-1901) “Aida” (1870-ci ildə Misir opera teatrının sifarişli ilə yazılıb), Çakomo Puççininin (1858-1924) “Toska” (1900-cü ildə yazılıb), fransız bəstəkarları Kleman Filiber Leo Delibin (1836-1891) “Lakme” (1883-cü ildə yazılıb) və Corc Aleksandr Sezar Leopold Bizenin (1838-1875) “Karmen” kimi (1874-cü ildə yazılıb) operalarının adını çəkir. Tarı Ə.N.Fərabinin icad etməsi fikirləri də “Musiqiçi”yə, yəni Ü.Hacıbəyliyə məxsusdur.

¹ Hacıbəyli Ü.Ə. Ömür salnaməsi. 1885-1948. Bibliografiya. B.: Şərq-Qərb, 2008, s. 165.

Ə.Bədəlbəyli "Tar üzərində mühakimə münasibətilə" adlı məqaləsində yazır: "Tar Azərbaycan xalqının musiqi instrumentidir. Tarın nota ilə çalınması işində böyük müvəffəqiyyətlər vardır. Tarı muzeyə göndərmək təşəbbüsü yanlışdır. Tarın tərəqqi yoluunu kəsməməli.

Beynəlxalq musiqi alətlərindən başqa, hər xalqın özünəməxsus bir çox musiqi aləti daxi vardır. Bunların bəzisi öz qayırılışı, səsi və dəyərinə görə çox geniş intişar tapdığından (ingilis tütəyi kimi) beynəlxalq musiqi instrumentləri sırasına daxil olur. Bəziləri isə tərəqqi etmir, öz ibtidai halında qalırlar (saz kimi).

İnqilabdan sonra Şuralar ittifaqında xalq musiqi instrumentləri geniş intişar tapmışlardır. İşçi klubları, kəndli güşələri, qızıl ordu hissələrində xalq musiqi instrumentləri təşkil olunmuşdur.

Avropa və Amerika ölkələrində də hər xalq öz musiqi instrumentinə "mülki hüquq" verməyə, onu beynəlxalq musiqi instrumentləri ailəsinə daxil etməyə çalışır.

Bizim xalq musiqi instrumentlərindən ən çox tərəqqi və intişar edən – tardır.

Bir çoxları tarın Azərbaycan musiqi instrumenti olmadığını və rozəxanlar, mərsiyəxanlar ilə birlikdə İrandan gəldiyini və böyləklə də xalis İran musiqi instrumenti olduğunu söyləyirlər. Bu fikir çox da doğru deyildir.

Əgər tar, Azərbaycana İrandan gəlmişsə, hər halda tarın İranda icad edildiyi dəxi doğru deyildir. Miladdan 2000 il qabaq misirlilərin "Nabla" adlı musiqi instrumenti tarın ibtidai bir şəkildən başqa bir şey deyildir. Misirlilərin nablası, İranda Əbu Nəsr Fərabi tərəfindən təkamül edilmiş, İran tarı halına salınmışsa, Azərbaycanda da İran tarı məşhur tarçalan Sadıq tərəfindən bütöbütün dəyişdirilmiş, azərbaycanlaşdırılmışdır..."¹

Göründüyü kimi, Ə.Bədəlbəyli nablının tarın sələfi olduğunu bildirir. Əslində nabra telli-mizrablı alət olsa da, quruluşuna, istifadə qaydalarına görə tardan çox fərqlənir. Misir ehramlarının di-

varlarında nabra alətinin cizgisi verilib¹. Mənbələrdə nabra quru-luşca gitaraya bənzədilir. Gitarə sözünün ərəbmənşəli olduğu hə-min mənbədə bildirilir. Bu aləti ərəblər XIII əsrdə İspaniyaya gətirmiş, oradan da bütün Avropaya yayılıb. Gitarə ilə tarın isə tam-mən fərqli çalğı alətləri olduğu hər kəsə bəllidir².

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Aslan Məmmədov yazır: "...Fələstinə Misirdən miqrasiya etmiş nabra aləti heç bir dəyişikli-yə uğramadan nebel adlandırılmışdır ki, bu da alətdən istifadə edən xalqın dil leksikonundan irəli gələn xarakterik xüsusiyyətdir.

Bir neçə musiqisünas alim qədim yəhudilərin musiqi mədəni-yətlərinin, o cümlədən musiqi alətlərinin Finikiyadan (yunanca "al qırmızılar ölkəsi" deməkdir, Suriya, Livan və İsraili əhatə edən, Aralıq dənizi sahilində qədim bir ölkə olub – A.N.) mənim-sədikləri faktını təsdiqləyirlər"³.

Ə.N.Fərabə risalələrini ərəbcə yazsa da, milliyyətə türkdür. 1996-cı ildə İranda nəşr edilən Ə.N.Fərabənin "Musiqiyə-kəbir" əsərində onun əslən oğuz türkü olduğu təsdiqini tapır. İranda indi də türk dedikdə azərbaycanlı nəzərdə tutulur. Digər türkdilli xalq-lar isə öz adları ilə (məsələn, özbək, türkmən, qazax, qırğız, qaş-qay, tatar və s.) çağırılırlar. Deməli, İranın Həmədan şəhərinin Fərab kəndində anadan olan Ə.N.Fərabə milliyyətə azər-türkdür.

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Vəqif Əbdülqası-mov "Azərbaycan tarı" kitabında aski, yəni "5 telli tar"ın mahir ifaçısı, professor Jan Dürinqin qədim mənbələrə əsaslanan fikirlə-rini təqdim edir⁴: "Rübablara daha yaxın olan, həməhəng səli tel-

¹ Гурьев Л. История гитары. <http://www.7not.ru/guitar/>

² Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiq-qat). B.: MBM, 2010, s. 14-23. Bu əsərdə, "Azərbaycan çalğı alətlərinin mənbələrdə izlənməsi" başlıqlı məqalədə tarın yaranma tarixi araşdırılır.

³ Məmmədov A. Simli musiqi alətlərimiz. B.: Nefta-Press, 2001, s. 26 (A.Məmmədov istinad etdiyi mənbəni belə göstərir: Пономаренко И.В. Арфа. М.-Л.: Музгиз, 1939, стр. 14-15, əslində müəllifin soyadı belədir: По-ломаренко Иван Александрович, əsərin tam adı: Арфа в прошлом и на-стоящем. История, конструкция, сведения для композиторов, приме-нение в оркестре).

⁴ Əbdülqasımov V. Azərbaycan tarı. B.: İşıq, 1989, s. 1.

¹ Bədəlbəyli Ə. Tar üzərində mühakimə münasibətilə. // "Kommunist" qəzeti, 11 yanvar 1929-cu il №9 (2515).

lərə malik olan tar həmişə Qafqazda olmuş və XVIII əsrin sonunda oradan İrana gətirilmişdir¹.

Elə həmin kitabda V.Əbdülqasımov İran musiqişünası Ruhulla Xaliquinin “Sərgozəştə-musiqiyə-İran” kitabından², həmçinin İrandan uzun illər fars musiqisinin tədqiqi ilə məşğul olan amerikalı alim Ella Zonisin “Klassik fars musiqisi”³ əsərindən nümunələr göstərərək tarın İrana Qafqazdan, daha doğrusu, Azərbaycandan gətirilməsi haqqında məlumat verir. E.Zonis tarın bəzi xüsusiyyətlərinin (qoşa çanaqlı və üzünə dəri çəkilməsi) qıyçəkə olmasını bildirir⁴.

Azərbaycan Tarixi muzeyinin Etnoqrafiya fondunda (№4379) qorunan və XVIII əsrə aid edilən 5 telli sədəfli tarın çanağı üzərində yazılmışdır: “1744, Şuşa”. Maraqlıdır ki, bu tar quruluşca Sadıqcanın tarına bənzəyir. Sadəcə tellərin sayı 11 deyil, 5-dir. Qədim tarın çanağı donqarlı olduğu halda, bu tar eyni ilə müasir qurulmuşdur. Burada iki fərqli fikir yaranır: 1. Tarın üzərində yazılan tarix yəqin ki, saxtadır, Sadıqcanın islahatlarından, yəni 1875-ci ildən sonra yazılıb; 2. Sadıqcan digər islahatları etsə də, çanağını ondan öncə (1744-cü ildə) kimsə bu şəkllə salmışdı və alət Sadıqcandan 100 il, hətta bir neçə əsr əvvəl artıq sinədə çalınırdı. Bu fikri miniatur rəsmlər də təsdiqləyir.

Etimologiyası. Bəzi lüğətlərdə tar sözü fars istilahi kimi təqdim edilir⁵. Doğrudur, dilimizdə müxtəlif mənələrdə işlədilən bu söz həm də fəscada olduğu kimi “tel, sap” anlamını bildirir. İran, fars mənbələrinə görə, “tar” deyimi Hindistanda yaşayan sanskrit tayfasının “təre” sözündən törəyib. Xatırladaq ki, Hindistanda

sitar (otuz tel) adlı alət də var.

Hər hansı sözü bir neçə xalqın dilində müxtəlif mənələrdə araşdırmaq mümkündür. Lakin həmin sözün müxtəlif xalqların dillərində işlədilməsi heç də bu xalqların doğma sözü olduğunu həmişə sübut etmir.

Əslində tar sırf azər-türk sözüdür və dilimizdə müxtəlif mənələrdə – “ətirli”, “tərvətli”, “tarimar”, “dartmaq”, “taramaq” (daramaq), “taraq” (daraq), “didikləmək”, “dağıtmaq”, “xoş ahəng yaymaq” mənasında işlədilir. Fikrimizcə, çalğı alətinin adında tar “dartımlı tel”, yaxud “xoş ahəngi ətrafa yaymaq, saçmaq” mənalarını bildirir. Elə indiki zamanda da dilimizdə bəzən “tarım çəkilmiş tel, ip, züvə və s.”, “ürəyimi tar eylədin”, “tarimar oldum” kimi ifadələrə rast gəlirik. Deyilənlərdən belə nəticə çıxır ki, azər-türkcədə “tar” sözü çalğı aləti mənasında “dartmaq” felindən törənib. Bilindiyi kimi, tarixən telli alətlərin səs mənbəyi olan telləri qədim insanlar heyvan bağırsağından və ya damarından “dartılmış” halda hazırlayırdılar. Azərbaycan dilində heç bir gəlmə feil yoxdur.

Rusiyalı görkəmli şərqşünas və dilçi alimi Sergey Starostin (1953-2005) də “Babil qülləsi” («Вавилонская башня») etimoloji toplusunda “taram-tera” sözünün kökündə saç, tel sözlərinin olduğunu bildirir və bu sözün Altay dillərinə (qırğız, qazax, noğay, başqırd, qaraqalpaq – “taramış”, özbək, uyğur, şor, oyrat dillərinə də isə “taram”) məxsusluğunu qeyd edir. “Tar” və “taram” sözləri “daramaq”, “dağıtmaq” feillərindən (“saç” sözünün “saçmaq” – ətrafa yayılmaq, dağılmaq mənələrində olduğu kimi¹) törəmişdir.

İran musiqişünası Ruhulla Xaliqui “Sərgozəştə-musiqiyə-İran” əsərində tara qədimdə vətər də deyildiyini yazıb². Vətər isə dairənin hər hansı iki nöqtəsini birləşdirən düz xəttin elmi adıdır.

Folklor tədqiqatçısı Ə.Dağlı isə “Ozan Qaravəli” əsərində yazır ki, qədimdə tara “qimtar” da deyilib: “Yekunda qimtar” sö-

¹ Düring J. La Musique Iranienne, Tradition et Evolution. Recherches sur les Civilisations. Paris: 1984, p. 47.

² Xaliqui R. Sərgozəştə-musiqiyə-İran. Tehran: 1333 (1955), s. 144.

³ Zonis E. Classical Persian Music. An introduction, Harvard University Press, Cambridge: Massashusetts, 1973, s. 156.

⁴ Zonis E. Classical Persian Music. An introduction, Harvard University Press, Cambridge: Massashusetts, 1973, s. 156.

⁵ Abdullayev B., Əsgərlı M., Zərinəzadə H. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında işləənən ərəb və fars sözləri lüğəti. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 339.

¹ Этимологический словарь тюркских языков: Общетюркские и межтюркские основы на букву «Л», «М», «Н», «П», «С». М.: Восточная литература РАН, 2003, с. 230-233.

² Xaliqui R. Sərgozəştə-musiqiyə-İran. II nəşr. Tehran: 1390 (2011); Əbdülqasımov V. Azərbaycan tarı. B.: İşiq, 1989, s. 3.

zünün mənasını qim – səs; tar (dar) ağac, ya ki, “səslı ağac” kimi müəyyən etdim. Daha bir qədər bu məsələ ilə məşğul olanda bəlli oldu ki, yüzilliklər içərisində qimtar xalq dilində tələffüzə düşüb, bu musiqi aləti tar adında qalıb”¹.

Haşiyyə. Son zamanlar bəzən alətə yanlış olaraq Şiraz tarı da deyirlər. Bir sıra suallar yaranır: Şiraz tarı ifadəsi nə deməkdir? Tarın belə fərqli bir növü varmı? Bu sualların kökündə nə durur?

Həmin ifadəni işlədənlər İran tarı, Şiraz tarı dedikdə qədim 5 telli tarı nəzərdə tuturlar. Şiraz tarı deyərkən tarın Şiraz növünün olduğu, yaxud tarın Şirazda yarandığını düşünürsən. Lakin bu uydurma fikirlərin heç bir elmi əsası yoxdur. Ruqiyyə Rzayeva “Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrım” kitabında yazır: “Ağalarbəy Əliverdiyev Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Əlyazmaları Fondunda saxlanılan (inv. №5007) əlyazmasında tarın Qafqaza necə gəlib çıxması haqqında yazılmışdır ki, təxminən 1860-1862-ci illərdə birinci dəfə tarı Əli Şirazi adlı bir nəfər İrandan gətirib... Bakıda evlənib və burada da ölüb.

İran musiqişünası M.Rezvani də “İranda teatr və rəqs” adlı əsərində (fransızcadan rusçaya çevirənı: T.S.Vızoq², 1960) göstərir ki, Qafqaza tarı İrandan Əli Şirazi adlı musiqiçi yüz il bundan əvvəl gətirib”³. Bu saxta fikirlərin heç bir elmi mənbəyi yoxdur.

Marağının Şiraz adlı kəndinin (burada Şiraz şəhəri ilə qarışdırılmamalı) sakini tarçalan Əli tez bir zamanda ölkəmizdə çox məşhur olur. Ona kəndinin adına görə Azərbaycanda Şirazlı Əli dəyə müraciət ediblər. Bu baxımdan Əlinin ifa etdiyi qədim növ tara da Şiraz tarı demişlər. Əslində tarı bu cür adlandırmaq olmaz.

Başqa mənbələrdə də (Əfrasiyab Bədəlbəyli, Firudin Şuşinski, Bəhram Mənsurov və b.) Şirazlı Əlinin Azərbaycanda tələbələrinin olduğu bildirilir. Şübhəsiz, Şirazlı Əlinin çaldığı 5 telli tarın qədim növü olub. Sadıqcanın islahatlarına (1870-1875) qədər bə-

tün mənbələrdə (tarixi, ədəbi və miniatur rəsm nümunələri) qədim 5 telli tardan söz açılır. Deməli, Şiraz tarı deyiminin yaranması Şirazlı Əlinin adı ilə bağlıdır. Buna görə alətə “Şiraz tarı” adının verilməsi orqanologiya elmi baxımından qəbulolunmazdır. Məgər tarçı Əli Təbriz, Gəncə, Şamaxı, Ərdəbil və s. şəhərlərdən olsaydı, tarın adına müvafiq şəhərlərin adı qoşulmalıydı?!

Bir sıra ədəbi faktlar sübut edir ki, ən azı XII əsrdə Bakıda, Şirvanda, Gəncədə tar aləti istifadə olunub. Qafqazdan kənarda yaşayıb-yaradan şairlərimiz – Əssar¹, Füzuli², Məsihi³, Saib⁴, Qövsı⁵ məgər tarı vəsf etməyiblər? Bu tayda yaşayan Qətran⁶ (Təbrizli olsa da, Gəncədə də yaşayıb və orada dəfn olunub), Xaqani⁷, Nizami, Zakir⁸, Nigari⁹, Seyid Əzim¹⁰ və başqaları əsərlərində hansı tardan söz açılar? Deyilən ədəbi nümunələr, eləcə də 1744-cü ildə Şuşada hazırlanmış və Azərbaycan Tarixi muzeyinin Etnoqrafiya fondunda (№4379) saxlanılan tar Şirazlı Əlinin bu aləti guya Qafqaza 150 il bundan əvvəl gətirdiyinin səhih olmadığını sübuta yetirir.

Miniatur rəsmlər. Səfəvilər dövrünün görkəmli miniatur rəsm ustası azərbaycanlı Kəmaləddin Behzadın (1455-1536) İsfahanda “Həşt behişt” sarayının divarına çəkdiyi əsər ifaçılıq baxımından çox maraqlıdır (şək. №21). Tablonun məzmunu qadınların şənlik məclisindən bəhs edir. Rəsmın sol tərəfində tarı sinədə tutub çalan, yanında kamançaçı, iki qaval və dümbək ifaçısı, ortada iki rəqqasə (biri çirtıq vurur), sağ tərəfdə isə bir qavalçalan, neyzən, tavar saz və santurçalan təsvir olunub.

¹ Təbrizi Ə. Mehr və müştəri. B.: Şərq-Qərb, 2006, s. 187.

² Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, V c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 144.

³ Məsihi R.M. Vərqa və Gülşah. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 141.

⁴ Təbrizi S. Seçilmiş əsərləri. B.: Öndər, 2004, s. 215.

⁵ Təbrizi Qövsı. Seçilmiş əsərləri. B.: Azərbaycan Universiteti nəşriyyatı, 1958, s. 113.

⁶ Təbrizi Qətran. Divan. B.: “Qızıl Şərq” mətbəəsi, 1967, s. 54.

⁷ Şirvani X. Seçilmiş əsərləri. B.: Lider, 2004, s. 71, 175, 215.

⁸ Zakir Q. Seçilmiş əsərləri. B.: Azərbaycan Press, 2005, s. 325-326.

⁹ XIX əsr Azərbaycan şeiri antologiyası. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 105.

¹⁰ Şirvani S.Ə. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə. I c. B.: Avrasiya Press, 2005, s. 386.

¹ Dağlı Ə. Ozan Qaravəli (I kitab). B.: MBM, 2006, s. 40.

² Tamara Semyonovna Vızoq (1906-1998) – Özbəkistanın əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq doktoru.

³ Rzayeva-Bağirova R.İ. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrım. B.: İşıq, 1986, s. 8.



Şəkil №21. Kəmaləddin Behzad. "Həşt behist", İsfahan



1816-cı ildə Əbu Qasım Təbrizinin kətan üzərində yağlı boya ilə çəkdiyi "Tar çalan qız" rəsm əsərində tarın qədim növü təsvir edilib¹. Tabloda ifaçı tarı dizüstü deyil, sinədə saxlayıb (şək. №22). Burada tarın tellərinin sayı ilkin vəziyyətdə olsa da, çanağı müasir tara bənzəyir, donqarlıq aradan götürülmüşdür.

1744-cü ildə Şuşada hazırlanmış tar hələlik Azərbaycan ərazisində mövcud olan tarın ən qədim nümunəsidir.

Şəkil №22. Əbu Qasım Təbrizi. "Tar çalan qız"

F.Şuşinski də əsərində Şuşada çəkilmiş və 1861-ci ilə aid edilən bir foto təqdim edir. Həmin fotoda alət İran tarı adı ilə verilib¹. Əslində bu alətin tellərinin sayı az olsa da, çanağı müasir tarda olduğu kimidir. Deməli, bu iş Sadıqçandan əvvəl başlanmışdır. Bununla belə Sadıqçan tar üzərində çox böyük yeniliklər etmiş, tellərinin sayını artırmış və bundan irəli gələn bir sıra islahatlar aparmışdır. Burada bir məqama da diqqət yetirmək lazımdır. Bəlkə də haqqında danışdığımız fotosəkil 1861-ci ildə deyil, Sadıqçanın islahatlarından sonrakı (1875) illərdə çəkilib. F.Şuşinski kitabında səhvən 1861-ci il yazıb. Nəticə olaraq deyə bilərik ki, tar müxtəlif xalqlar tərəfindən istifadə edilsə də, şəriksiz Azərbaycan çalğı alətidir.

Morfologiyası. Tarın çanağı əsasən tut, qolu isə qoz ağaclarından hazırlanır. Çanağın üzərinə mal ürəyinin pərdəsi çəkilir. Alət kəmik və ya ebonitdən hazırlanmış kiçik mizrabla səsləndirilir. Mizrab sağ əlin baş və şahadət barmaqlarının arasında tutulur və tellərə vurulmaqla alət ehtizaza gətirilir. İfaçı sol əlin şahadət, orta və üzüklü (bəzən çeçelə barmaqdan da istifadə olunur) barmaqları ilə müxtəlif pərdələri sıxmaqla aləti çalır.

Tarın ilkin forması sadə, 5 telli alət olub. Fars musiqisinin tədqiqatçısı Ella Zonisin verdiyi bilgiyə görə, tara 6-cı teli iranlı tarzən Dərvişxan² (1872-1925) əlavə etmişdir. O, 5-ci, yəni kök telin yanına ağ tel əlavə edərək onları qoşalaşdırıb. Amma bu məlumat yanlışdır, müasir Azərbaycan tarının "atası" sayılan Mirzə Sadıq Əsədov (1846-1902) tar üzərində hələ 1870-1875-ci illərdə islahatlar apararkən ona daha 6 tel əlavə edib. O, eyni zamanda kiçik oktavanın "do" səsi olan kök telə ağ teli də həmin illərdə bağlayıb. Sadıqçan tar üzərində islahatlara başlayarkən Dərvişxan heç anadan olmamışdı. Dərvişxan XX əsrin əvvəllərində Bakıda, Tiflisdə Azərbaycan xanəndəsi Təbrizli Əbülhəsən xan Azərlə (1871-1970) tez-tez konsertlərə, toylara dəvət edildiyindən, şübhəsiz Sadıqçanın tar islahatlarından xəbərsiz deyildi. Görünür, o,

¹ Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıcı, 1985, s. 61.

² Dərvişxan Qulam Hüseyn (1251-1305, hicri) məşhur Azərbaycan xanəndəsi Təbrizli Əbülhəsən xan Azər lqbal-Soltanın tar çalanı olub.

¹ Təbrizi Ə.Q. Tar çalan qız. Əsərin saxlandığı yer: ABŞ. Əmirinin kolleksiyası.

öz tarında – “qədim tar”ın kök telini ağ tellə qoşalaşdırıb. Sonralar digər İran tarzənləri də bu yenilikdən bəhrələnilər. Amerikalı tədqiqatçı E.Zonisə də bu yeniliyin müəllifinin yanlış olaraq Dərvişxan olduğunu söyləyiblər. Əslində tara 6-cı teli (kök tel) ilk dəfə virtuoz tarzən Mirzə Fərəc əlavə etmişdir. Ruqiyyə Rzayeva xatirələrində yazır: “5 simli tar onu təmin etmədiyindən Mirzə Fərəc tezliklə ona 6-cı sim bağlayır”¹. Bu barədə mətbuatda bir sıra başqa yazılar da yer almışdır².

Mirzə Fərəc Əhməd Bakıxanovun (1892-1973) atası Məmmədrazı bəylə xalaogludur. Qeyd edək ki, AMEA-nın Tarix muzeyində Rəşt şəhəri hökmdarının Mirzə Fərəcə hədiyyə etdiyi unikal tar saxlanılır. Alətin çanağı üzərində sədəflə “Şiri-Xurşud” sözü həkk olunub.

Sadiq Əsədoglunun bir sıra uğurlu islahatlarından sonra tarın bədii-texniki imkanları xeyli artdı. Sadiqcan tar üzərində işləyərkən riyazi hesablamalar aparmış, uğurlu nəticələrə nail olmuşdur. O, tarın qolunda olan bir sıra artıq pərdələri çıxardaraq 22-ni saxlamış, alətin səsini gücləndirmək, imkanlarını artırmaq məqsədilə ağ və sarı tellərə müvafiq olaraq bir oktava zil səslənən qoşalaşmış zəng (çingənə) tellər əlavə etmişdir. Tarı daha da xunlu, rezonanslı etmək üçün alətə kiçik oktavının sol səsndən bir oktava aşağı, bəm səslənən qalın sarı tel də bağlamışdır. Hazırda da əlavə edilən bütün bu tellərdən açıq halda istifadə olunur. Sadiqcan kiçik oktavının “do” səsinə verən və tək bağlanan kök teli də qoşalaşdırdı. Bununla bağlı Ə.Bədəlbəyli “İzləhli monoqrafik musiqi lüğəti” kitabında yazır: “Mirzə Sadiq kök simi də “kimsiz-kimsəz” buraxmamışdır. O, tarda səslər müvazinətinə riayət məsələsini nəzərə alaraq, əlavə simlərdən birini də kök sim qonşuluğunda qoşmağı lazım bilmişdir. Bu sim, bir qayda olaraq, kök simdən bir oktava zil köklənir”³.

Sadiqcan 5 telli qədim tarın çanağını dərin qazmaq hesabına çəkisini azaltmağa nail oldu. O, tarın tellərinin sayını 18-ə çatdırdı. Sonralar bu tellər 13-ə endirildi. Həmin eksperimentlər özünü doğrultmadığından nəhayət, əvvəlki kimi, 11 tel saxlanıldı. Sadiqcan tarın tellərinin sayını artırmaqla alətin səslənməsini xeyli gücləndirdi. Bu islahatlarından sonra tarın bədii-texniki imkanları xeyli artdı.

V.Əbdülqasımov “Azərbaycan tarı” kitabında yazır: “M.S.Əsəd oğlu simlərin sayını artırması ilə əlaqədar tarın qolunun çanağa birləşdiyi hissədə də dəyişiklik edir. Əvvəllər tarın qolu çanağa birləşə birləşdirilirdi, yaxud da qol çanağa dəmir vintlərlə bağlanırdı. (Beş simli tarın bu cür quruluşu Bakıda yerləşən muzeylərdəki tarlardan bizə məlumdur). Bu halda yeni tarda simlərin sayından asılı olaraq qol ilə gövdə arasında gərginlik yaranırdı ki, buna Azərbaycan musiqiçiləri “çəngəl”¹ deyirlər. Mirzə Sadiq isə tarın simlərinin artırılmasında qol ilə çanaq arasında yaranan gərginliyi, təzyiqi tarazlaşdırmaq məqsədi ilə tarın çanağının özündən çıxan qısa qol çıxıntısını tarın qoluna geydirir və onu birləşdirir.

Bununla yanaşı, o, çanaqların içərisinə (kiçik çanaqdan çıxan çıxıntı² istiqamətində) kiçik çanaqla böyük çanaq arasında dayaq məqsədini güdən (“iç qol” adlanan –A.N.) bir ağac da əlavə etmişdir. Məhz dayaq vəzifəsini görən bu ağac yuxarıda qeyd etdiyimiz görilmə dərəcəsini azaldır. Bu zaman tarın qolunda yaradılan dəyişiklik və çanağın içərisindəki dayaq məqsədli ağac, tarda “xun” deyilən ehtizaz-vibrasiya effektini yaradır”³.

Rekonstruksiya olunmuş tarın ölçüləri əsasən belədir: uzunluğu 850 mm, çanağının hündürlüyü 16 mm, eni isə 185 mm-dir. Sadiqcanın bu yenilikləri Azərbaycanda bütün sənətkarlar tərəfindən müsbət qarşılanıb.

Tarın təkmilləşdirilməsi ilə bağlı indiyədək tədqiqata cəlb olunmayan bir məqalə diqqətimizi çəkdi. “M.A” imzası ilə yazı-

¹ Rzayeva-Bağirova R.İ. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim. B.: İşiq, 1986, s. 9.

² Əsgərova Z. Nəğməli ömür. // “Qobustan” jurnalı, 2012, №14, s. 28-29.

³ Bədəlbəyli Ə. İzləhli monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 203.

¹ Çəngəl – tarın qolunun çanağa qeyri müənasib birləşdirilməsindən irəli gələn uyğunsuzluğa deyilir. Bu halda pərdələrin ahəngdarlığı pozulurdu.

² Bu çıxıntıya tarzənlər “ləvənd” deyirlər.

³ Əbdülqasımov V. Azərbaycan tarı. B.: İşiq, 1989, s. 24.

lan “Şərq musiqisində yeni ixtiralar” (iki yarımbaşlıqla “Mükəmməl ahəngli tar” və “İqmal edilmiş yeni piyano”) adlı məqalədə tar ilə bağlı deyilir: “Azərbaycan musiqişünası və bəstəkarlarından Zülfüqar bəy Hacıbəyov yeni bir musiqi aləti, mükəmməl ahəngli tar ixtira etmişdir. Bu tarın çanağı gördüyümüz tarların çanağından bir versok qədər böyük olacaqdır. Bu böyüklüyün səbəbi isə bir çox yeni tellərin bu tara əlavə olunmasıdır. Bu tellər musiqi nəğmələrinin ahəngində lazım olan ən əhəmiyyətli səsləri həvidir. Belə ki, bu səslər indiyə qədər bizim şərq musiqisinin tar alətində hələ yox idi. Bu isə şərq sənayeı nəfəsində bu böyük bir nöqsanlıq törədirdi. Məsələn, hər bölgüsü 12-dən ibarət olaraq səs takımlarının ölçüsünü təyin edən oktavaları bizim şərq musiqisində hamı əldə işlədilən tarlar vasitəsilə yetirmək olmurdu. Bu səbəbə tar çalan tellərin səslərini həmişə oxuyanın səsinə müvafiq uydurmağa məcbur olurdu.

Bu cəhətdən bizim tar bardağı səslər “məliyy ton”, yəni zəif səslı idilər. Necə ki, yüksək orta-nim səslərin ahəngini təşkil edən “akkordu” meydana çıxartmağa hazırkı tar alətləri aciz idi. İndi isə Hacıbəyovun yeni ixtira etdiyi bu mükəmməl ahəngli tar – müstəqil bir quruluş ilə əsaslanaraq zil-bəm, yaxud orta səslərin oktavası üzərinə hər bir müxtəlif səslı xanəndələri oxuda biləcəkdir. İndiyə qədər bizim əldə olan tarlarımız iki oktavadan və bir də 3-cü saxta oktavadan ibarət idi. Bu səbəbə hər bir səsi yetirə bilməzdi. Ancaq ən başlıca bəm və zil səsləri bundan yetirmək mümkün olurdu. Yeni ixtira olunan mükəmməl ahəngli tar isə 6 oktavadan ibarət olub, hər cür müxtəlif səsləri yetirməyə malikdir. Bundan əlavə həmin yeni tar vasitəsilə nota üsulu üzrə də asan vəcəhlə (vəchlə – A.N.) çalğı öyrənmək mümkündür.

Fortepiano quruluşu kibi bunun da bütün və yarım səsləri müəyyən olmuşdur. Şərq nəğmələrini ikmal üçün isə bütün yarım, 1/4 və 8-lik səslər müləhizə edilmişdir. Yeni tarın modeli ixtira sahibinin özündə hazırlanıb, mövcuddur”¹.

¹ M.A. Şərq musiqisində yeni ixtiralar (“Mükəmməl ahəngli tar”, “İqmal edilmiş yeni piyano”). // “Yeni yol” qəzeti, 4 avqust 1924, №22 (76), s. 1.

Müəllif daha sonra Şərq səsdüzümlü pianinodan söhbət açır. “İqmal edilmiş yeni piyano” adlanan məqalənin bu gün də öz aktuallığını saxladığını nəzərə alaraq olduğu kimi təqdim edirəm: “Əldə mövcud hazırkı Avropa üsulu ilə qurulmuş olan piyano alətləri Şərq nəğmələrini, xüsusi ilə makamatını ətraflıca surətdə yetirməyə acizdirlər. Şərq makamatında mövcud bir çox səsləri yetirə bilmirlər. Çünki bunlarda olan hər bir oktava 12 səsdən ibarətdir. Şərq muğamatı isə hökmən 18 səs tələb edir. Bu səbəbə hər oktavada 6 səs nöqsan qalır. Buna görə Şərq makamlarında “Çəğah”, “Bayatı-Şiraz” və daha bu kibi makamlar bəyki vəchlə yetirilmir. Məzkur piyanoları Şərq nəğmələrinə uydurmaq və Şərq makamlarını nöqsansız halda yetirə bilmək üçün Hacıbəyov Zülfüqar xüsusi və yeni bir plan düzəltmişdir. Bu plan üzrə bir piyano tərtib edilərsə, həm Şərq havaları nöqsansız olaraq çalına bilər, həm də nota vasitəsilə Avropa musiqiçiləri Şərq havalarını nöqsansız çala bilərlər”¹.

Öncə gizli imza ilə yazılmış bu məqalənin müəllifini aydınlaşdırmağa çalışdıq, lakin konkret nəticə əldə edə bilmədik. Qulam Məmmədli “İmzalar” adlı kitabında XX əsrin əvvəllərində “M.A.” imzası ilə yazan bir neçə ədibin adını çəkir: Mirzə Məhəmməd Axundov (1875-1923)², (“Açıq söz”, 1917), Məmməd Arif Dadaşzadə (1904-1975)³, (“Maarif və mədəniyyət”, 1927), Mir Abbas Mirbəyrov⁴ (“Kommunist”, 1924)⁵.

Bu müəlliflərdən biri Mirzə Məhəmməd Axundov həmin məqalə

¹ M.A. Şərq musiqisində yeni ixtiralar (“Mükəmməl ahəngli tar”, “İqmal edilmiş yeni piyano”). // “Yeni yol” qəzeti, 4 avqust 1924, №22 (76), s. 1.

² Axundzadə Məhəmməd Mirzə Kazım oğlu (1875-1923) maarif xadimi, şair, publisist, tərcüməçi, folklorşünas, dramaturq.

³ Dadaşzadə Məmməd Arif Məhərrəm oğlu (1904-1975) – tənqidçi, ədəbiyyatşünas, tərcüməçi, pedaqoq, nasir, Azərbaycan Yazıçılar Birliyinin üzvü, akademik, Azərbaycanın əməkdar elm xadimi, Azərbaycan Dövlət mükafatı laureatı.

⁴ Mirbəyrov Mirabbas Mirhüseyn oğlu (1880-1930) – iqtisadçı, etnoqraf, coğrafiyaçı, sənətşünas, ədəbiyyatşünas, dilçi, pedaqoq, tarixçi kimi ensiklopedik biliyə malik olub.

⁵ Məmmədli Q.M. İmzalar. B.: Xatun Plyus, 2010, s. 69.

lənı yazı bilməzdi, çünki 1924-cü ildə qəzet nəşr olunarkən o, artıq dünyasını dəyişmişdi. Mir Abbas Mirbəğirov isə 1923-cü ildə "Kommunist" qəzetində, 1924-cü ildə "Yeni yol" qəzetində, 1925-ci ildən 1929-cu ilədək də "Maarif işçisi" jurnalında rəsmi olaraq jurnalist kimi çalışmışdır. O dövrün qanunlarına görə, jurnalist rəsmi olaraq yalnız bir mətbu orqanla əməkdaşlıq edə bilərdi, ya da heç bir qəzet və ya jurnalda çalışmır, sərbəst şəkildə istədiyi qəzet-jurnallarda məqalələrini nəşr edərdi bilərdi. Həmin məqaləni Məmməd Arifin yazdığı ehtimal olunur. O, 1920-1930-cu illərdə Bakıda I dərəcəli 5-ci sovet məktəbində müəllim işləmişdir.

Məqalə həcmcə kiçik olsa da, musiqi alətsünaslığı baxımından diqqət doğurur. Fikrimizcə, məqalədə Zülfüqar Hacıbəyovun tarixi ixtira etməsi deyil, təkmilləşdirməsindən söhbət açılmalı idi. Yəni tarix əsrdən istifadə olunur, qeyd edildiyi kimi, onun üzərində ən böyük təkmilləşdirmə işini də Sadiqcan aparmışdır. Ondan əvvəl də, sonra da tardə təkmilləşdirmə işləri aparılmış, elə yaşadığımız dövrdə də belə işlər görülməkdədir. Təkmilləşdirmə dedikdə Z.Hacıbəyov alətin çanağını iri ölçüdə hazırlamışdı. Məqalədə tellərin artırıldığı bildirilir ki, bunu da Sadiqcan hələ 1870-1875-ci illərdə etmişdir. XX əsrin 20-ci illərində "koron" səsləri tardən yığışdırılmışdır. Bəlkə də Z.Hacıbəyov həmin səsləri ifa etmək üçün tarın qoluna Orta əsrlərdə geniş istifadə edilən "çərək" ("koron") pərdələri yenidən bağlamışdır. Bu da təkmilləşdirmə işi deyil, pərdələrin əvvəlki vəziyyətinə qaytarılması, bərpası deməkdir.

Ümumilikdə tardə "koron" səslərin problemi hələ də həll olunmayıb. Belə ki, kiçik oktavadakı "koron" səslər birinci oktavada yoxdur. Eyni melodiyani bəm-zil çalmaq mümkün deyil.

Məşədi Cəmil Əmirov 1911-1913-ci illərdə İstanbulda olarkən Türkiyəli böyük alim, musiqişünas Rauf Yektabəy (1878-1935) onun haqqında "Şəhbal" jurnalında məlumat verib. Həmin məqalədə "Heyratı" zərbli muğamının¹ bir hissəsinin not nümu-

nəsi də təqdim edilir. Məşədi Cəmilin ifa etdiyi tarın 13 telli olduğu da məqalədə bildirilir¹.

Ədəbi mənbələr. Tarın adına Baba Tahir (X əsrin sonu, XI əsrin əvvəli)², Fərruxi Sistani³ (?-1037/38), Qətran, Xaqani, Nizami, Əssar, Füzuli, Məsihi, Saib, Qəvsi, Zakir, Nigari, Seyid Əzim, Qaradağı kimi şairlərin şeirlərində rast gəlirik və onlardan bir neçə nümunə təqdim edirik.

Baba Tahir:

Deli dirom çə morğə pa şəkəste,
Çə kaştı bər ləbə dəryə nəşəste.
To quyi Tahira çən tar bənəvaz
Seda çün midəhəd tare qəsəste⁴.

Sətri tərcümə:

Qıçı sınımış quşa bənəvər bir ürəyim vardır,
Dəryə kənarında lələ batmış gəmi kimiyyəm.
Sən deyəndə ki, Tahir, tar çal!
Qırılmış tar necə səslənsin?

Fərrux Sistani:

Hər ruz yeki dövlət və hər ruz yeki **gəj**,
Hər ruz yeki **nüzhət** və hər ruz yeki **tar**⁵.

Sətri tərcümə:

Hər gün bir dövlət, hər gün bir **gəj**,
Hər gün bir **nüzhət**, hər gün **tar**.

janrı haqlı olaraq "zərbli muğam" adlandırır. Biz də kitab boyu həmin janrı "zərbli muğam" kimi təqdim edirik. Ariz Abduləliyev də "Zərbli muğamların bəzi xüsusiyyətləri" ("Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti. 1985, 12 aprel) adlı məqaləsində bu mövzuya toxunur.

¹ Yektabey R. Kafkasyada musiki. // "Şəhbal" dergisi, №59. İstanbul: 1912, sh. 210.

² Klassik İran (Həmədan) şairi, musiqiçisi, tarzan, Üryan (ərəbcədən tərcümədə lüt, çıpaq deməkdir) təxəllüsü Baba Tahirin şərafına tərtib edilən eyniadlı müstəqil muğam olmuşdur.

³ Tam adı: Əbül Həsən ibn Culuh Fərrux Sistani – fars-tacik şairi, Sultan Mahmud Qəznəvinin saray şairi olub.

⁴ Baba T. Döbəyti. Tehran: nəşriyyə Furux, bahar 1365 (1988), s. 97.

⁵ Xalici R. Sərgəzəstə-musiqiyə-İran. II nəşr. Tehran: 1390 (2011), s. 59.

¹ Bu anlayış, yəni "zərbli muğam" bir sıra əsərlərdə "zərbi muğam", yaxud "ritmik muğam" kimi yazılır. Lakin həmin ifadələr dilimizin ləksik qanunlarına uyğun gəlmir. Ə.Bədəlbəyli "İzləhli monoqrafik musiqi lüğəti" əsərində bu

Burada üç çalğı alətinin – gəj, nüzhet və tarın adı çəkilir. Gəj – farsca ipək deməkdir. Bu alət kamançanın növlərindən biri olub. Görünür, alətin telləri ipəkdən hazırlandığından onu gəj adlandırbılar. Sonrakı mərhələlərdə bu sözlə “ək” şəkilçisi də əlavə edilmiş, gəjək, gijək, qicək və s. şəkildə tələffüz olunub. Fikrimizə, şair beytin əvvəlində “hər gün bir dövlət” dedikdə adı çəkilən çalğı alətlərinin dövlət simvolu kimi müqəddəs tutulduğunu diqqətə çəkir.

Qətran Təbrizi:

Bülbülün nəğməsi, suların şırıltısı
çəng, tar və rübab səslərinə qarışmışdır,
Buludda ildırımın səsi **Dədin**
(nalə çəkən gözəl qadın olub) səsi kimidir¹.

Xaqani Şirvani:

Əldə piyalə tutub, nuş elə mey şövq ilə,
Nəğmə desin **neylə çəng**, qoy oxusun **sazla tar**².

S.Abdullayeva Nizaminin xalq musiqimizin bütün inceliklərini, o cümlədən xalq çalğı alətlərinə çox yaxşı bələd olduğunu bildirir və haqlı olaraq yazır: “İstisna etmək olmaz ki, Nizami dəri üzlü cifti-saz, yəni qoşa-saz haqqında danışarkən tarın ikiləşmiş gövdəsini nəzərə çatdırmışdır”³. Həqiqətən, Nizami burada məhz tarı nəzərdə tutmuş. Çünki “dəri üzlü cifti-saz”, yəni qoşa çanağı olan və hər iki üzünə dəri çəkilən alət yalnız tardır. Burada işlədilən saz sözünün bugünkü saza isə heç bir aidiyyəti yoxdur. Nizami dövründə saz dedikdə müxtəlif üsulla səsləndirilən hər hansı alət nəzərdə tutula bilərdi. Həmin dövrdə ozanlarımız isə saz deyil, qolça qopuz çalıbmışlar.

Əssar Təbrizi:

Sətiləri **tar** simi tək oxşayırdı nəzəri,
Kitablarda tapılmazdı hərfələrinin bənzəri⁴.

Məhəmməd Füzuli:

İçdikcə başım qızdı, ürək zövq ilə doldu,
Bir xeyli zaman **tar** ilə **çəng** həmdəmin oldu¹.

Rüknəddin Məsud Məsihi:

Çün **saza** düzüldi **tari-qanun**,
Pəs ola iki bir-birinə məftun².

Saib Təbrizi:

Dönərəm mən hübabə, mey dolu camda üzərəm,
Sevdiyim nəğmə ola, bir də **sədəfli tar** ola³.

Qövsü Təbrizi:

Nəğməyi-**tar** bilmənəm hərçənd bülbül sən kimi,
Nalə ilə gah-gah öz könlümü şad eylərəm⁴.

Qasım bəy Zakir bir şeirində ney, çəng, dəf və tar çalğı alətlərinin adını çəkməklə yanaşı, “Rast”, “Nəva”, “Muxalif”, “Əşirən”, “Şahnaz”, “Övc”, “Düghah”, “Segah”, “Hicaz”, “Azərbaycan”, “Hicaz”, “Nişapur”, “Mülki-İran” kimi muğamları da vəsf edir⁵.

Seyid Mirhəməzə Əfəndi Nigari:

Mütrib kim **saz** eylər, ələ alıb **tar**,
Məşuqi kim söylər şövqlə dildar.
Seyid Nigaridə qalmaz ixtiyar,
Vəqt kim rəqs eylər eşqlə rəqqas⁶.

Seyid Əzim Şirvani:

Fəhm qıl, gör ki, nədir **çəngü dəfü bərbəti ud**,
Nədir onlarda bu ahəngü bu ləhnü bu sürud,
Arif ol, rəməz bil, ey mahaşəli-qeybü şühud,
Ud hər ləhzə gəlib şura deyər: ya Məbud,
Tar hər ləhzə gəlib vəcdə deyər: ya Səttar¹.

¹ Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, V c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 144.

² Məsihi R.M. Vərqa və Gülşə. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 141.

³ Təbrizi Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Öndər, 2004 (tərcüməçi Azəroğlu), s. 215.

⁴ Təbrizi Qövsü. Seçilmiş əsərləri. B.: Azərbaycan Universiteti nəşriyyatı, 1958, s. 113.

⁵ Zakir Q. Seçilmiş əsərləri. B.: Azərbaycan Press, 2005, s. 325-326.

⁶ XIX əsr Azərbaycan şeiri antologiyası. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 105.

¹ Təbrizi Q. Divan. B.: “Qızıl Şərq” mətbəəsi, 1967, s. 54.

² Şirvani X. Seçilmiş əsərləri. B.: Lider, 2004, s. 215.

³ Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Adıloğlu, 2002, s. 15.

⁴ Təbrizi Ə. Mehr və müştəri. B.: Şərq-Qərb, 2006, s. 187.

Şəhriyar Şirvani:

Şuri-sazın sövti-tarın, cəhcəhü çapçaplar,
Aldı dildən ixtiyar, oldu ciyər qan, əndəlib².

Raci:

Səbu başını məclisdə, müğənni qoydu tar üstə,
Dedi ahəstə-ahəstə nigar adın bu qəmginə³.

Zövi:

Zövi tək bangi-müəzzindən olub asudə,
Nəğməyi-taru dəfə bərbəti-xoşxanə gedəm⁴.

Həsənəlixan Qaradağı:

Sən bidamaq olma, tut saqıdən ayaq,
Al bir əlinə, mən görüm, çal tar, birçə gül⁵.

Tardan söhbət açarkən istər-istəməz nakam şairimiz Mikayıl Müşfiq yada düşür. O, bütün çalğı alətlərini sevir, Müşfiqin əsərlərində 20 çalğı alətinin adına rast gəlirik: rübab, kamança, saz, ney, nay, qaval (nəfəs aləti, neyin bir növü), zurna, qaval (xanəndələrin istifadə etdikləri bir üzlü zərb aləti), balaban, düdük, tütək, tar, nağara, dəf, çan, zəng, şeypur, boru, baraban, ağır qopuzu. Lakin tar alətinə Mikayıl Müşfiqin də müasiri, yaxın dostu Cəfər Cəbbarlı kimi xüsusi, daha böyük məhəbbəti vardı. Bu da səbəbsiz deyildi. XX əsrin əvvəllərində tar əleyhinə düzəldilmiş bolşevik-erməni kampaniyası geniş fəaliyyətdə idi. Onlar tara keçmişin qalıq kimi baxır, aləti birdəfəlik məhv etmək istəyirdilər⁶. O illərdə Maarif Komissarı vəzifəsində çalışan Mustafa Quliyevin göstərişi ilə tar alətinin konservatoriyada tədrisi qadağan edilmişdi. Bu barədə "İnqilab və mədəniyyət" jurnalında məlumat verilir: "Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını qüvvətləndir-

mək məqsədilə AXMK (Azərbaycan Xalq Maarif Komissarlığı – A.N.) bir çox qərar qəbul etmişdir. Bu qərarlara görə, məcburi dərslər kursu olan tarın öyrənilməsi konservatoriyanın bütün dərəcələrində tədris planından götürülür və konservatoriya yanında olan Şərq orkestru ləğv olunur. Tar ancaq cümə konservatoriyasında keçiləcəkdir"¹.

M.Müşfiq irsini araşdırdıqda 10-dan artıq müxtəlif səpkili şeirlərində tarın adına rast gəlirik. Onun tarı vəsf etdiyi ilk şeir "Tarın cavabı" adlanır. 1930-cu ildə çap olunan bu şeirdə şair musiqinin haram olduğunu deyən dindarlara etirazını bildirir.

Böyük şairin tarı vəsf etdiyi şeirlərin adını və yazılma tarixini təqdim edirik. Mənbə kimi məqalə boyu müşfiqşünas alim Gülhüseyn Hüseynoğlunun (1923-2013) tərtib etdiyi nəşrdən istifadə etmişik: M.Müşfiq "Əsərləri", Bakı, "Səda", 2004.

1. "Tarın cavabı" şeiri (1930-cu ildə yazılıb), I cild, s. 208-210.

2. "Mənim dostum" poeması (1933-cü ildə yazılıb), II cild, 2004, s. 208-209.

3. "Qəzəl" (1933-cü ildə yazılıb), I cild, s. 283.

4. "Tar" şeiri (1933-cü ildə yazılıb), I cild, s. 284-289.

5. "Əbədiyyət nəğməsi" şeiri (1935-ci ildə yazılıb), I cild, s. 307.

6. "Yüksəliş" şeiri (1935-ci ildə yazılıb), II cild, s. 109.

7. "Nə deməkdir?" şeiri (1936-cı ildə yazılıb), I cild, s. 393.

8. "Üç sağlıq" şeiri (1936-cı ildə yazılıb), I cild, s. 353-354, 356-358, 361.

9. "Tərtarhes nəğmələri" şeirinin II bölümü (1936-cı ildə yazılıb), I cild, s. 364-365.

10. "Tərtarhes nəğmələri" şeirinin X bölümü (1936-cı ildə yazılıb), I cild, s. 370-371.

11. "Azadlıq dastanı" poeması (1936-cı ildə yazılıb), II cild, s. 283.

¹ Şirvani S.Ə. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə. I c. B.: Avrasiya Press, 2005, s. 386.

² XIX əsr Azərbaycan şeiri antologiyası. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 358.

³ Yəno orada, s. 203.

⁴ Yəno orada, s. 317.

⁵ Yəno orada, s. 350.

⁶ Dahi C.Cəbbarlı da bu təbliğatın əleyhinə "Ayдын", "Almas" və "1905-ci ildə" əsərlərində tarla bağlı səhnə salmaqla etirazını bildirmişdi.

¹ Tar konservatoriyadan çıxarıldı. // "İnqilab və mədəniyyət" jurnalı. B.: 1929-cu il, №2, s. 39.

12. **“Duyğu yarpaqları”** şeiri (1937-ci ildə yazılıb), I cild, s. 435.

13. **“Yeddi aşiq”** şeiri (1937-ci ildə yazılıb), I cild, s. 426.

Bu şeirlərin üçü – “Tarın cavabı”, “Tar” və “Nə deməkdir?” birbaşa tara həsr edilib. Digər şeirlərdə isə tarın adı sadəcə çəkilir, bəzi hallarda tar sözü bənzətmə kimi işlədilir. Nümunə olaraq “Əbədiyyət nəğməsi” şeirini göstərə bilərik:

Təbiət nə zaman çıxıb özündən,
Bu **tarlar**, bu **dəflər**, bu **kəməncələr**
Deyə ağaclıqda, suda, küləkdə
Bəstəkarlar kimi bir şey hecələr;
Nə vaxt iki dalğa verib baş-başa
Gümüş sahillərdə yatar gecələr...

“Duyğu yarpaqları” şeirində Müşfiq dövrünün virtuoz sənətkarlarını – müğənni Bülbül və tarzen Qurban Pirimovu yada salır:

Görmüş xəzanları, ildırımları,
Bir üzüm qaradır, bir üzüm sarı.
Bu gün şadlığımı çalsın, çağırsın
Bülbülün mahnısı, Qurbanın **tarı**!

Müşfiq məşhur “Tar” şeirini 1933-cü ildə yazmışdı:

Oxu, tar, oxu, tar!
Səni kim unutar?

Xatırladaq ki, Mikayıl Müşfiqin şəxsi tarı hazırda Nizami adına Azərbaycan Ədəbiyyatı muzeyinin kolleksiyasında (Inv. №2903) qorunur.

Sevindirici haldır ki Xızı rayonunun Sayadlar kəndində, “Müşfiq ocağı”nda Xızı rayon Mədəniyyət və Turizm İdarəsinin keçmiş müdiri Sənan Talibovun təşəbbüsü ilə həvəskar tarzen Camal Hüseynov tərəfindən tar alətinə abidə qoyulub.

Biz klassik şairlərimizin Azərbaycan çalğı alətləri haqqındakı şeirlərini qürurla oxuyur, bu şeirləri çalğı alətlərimizin “pasportu” sayırıq.

Tapmaca. Şifahi ədəbiyyatımızın qollarından biri olan tapmacalarda tar aləti ilə bağlı deyilir:

Yayılb xoş soracağı,
Qoşalaşib çanağı.
Görəsən o nədir ki,
Vardır doqquz qulağı? (**açması: tar**)¹

Tapmacada tarın hətta ölkəmizdən kənarda da yayıldığı, onun çanağının quruluşu (qoşalaşmış), aşıqlarının sayı (doqquz “quiağı”) vurğulanır. Burada bir məqam maraqlıdır. Tarın 11 teli olsa da, aşıqların sayı 9-dur. Bu da onunla əlaqədardır ki, zəng tellərin hər cütü ayrıca bir aşıxa düynələnir. Tapmaca yaqın ki, yaqın keçmişdə, 1875-ci ildən sonra söylənilib. Çünki tapmacada qədim deyil, tarın “atası” sayılan Mirzə Sadiq Əsədöğlunun (1846-1902) rekonstruksiya etdiyi alət təsvir olunur.

Bayatı. Xalq ədəbiyyatının tükənməz xəzinəsi olan bayatılarımızda da tarın adına rast gəlirik:

Nə dili var, nə ağzı,
Nə **tarı** var, nə **sazı**.
Hər yerdən xəbər verər,
Oxuyar xoş avazı².

Diapazonu. Tarın işlək diapazonu kiçik oktavanın “do” səsinə II oktavaya “sol” səsinə qədərdir. Lakin tarın kiçik çanağı üzərinə bir neçə qamış yapışdırmaqla əlavə səslər də almaq mümkünür. Belə olduqda alətin səs diapazonu III oktavaya “do” səsinə qədər davam edir. Alət transpozisiyalıdır, əsasən in H, yəni “si” notuna köklənir, yazıldığından yarım ton bəm səslərin, notu metso-soprano açarında yazılır. Bu açar 1928-ci ildə Ü.Hacıbəylinin təklifi ilə ilkin dövrdə başqa şəkildə qəbul olunub. Daha dəqiqi, həmin ildə Ü.Hacıbəyli qeyri-adi not açarından istifadə etmişdir. Bununla bağlı bir vaxtlar Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət muzeyinin kiçik elmi işçisi olmuş Ələsgər Hüseynov

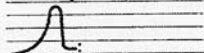
¹ Tarın 11 teli olsa da, aşıqlarının sayı 9-dur. Bu da zəng tellərin hər cütü bir aşıxa düynələnməsi ilə əlaqədardır. Son illərdə 11 aşıqlı tara da rast gəlmək olur. Nəcəfzadə A.İ. Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası (Yenidən işlənməmiş II nəşr). B.: MBM, 2012, s. 44.

² Azərbaycan bayatıları. B.: XXI Yeni nəşrlər evi, 2004, s. 237.

mətbuatda geniş məlumat vermişdir. O, yazır ki, tanınmış tədqiqatçı-pedaqoq Orxan Orxanbəylinin (1913-1993) şəxsi arxiv materialları arasında XIX əsrdə yaşamış bəstəkar Qustav Ellertunun "Jiqə" əsərinin əlyazması var. Həmin əlyazmada tar partiyasında qərribə açardan istifadə olunub. Əsər 1928-ci ildə tar ilə fortepiano üçün işlənilmişdir. "Jiqə" əsərinin orijinalı isə skripka ilə fortepiano üçün bəstələnmişdir¹. Ə.Hüseynov yazır: "Bəstəkar (yəni Ü.Hacıbəyli – A.N.) o zamanlar işlənən ərəb qrafikası ilə tar sözünün yazılış formasını açar əvəzinə işlətməyi qarşısına məqsəd qoyub, bu sözün yazılışının zahiri formasını bir qədər dəyişərək onu "do" – metsosoprano açarı ilə identik (eyni) etmişdir. Belə ki, "tar" sözündəki "a" (əlif) və "re"ni birləşdirmiş, "te" hərfini müəyyən edən iki nöqtəni isə not sərinin 2-ci xəttində düzərək (xəttin altında və üstündə) onu not açarı şəklində saxlamışdır.

"Tar" sözünün ərəb qrafikası ilə yazılış forması: **تار**

"Tar açarı"nın not üzərində yazılışı:



Bu formada yazılan açar tarın not üzrə təhsilində istifadə olunmağa başlanmışdır².

Deməli, Ü.Hacıbəylinin ixtira etdiyi bu açardan tarın konservatoriyada tədrisində qısa müddətdə (1928-1929) istifadə olunmuşdur³.

Çalğı alətlərimizlə bağlı dahi Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər" məqaləsindəki qeydləri musiqi alətsü-nəslığı baxımından olduqca maraqlıdır: "Tarın "bəm" səsləri çox həzin və təsirlidir. Miyanxana səsləri gur və mərdanə, zil səsləri isə bir qədər qışqırlıdır.

Tar ən ziyadə istemal edilən alətin birincisidir"⁴.

Tədrisi. Tar Azərbaycanda ən çox istifadə edilən mükəmməl çalğı alətidir. Bu alətin ölkəmizdə tədrisi və inkişaf etdirilməsi üçün hər cür şərait yaradılıb. Lakin bu yöndə işlər heç də rahat getməyib.

Bilindi ki, 1922-1928-ci illərdə Azərbaycan Xalq Maarif Komissarı vəzifəsində çalışan, 1929-1931-ci illərdə isə "İnqilab və mədəniyyət" jurnalının redaktoru olmuş Mustafa Quliyevin (1893-1938) tövsiyəsi və göstərişi ilə tar alətinin konservatoriyada tədrisi qadağan edilməli idi. Bu barədə "İnqilab və mədəniyyət" jurnalının "Xronika" səhifəsində "Tar konservatoriyadan çıxarıldı" başlıqlı məqalədə məlumat verilib⁵.

1929-cu il yanvar ayının 12-də Dadaş Bünyadzadə adına Dövlət Türk³ Akademik Teatrosunda incəsənət və musiqi işçilərinin ümumi yığıncağı keçirilir. Bu yığıncaqda M.Quliyev Şərq musiqisinin və tarın tədrisdən çıxarılması ilə bağlı məruzə edir. Məruzənin mətni "İnqilab və mədəniyyət" jurnalında "Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin inkişaf yolları" başlığı ilə təqdim edilir. M.Quliyevin həmin məqaləsindəki bəzi məqamlara diqqət yetirək: "Moskva konservatoriyasının yanında el musiqi alətlərini öyrədən kurslar təsdiq edilmişsə də balalayka, mandalina mütəxəssisləri hazırlayan heç bir kurs yoxdur. Biz də konservatoriyamızı bu əsas üzərində quraraq, oradan tar mütəxəssisləri buraxmamalıyıq"⁶; "Bundan başqa tarın heç bir gələcəyi yoxdur və ola da bilməz"⁷; "Tar öz-özünə həyat səhnəsindən çıxacaqdır"⁸.

Nə yaxşı ki, o dövrdə ölümün gözüne dik baxan bəzi ziyalıları-

¹ Hacıbəyli Ü. Bədii və publisistik əsərlər. B.: Şərq-Qərb, 2008. s. 500.

² Tar konservatoriyadan çıxarıldı. // "İnqilab və mədəniyyət" jurnalı. B.: 1929, №2, s. 26-27.

³ Əsərdə burada, o cümlədən bəzi etimoloji məqamlarda türk (və ya türkcə) dedikdə, Azərbaycan türkləri (yaxud Azərbaycan türkcəsi) nəzərdə tutulur.

⁴ Tar konservatoriyadan çıxarıldı. // "İnqilab və mədəniyyət" jurnalı. B.: 1929, №2, s. 26.

⁵ Yəni orada, s. 27.

⁶ Yəni orada, s. 27.

¹ Густав В. Жага. Для скрипки с ф.-п.: Op. 18, №2 М.: Музсектор Госиздата, 1923.

² Hüseynov Ə. Üzeyir Hacıbəyovun tar açarı. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, 21 avqust 1987, s. 5.

³ Yəni orada, s. 5.

mız (əfsus ki, onlar azlıq təşkil edirdi) – Ü.Hacıbəyli, C.Cabbarlı¹, M.Müşfiq², Ə.Bədəlbəyli və başqaları tarın müdafiəsinə qalxdılar, dövrü mətbuatda M.Quliyevin məlum məruzəsini tənqid etdilər.

1931-ci ildə Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə yaradılan Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrində tədricən bu günədək aparıcı alət kimi istifadə edilir.

Orkestr və ansamblarda bəzi tar adlanan alət də var. Bəzi tarın ilk variantını 1960-cı illərdə həvəskar tarzen Varid Fərzəlibəyov (1933-1999) yaradıb. Sonralar Qasım Qasımov (1942-2005), Balabəy Balabəyov, Həbib Şahinoglu (tarzen Bakıxan Müzəffərovun tövsiyələri əsasında), Elşad Rzaev, Musa Yaqubov, Məzahir Həsənov, Məmmədəli Məmmədov da bəzi tarın fərqli variantlarını hazırlayıblar. Bəzi tarın diapazonu böyük oktavanın “do” səsinə qədər, “do” səsinə qədərdir.

Tanınmış ifaçılar. XIX əsrdə yaşamış **İçərişəhərli Dərviş Bəylər** (həm də gözəl piano çalarmış); **Mirzə Əli Əsgər Qarabaği** və şagirdləri – **Cavadbəy Əlibəyoglu (Xanəzadəski)**, **Şəkər-oğlu Kərim**; **Məşədi Məlikməmməd Ağasəlah oğlu** (1838-1909, tarzenliklə bərabər, kamança, tütək və qarmon alətlərini də eyni məharətlə çalıb); **Mirzə Sadiq Əsədov** (1846-1902, gözəl səsi olmuş, 18 yaşında səsi batmışdır. Tütək, ney, kamança və nəhafət, tar çalmağı öyrənmişdir); **Mirzə Fərac Rza oğlu Rzaev** (1847-1927); **Məşədi Zeynal Haqverdiyev** (təxminən 1850-1918); xanəndə **Mirzə Məhəmməd Hüseyin** (1851-1917) tar çalanları – **Topal Məhəmmədqulu**, **Məşədi Səlim, Cabbar**; **Mahbəyli Həmid İmanqulu oğlu Qurbanov** (1869-1922); **Məşədi Cəmil Kərbəlayi Aslan oğlu Əmirov** (1875-1928, əsasən tar çal-

lib, xanəndəlik edib, həmçinin mükəmməl qarmon, skripka, forte-piano, ud, qanun və kamança da çalarmış); **Şirin Məşədi Hüseyin oğlu Axundov** (1878-1927, virtuoz tarçalan olub, saz və qarmon da çalarmış); **Qurban Baxşəli oğlu Pirimov** (1880-1965)¹; **Abutalıb Kərbəlayi Muxtar oğlu Yusifov** (1884-1937, gözəl qarmon çalıb, ömrünün son 10 ilində isə tarzenlik edib); **Mirzə Mənsur Məşədi Məlikməmməd oğlu Mənsurov** (1887-1967); **Məşədi Süleyman Mənsurov** (1872-1955); **Məmməd Mirzə (Məmmədخان) Məmməd Rza oğlu Bakıxanov** (1890-1957); **Əhməd Məmməd Rza oğlu Bakıxanov** (1892-1973); **Allahyar Cavanşirov** (1907-1972); **Bəhram Mənsurov** (1911-1985); **Xosrov Məlikov**; **Əmirulla Məmmədbəyli**²; **Süleyman Hüseyin quluoglu**; **Əlihəsən Nuriyev**; **Əbülfəz Fərcəzadə**; **Tutu Qulu qızı Kərimova**; **Şəmil Məlikov**; **Rzabala Rzaev**³; **Ələkbər Şahnazı Təbrizli**; **Nəsir bəy**; **Abbasqulu ağa**; **Mehrəliyev Məşədi Nəriman Bəhədiroğlu** (1916-1983); **Əliəğa Quliyev** (1917-1998); **Zərif Qayıbov** (1920-1943), **İsi Əliyev**, **Kamil Əhmədov** (1920-1997), **Hacı Məmmədov** (1920-1981), **Məmmədəğa Muradov** (1921-1969), **Baba Salahov** (1923-1982), **Əhsən Dadaşov** (1924-1976), **Həbib Bayramov** (1926-1994), **Sərvər İbrahimov** (1930-2002) və b.

Ruqiyyə Rzaeva yazır: “Mirzə Fərac tənqidi çalğı aləti kimi baxmırdı. Onda musiqi mədəniyyətimizin keçmişini və gələcəyini görürdü. Babam musiqi nəzəriyyəsini, muğamların mənşəyini, tarixini, sirrini dərindən öyrənməyə çalışırdı⁴. O, babası Mirzə Fə-

¹ Qurban Pirimov – Aşıq Valeh Kərbəlayi Səfi Məhəmməd oğlunun (1729-1822) nəticəsi, balaban çalan Baxşəli Gülablının oğludur.

² Əmirulla Heybətoğlu oğlu Məmmədbəyli – sonralar həkim olub. O, Mirzə Fəracın qohumu, Adil Gərayın böyük qardaşıdır.

³ Rzabala Rzaev (eləcə də xanəndələr – Səttar, Allahverdi, Cəfərqulu və başqa tanınmışlar) Tiflisdə müsəlman qəbiristanlığında dəfn edilib (M.Məmməd-oğlu. Qədim Tiflis (Tiflisin iç və dış toponimləri). B.: 2009, s. 36-37). Xatırladaq ki, dövrünün məşhur xanəndəsi olan Allahverdi Nəriman Nərimanovun ulu babası olub (həmin mənbə s. 149).

⁴ Rzaeva-Bağirova R.İ. Tarzen Mirzə Fərac haqqında xatirələr. B.: İşiq, 1986, s. 36.

¹ Dahi Cəfər Cabbarlı tar əleyhinə düzəldilmiş kampaniyaya, təbliğata etiraz əlaməti olaraq “Almas” (1930) və “1905-ci ildə” (1931) əsərlərində tarı səhnəyə çıxarmışdır. Xatırladaq ki, bu əsərlər M.Quliyevin məlum çıxışından sonrakı illərdə yazılmışdır.

² Mikayıl Müşfiq “Tarın cavabı” (1929), “Tar” (1933), “Nə deməkdir?” (1936) və başqa şeirlərində tarı vəsf etmişdir.

rəcin muğamları daha dərinədən öyrənmək məqsədilə bir neçə il İranda yaşadığını, ərəb və fars dillərini mükəmməl öyrəndiyini, özünü də oranın musiqi məclislərində bir tarzən kimi iştirak etdiyini bildirir: "İranda tehranlı xanəndə Mirzə Ağacan, Bala Cəfər, kamança çalan ərdəbilli Mirzə Səttar, şirəzli tarzən Əli Hüseynquluxan kimi sənətkarlarla dostluq edib, onların ustalıqları ilə tanış olmuşdu"¹. Orada ustad tarzənlər – Hüseynquluxan, Bəylər (Tehranda təhsil almışdı), kamançaçı Əlicanbəylə də görüşür. Onlardan dəstgahların tərkib hissələrini, quruluşunu öyrənir.

Bir müddət Təbrizdə çalışmış yazıçı, jurnalist və tərcüməçi Əvəz Sadiq (1898-1956) İran Azərbaycanında fəaliyyət göstərən musiqiçilər arasında tanınmış tarçaların adını çəkir: "İran Azərbaycanı çalğıçıları arasında böyük məharət və istedad sahibi olan sənətkar az deyil. Böyük hörmət sahibi olan tarçılardan biri Qulam Hüseyn Bəyçəxanidir (1919-1988, – A.N.). Onun barmaq-larında tarçıların çoxunun həsəd apardığı cəldlik vardır. Havaları çox yaxşı çalır və zərif zövqə malikdir"². O, həmin məqaləsində digər tar ifaçıları Həsən Üzari (1904-1979), Yaqub Nəvəpəst və İsmayıl Məmmədşadəninin də adını qeyd edir.

Əvəz Sadiq xüsusi ilə Həsən Üzari haqqında geniş məlumat verir: "İran Azərbaycanında oxumaqda Əbülhəsən xan məşhur isə, çalmaqda da Həsən Üzari böyük şöhrət sahibidir. Həsən Üzari 20 ildən artıq (xatırladaq ki, məqalə 1946-cı ildə yazılmışdır, Həsən Üzari dünyasını dəyişənə qədər qədər, yəni 50 ildən artıq bir dövrdə tərda ifa etmişdir – A.N.) tar çalmaqla məşğul olaraq, öz fitri istedadını göstərmişdir. O, haqlı olaraq özünü Təbrizdə olan musiqiçilərin müəllimi sayı bilər. Üzarinin eyni zamanda özünün yaratdığı musiqi parçaları da vardır. O, İran Azərbaycanı çalğıçıları içərisində çox az adama müyassır olan not savadına malikdir. O, Azərbaycan xalq mahnıları sözlərinin yığılmasında və nəşrin-

da böyük fəaliyyət göstərmişdir"³.

Ə. Sadiq həmin məqaləsində bildirir ki, 1945-ci ildə Təbrizdə Mədəniyyət Evi açılmış və onun nəzdində ilk xalq çalğı alətləri orkestri yaradılmışdı. Bu orkestrin rəhbəri Həsən Üzari olmuşdur. Orkestrin formalaşmasında Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Cahangir Cahangirov böyük xidmət göstərmişdir. Ə. Sadiq orkestrin tərkibi ilə bağlı yazır: "Təbriz xalq çalğı alətləri orkestri, buraya daxil edilən musiqi alətlərinin müxtəlifliyi cəhətdən çox maraqlıdır. Orkestrin heyətinə on Azərbaycan tarı ilə bərabər, on İran tarı daxil edilmişdir. Orkestrə indiyə qədər olan xalq çalğı alətləri orkestrlərində görünən kamança, klarnet, düdük (tütək – A.N.), qara zurna, nağara, qarmon, qaval, balabanla bərabər, birinci dəfə santur da daxil edilmişdir"⁴.

Əslən Şəkiddən olan **Firəngiz İsmayilova-Məlikova** (1911-1968), eləcə də C. Cabbarlının qardaşı Hüseynqulunun qızı **Mələkxanım Abbasova** (1912-2003) Azərbaycanın ilk qadın tarzənlər olmuşlar. Hər iki tarzən Cəfər Cabbarlının məsləhəti ilə böyük sənət dünyasına qədəm qoymuşdur. Baxmayaraq ki, onların valideynləri qızlarının musiqiçi olmasına kəskin etiraz etsələr də Cəfər Cabbarlının sözlünü yerə salmayıblar. Mələkxanım rəfiqəsinin ondan daha güclü tarzən olduğunu etiraf etmişdir. Firəngiz İsmayilova-Məlikova 1929-cu ildə xalq çalğı alətləri üzrə keçirilən respublika müsabiqəsinin qalibi olmuş, qızıl mükafata layiq görülmüşdür. O, Ü. Hacıbəylinin təşkil etdiyi xalq çalğı alətləri orkestrində çalışmışdır⁵.

Mələkxanım xatirələrində Cəfərin ona tar almasından, tara həvəs oyatmasından, tarzən Əhməd Bakıxanovun, Səid Rüstəmovun və Əmirulla Məmmədşadəninin ona dərs demələrindən maraqlı

¹ Rzaeva-Bağırova R.İ. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələr. B.: İşiq, 1986, s. 26.

² Sadiq Ə. İran Azərbaycanının musiqisi və çalğıçıları. // "Ədəbiyyat" qəzeti, 7 sentyabr 1946-cı il, №24, s. 3.

³ Sadiq Ə. İran Azərbaycanının musiqisi və çalğıçıları. // "Ədəbiyyat" qəzeti, 7 sentyabr 1946-cı il, №24, s. 3.

⁴ Yəni orada, s. 3.

⁵ Cabbarlı M. Mirzəmi və mən. // "Mühakimə" qəzeti, №14 (357), 23-29 aprel, 2009, s. 13.

söhbət açır¹.

Tarzanlardan – Üzeyir Hacıbəyli (dirijor), Səid Rüstəmov (dirijor köməkçisi və konsertmeyster), Qurban Pirimov, Əhməd Bakıxanov, Bəhram Mənsurov, Xosrov Məlikov, Əmirulla Məmmədbəyli, Süleyman Hüseynqulu oğlu, Əlihasən Nuriyev, Əbül-fəz Fərəczadə və Tutu Kərimova 1932-ci ildən fəaliyyətə başlayan ilk xalq çalğı alətləri orkestrinin üzvü olmuşlar². Bəstəkarlar – Ağası Məşədibəyov və Hökümə Nəcəfova isə 1933-cü ildə bu orkestrlə işləməyə dəvət ediləblər. 1938-ci ildə Moskvada keçirilən I Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongünlüyündə iştirak etmək üçün tanınmış bəstəkarlar – Adil Gəray, Əşrəf Abbasov, Fikrət Əmirov, Qənbər Hüseynli orkestrin tərkibini gücləndirmək məqsədilə tarzən kimi dəvət olunmuşdular.

Bəstəkarlardan – Üzeyir Hacıbəyli (1885-1948), Səid Rüstəmov (1907-1983), Hökümə Nəcəfova (1911-2002, babası Paşa Əliyev də tarzən olub), Ağabacı Rzayeva (1912-1975), Ağası Məşədibəyov (1912-1984), Hacı Xanməmmədov (1918-2005), Adil Gəray Məmmədbəyli (1919-1973), Əşrəf Abbasov (1920-1992), Cahangir Cahangirov (1921-1992), Fikrət Əmirov (1922-1984), Qənbər Hüseynli, Süleyman Ələsgərov, Arif Məlikov, Xəyyam Mirzəzadə, Siyavuş Kərimi, Nazim Quliyev və b. da böyük sənətə tarzən kimi gəlirlər.

Müasirlərimiz – Firudin Ələkbərov, Elxan Müzəffərov, Adil Bağirov, Ramiz Quliyev, Ceyran Həşimova, Fikrət VerdİYev, Həmid Vəkilov, Vamiq Məmmədəliyev, Ağasəlim Abdullayev, Zamiq Əliyev, Möhlət Müslümov, Firuz Əliyev, Zakir Məmmədov, Valeh Rəhimov, Elxan Mənsurov, Malik Mənsurov, Elçin Həşimov, Əli-ağa Sədiyev, Ələkbər Ələkbərov və b. tanınmış tarzənlərdir.

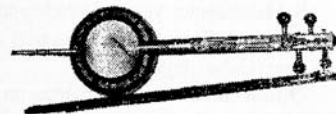
Sevindirici haldır ki, Azərbaycan tar ifaçılıq sənəti 2012-ci il

dekabrın 3-dən 7-dək Paris şəhərində keçirilən YUNESKO-nun Bəşəriyyətin Qeyri-maddi Mədəni irs üzrə Hökumətlərarası Komitəsinin 7-ci sessiyasında bu mötəbər qurumun representativ siyahısına daxil edilmişdir.

Xatırladaq ki, ötən illərdə həmçinin Azərbaycan muğamı, Azərbaycan aşiq sənəti və beynəlmiləl qeyri-maddi mədəni irs nümunəsi kimi Novruz bayramı, çovkan milli atüstü idman oyunu, eləcə də Azərbaycan xalqası UNESCO-nun Bəşəriyyətin Qeyri-maddi Mədəni irs üzrə representativ (Bəşəriyyətin Toxunulmaz Mədəni İrsi Listəsi) siyahısına daxil edilib.

KAMANÇA

Azərbaycan musiqisinin inkişafında bir sıra çalğı alətlərinin rolu böyük olub. Belə alətlərin sırasında kamançanın xüsusi yeri və əhəmiyyəti vardır (şək. №23).



Şəkil №23. Kamança

Yaranma tarixi. Kamança yayla (kamanla) çalınan telli alətdir. Kamanlı alətlərin vətəni Qədim Misir sayılır¹. Eramızdan əvvəl, təxminən IV-III əsrlərdə kamanla səsləndirilən ilk alət – rübab yaradılıb (şək. №49). Sonralar ayrı-ayrı adlarla bir sıra ölkələrdə müxtəlif kamanlı alətlər icad olunub. Azərbaycanda kamanlı alətlərin VII-VIII əsrlərdən yayıldığı ehtimal edilir. Azərbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdə istifadə olunan yaylı alətlər bunlardır: beş telli kamança², bəm çaqanaq, bəm çağanaq,

¹ Сперанский С.И. Музыкальные товары. М.: Экономика, 1987, с. 52.

² E.Kempferin xatirələrindən bəlli olur ki, hələ XVII əsrin sonlarında Azərbaycanda 5 telli kamanlı alətdən istifadə edilib. Sonralar 4 telli kamançalara üstünlük verilib. Ötən əsrin sonlarında Quba musiqi məktəbinin müəllimi Nadir Cəfərov (Q.Namazəliyev “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 31 iyul 1981), Abdulla Abdullayev (A.Nəcəfzadə. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti.

¹ Cabbarlı M. Mirzəmi və mən. // “Mühakimə” qəzeti, №14 (357), 23-29 aprel, 2009, s. 13.

² Azərbaycan Radio Verilişləri Komitəsinin 1 yanvar 1932-ci il tarixli 1 sayılı əmri (Azərbaycan SSR Nazirlər Sovetinin Dövlət Televiziya Radio Verilişləri Komitəsinin arxivi, 1932-ci il, qovluq №3).

bəm kamança¹, çağanə², çaqanaq, çanaq kamança, əhsən vəlləz, çəlik kamança, gijək, kəman, qabaq kamanə, Qarabağ kamanı, qıl qopuz (yaylı qopuz), nayı-tənbür, ney-kaman³, neykamança⁴, pandur, şeşkaman⁵, yaylı rud, yaylı rübab⁶, yaylı tənbür⁷, yektay.

2013-cü ildə AzTV-nin nəzdində özündə bir sıra bərpa olunmuş yaylı-telli alətləri əks etdirən Şərqdə ilk milli kamera ansamblı yaradılıb. Ansamblın bədii rəhbəri və dirijoru tanınmış kamança ifaçısı Arzu Səlimovadır.

Etimologiyası. Kamança sözü kamanla əlaqədar yaranıb. Farsca kaman yay deməkdir. Kamança – “kaman” və “çal” sözlərinin birləşməsindən əmələ gəlib. “Kamançal” sözü hərf düşümlü nəticəsində kamança kimi tələffüz olunub və yayla çalınan alət mənasını ifadə edir. Deməli, kamança iki xalqın (Azərbaycan və fars) dilindən yaranmış hibrid sözdür.

S:Abdullayeva yazır: “Azərbaycanın bəzi rayonlarında kamançaya vızqan (Şuşa, Şərur), mizqan (Cəbrayıl, Şəki), mizqon (Tovuz), miskan (Quba) deyirlər”⁸.

Ədəbi mənbələr. Kamançanın adına Nizaminin, Fədainin, Məsihinin və b. klassiklərimizin şeirlərində rast gəlirik. Orta əsr

B.: MBM, 2004, s. 39), Qasim Qasimov (Musiqi Mədəniyyəti Dövlət muzeyi) bir sıra fərqli 5 telli kamançalar hazırlayıblar.

¹ Bəm kamança xalq artisti, professor Siyavuş Kəriminin layihəsi əsasında (2004-cü ildə) hazırlanıb.

² Çağanəni M.Kərim (1978-ci ildə) bərpa edib.

³ Neykamanı əməkdar artist Munis Şərifovun layihəsi əsasında 2006-cı ildə usta Pənah Qurbanov hazırlayıb.

⁴ Neykamançanı Qasim Qasimov (1942-2005) hazırlayıb, alət Musiqi Mədəniyyəti Dövlət muzeyində saxlanılır.

⁵ Şeşkamanı Qasim Qasimov hazırlayıb. Bu alətin fərqli variantını Mahmud Səlah da hazırlayıb.

⁶ Qabaq kamanə və kamanlı rübabın orijinal forması bu sətirlərin müəllifinin kolleksiyasında saxlanılır.

⁷ Kamanlı rübab, yektay, çaqanaq, bəm çaqanaq, çəlik kamança və yaylı tənbür alətlərini bu sətirlərin müəllifinin layihəsi əsasında şuşalı usta, el sənətkarı Həbib Şahinoğlu (2005-ci ildə) hazırlayıb.

⁸ Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2002, s. 161.

lərdə yaşayıb-yaratmış bir sıra klassiklərimizin əsərlərindən kamança ilə bağlı nümunələri təqdim edirik.

Nizami Gəncəvi:

Etsəydi səsinə **kamançaya** tuş,
Vurulub düşərdi göydən uçan quş¹.

Fə dai Təbrizi:

Kəmanın tellərindən qopdu nalə,
Dili “**Üşşaq**”a açdı yolu şəlalə².

Rüknəddin Məsud Məsihi:

Ol qövs-i **kəmançanın** səhəmi,
Ol **bərbəti** təbli **ney** nizami³.

Tapmaca. Şifahi xalq ədəbiyyatımızın qollarından biri olan tapmacalarımızda da kamança ilə bağlı nümunələr var:

Üzük aldım, qaşı yox,
Təpə gördüm, daşı yox.
O nədir hey ağlayır,
Gözlərinin yaşı yox? (**açması: kamança**)⁴
Ələ alsan ağlayır,
Yerə qoysan kırıyır (**açması: kamança**)⁵.
Qoz ağacın oyarlar,
Üstünə tel qoyarlar.
Əgər düzgün dinməsə,
Qulağını burarlar (**açması: kamança**)⁶.

Miniatur mənbələr. XVI əsr Təbriz rəssamlıq məktəbinin nümayəndələri Ağa Mirək, Mirseyid Əli də miniatürlərində kamançanı təsvir edəblər. Bu rəsmlərdən orta əsrlərdə kamançanın qadınların da ifa etdiyinə şahidi oluruq (şək. №24).

¹ Gəncəvi N. Yeddi gözəl. B.: Lider, 2004, s. 96.

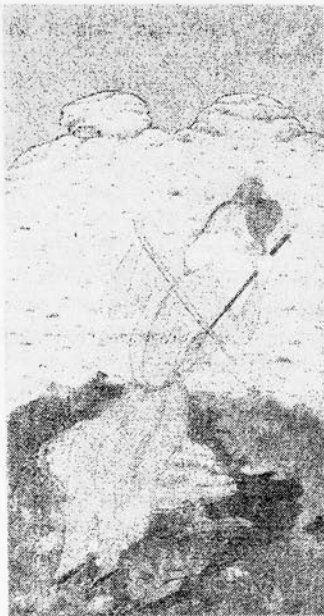
² Təbrizi F. Bəxtiyarınamə. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 20. Burada şair “kəman” söyləyərkən kamança alətini nəzərdə tutur.

³ Məsihi R.M. Vərqa və Gülşə. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 84.

⁴ Tapmacalar. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 151.

⁵ Yenə orada, s. 150.

⁶ Yenə orada, s. 149.



Şəkil №24. "Kamança çalan qız".

görünür ki, hələ XVII əsrin sonlarında Azərbaycan ərazisində 4 və 5 telli kamanlı alətlərdən istifadə olunub.

Kamança əsasən qoz ağacından hazırlanır. Çanağın üzünə naqqa balığının döş hissəsinin dərisi çəkilir. Bəzən üzlük üçün mal ürəyinin pərdəsindən də istifadə edilir. Son illərdə çalğı alətləri

S.Abdullayevanın "Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət" əsərində "Kamança çalan qız" (XIX əsr, kətan, yağlı boya. Şərq İncəsənət muzeyi, Moskva) adlı belə bir tablo verilir¹.

Morfologiyası.

Əbdülqadir Marağalı risalələrində kamançanın quruluşu, hazırlanmasında istifadə edilən materiallar haqqında məlumat verib².

1683-1684-cü illərdə Azərbaycanda olan alman səyyahı E.Kempfer yol qeydlərində bu ərazidə 4, hətta 5 telli kamanlı alətlərə rast gəldiyini qeyd edir³. Bəzi müəlliflər yanlış olaraq kamançaya IV teli ilk dəfə guya, XX əsrin əvvəllərində Saşa Oqanezşvilinin əlavə etdiyini yazırlar. E.Kempferin xatirələrindən

üzərində islahatlar aparan kimya üzrə elmlər doktoru, professor Pənah Qurbanov (1940-2011) çanağın üzünə sintetik membrana çəkərək, belə üzlüklərin rütubətə, nəmşiliyə daha davamlı olduğunu söyləyirdi.

Kamança dörd tellidir: I, III tellər "mi"; II, IV tellər isə "lya" adlanır. Kamança kamanla səsləndirilir. Zoğal ağacından hazırlanan kamana at quyruğunun tükünü təmizləyib çəngə halda bağlayırlar. Alətin təmiz, aydın səslənməsindən ötrü kamana kanifol çəkilir. Kanifol iynəyarpaqlı ağacların şirəsindən hazırlanan əsasən sarı rəngli maddədir. Ona qədimdə türklər rəcinə deyiblər, ərəblər isə kanifolu zifti və ya səndəlus adlandırıblar.

Tədrisi. 1922-ci ildən Azərbaycanın bir sıra şəhərlərində uşaq musiqi məktəbləri fəaliyyətə başlayıb. Bu məktəblərdə, musiqi kolleclərində və musiqi təmayüllü ali təhsil ocaqlarında digər çalğı alətləri ilə yanaşı, kamança da tədris edilir.

S.Abdullayevanın verdiyi məlumata görə, 1871-1890-cı illərdə kamançanın I və II telləri müvafiq olaraq tarın ağ və sarı tellərinə uyğun köklənirdi. Buna görə də o, zəif, boğuc səslənirdi. 1898-ci ildə tərsinə, yəni kamançanın I teli tarın sarı (II) telinə, II teli isə ağ (I telə) uyğun kökləndi. 1932-ci ildən kamançanın II və IV telləri "mi" və "sol" səslərinə uyğunlaşdırıldı. 1933-cü ildə kamança üçün skripka kökü – "mi", "lya", "re", "sol" qəbul edildi. 1934-cü ilin əvvəllərində kamançanın kökü indiki quruluşunu aldı: "mi", "lya", "mi", "lya"¹.

Diapazonu. Kamança mükəmməl alətdir. Onun işlək diapazonu kiçik oktavın "lya" səsinə III oktavın mi səsinə qədərdir. Lakin III oktavın "fa", "sol", "lya" səslərini də ifa etmək mümkündür. Alətin notu kaman (sol) açarında yazılır. Kamança transpozisiyalı alətdir, in D, yəni re köklüdür. Bu səbəbdən kamança yazıldığından bir ton zil səslənir.

Tanınmış ifaçılar. Azərbaycanda kamançanın müxtəlif dövrlərdə yaşamış bir sıra virtuoz ifaçıları olub – şair **Məhsəti Gən**

¹ Abdullayeva S. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. B.: Oğuz eli, 2010, s. 178.

² Bardakçı M. Marağalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayınçılık, 1986 s. 106.

³ Kaempfer E. Amoenitatum exoticarum politico-physico medicarum. Fasciculus V. Lemgoviae, 1712 p. 740-745.

¹ Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2002, s. 414.

Omarlı, Mahir Hacıyev, Abuzər Əsgərli və başqalarının yaddaqlan ifaları var.

Maraqlıdır ki, bir sıra tanınmış xanəndə və tarzenlər həm də gözəl kamança çalılar. Daha doğrusu, onlar xanəndəlikdən və ya tarzenlikdən əvvəl kamança çalmağı öyrəniblər. Tanınmış xanəndə Mirzə Muxtarın (1841-1929) atası **Mirzə Əli Əsgər Qarabaği** (tarzen-xanəndə), tarçalan **Mirzə Sadiq Əsədovlu** belə ifaçı olublar¹. Tanınmış xanəndə **Ramiz Hacıyev** (1936-2005), **Şövkət Ələkbərova** (1922-1993, müğənni), **Yaşar Səfərov** (müğənni, 1940-2008), bəstəkarlar **Ramiz Mirişli** (1934-2015) və Faiq Nəziyev də bir zaman kamança çalılar.

Maraqlıdır ki, musiqi tədqiqatçısı Firudin Şuşinski böyük dramaturq, yazıçı **Cəlil Məmmədquluzadənin** (1866-1932) bir neçə çalğı alətində, həmçinin kamançada gözəl ifa etdiyini yazırdı².

BALABAN



Şəkil №25. Balaban

(şək. №25). Balaban mükəmməl alət olub, yarandığı gündən müasir dövrümüzdə kimi ən çox istifadə edilən və sevilən çalğı alətlərimizdəndir. Səslənməsinə və ölçüsünə görə balabanın müxtəlif növləri yaradılıb: orkestr balabanları – böyük, kiçik (pikkolo və ya cürə), klapanlı, alt, tenor, bəm (bas) və aşıq balabanı.

Yaranma tarixi. Öncə qeyd edək ki, aşıq balabanı digər növlərdən ən qədimidir. Bu da Azərbaycanda ulu ozan-aşıq sənətinin qədimliyi ilə əlaqədardır. İstər Şirvan, istərsə də Qərbi Azərbaycan aşıq məktəblərinin nümayəndələri balabanın müşayiəti ilə saz

uşaq musiqi məktəbinin direktoru İkrəm Manafovdan ibarət münəvver heyəti qiymətləndirib.

¹ Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 190.

² Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, s. 103.

çalıb, söz söyləməyi xoşlayırlar.

Azərbaycanın Ucar rayonunun Bərgüşad kəndində (Qaratəpə adlanan ərazi) arxeoloji qazıntılar nəticəsində 2 min ildən artıq yaşı olan gümüş üzük tapılıb¹. Göy rəngli qaşı olan üzüyün üzərində nəfəs çalğı aləti çalanın şəkli həkk edilib. Çalğının yanaqları şişmiş vəziyyətdə olduğundan bu alət balabana daha çox bənzəyir (şək. №26).



Şəkil №26. Gümüş üzük

Əbdülqadir Marağalı (XIV əsr) "Fəvaid-i Əşərə" əlyazmasında *neyçə balaban* adlı alətdən söhbət açır². Bu alət balabanın cürə (pikkolo) növüdür. Əbdülqadir Marağalı "Fəvaid-i Əşərə" risaləsinin nəfəs çalğı alətlərinin şəkilləri olan səhifəsində neyçə balaban rəsmini təqdim edir (şək. №15).

İ.Barbara (1413-1494), F.A.Kotov, A.Oleari, Della Valle (XVII əsr), E.Kempfer, A.P.Volninski, Korneli de Brün (1652-1727), A.Düma, məşhur rus səyyahı, türkoq, professor İlya Nikolayevič Berezin (1818-1896)³, P.Vostrikov kimi elçilər, yazıçılar və səyyahlar xatirələrində Azərbaycanda rastlaşdıqları və dinlədikləri çalğı alətləri haqqında qeydlər etmişlər. Təəssüf ki, onlar milli alətlərimizi öz adı ilə deyil, tanıdıqları Avropa alətlərinin adı ilə, bənzətmə kimi qələmə almışlar: ney, balaban – fleyta; köndələn ney – fleyta; ney, sümsü, tütək – svirel, sipovka; gərənay, boru, nəfir, gavgum – truba; nağara, kos, təbil – baraban; qaval, dəf – buben, yaxud ruçniye barabanı; qanun – sitra; ud – lyutnya; zurna – qaboy, rojok; santur – simbal; sinc – tarelka; kos, təbil – litavra; balaban – dudka; cürə balaban – dudoqnik;

¹ Bünyadov T. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərşəf, 1993, s. 231.

² Bərdəqçı M. Marağalı Abdülqadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 107; Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri. // "Qobustan" jurnalı, №1, 1977, s. 77.

³ Брезин И.Н. Путешествие по Дагестану и Закавказью. Казань, 1850 г. часть III, с. 70-71; Hüseynov R.B. Min ikinci gecə. B.: İşiq, 1988, s. 22.

çəng – arfa, kamança – skripka və ya qudok; saz, tənbur – balalayka, təbilbaz, davulumbaz – (udlınıyonniyə qorşki) baraban; şaxşax – treşotka; zınqırov – kolokolçik; qumrov – maraka; burbuğ – svistelki və s.

Şübhə yoxdur ki, müxtəlif dövrlərdə bu sayyahlar Azərbaycan ərazisində balaban aləti ilə də rastlaşıblar. Lakin qeyd edildiyi kimi, bu aləti onlar fleyta, dudka, dudoçnik və s. adlarla qələmə almışlar.

1840-1850-ci illərdə (fasilələrlə) Qafqazda hərbi xidmətdə olan rus rəssamı Qriqori Qriqoryeviç Qaqarin (1810-1893) Azərbaycanın dilbər guşələrini gəzmiş və burada özünün bir sıra gözəl əsərlərini yaratmışdır. Belə əsərlərdən biri də onun “Şamaxı rəq-qasələri” adlı tablosudur. Tablo Sankt-Peterburq şəhərində Rus Dövlət muzeyində saxlanır (şək. №27).



Şəkil №27. Q. Q. Qaqarin. “Şamaxı rəq-qasələri”

Tabloda XIX əsrin 50-ci illərində mesenat Mahmudağanın Şamaxıda təşkil etdiyi musiqi gecələrindən biri təsvir olunub. Burada bir sıra çalğı alətlərinin ifaçıları əks edilir. Əsərdə Şirvan

mahalının ustad balabançısı Murad Mirzalıoğlu (1820-1890) da rəsmi verilib. Maraqlıdır ki, Murad Mirzalıoğlunun şəklində Q. Qaqarinin çəkdiyi digər epizodik rəsmlərdə də rast gəlik (şək. №28).

Etimologiyası. Balaban sözü iki türk – “bala” və “ban” sözlərinin birləşməsindən əmələ gəlmişdir. Adından bəlli olduğu kimi “bala” – kiçik, xırda, zərrə, zərif, incə və s. mənaları verir. Balaban sözünün ikinci hissəsi “ban” isə əski türkcədə səs, ün mənasında işlədilib. Qədim yazılı abidələrimizdən olan “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında “ban” sözü ilə tez-tez rastlaşıq:

Qulaq urıb dinləyəndə ümmət görkli,
Minarədə banlayanda fəqih görkli¹.

“Minarədə banlayanda” dedikdə azan vermək, səs salmaq kimi anlaşılr. Yaxud dastanda “Saçalı uzun tat əri banladıqda”² yazılarkən “uzun saqqallı, dili-dini ayrı olan igidin çıxırması” nəzərdə tutulur. Dastanda “ban banlatdılar” deyimini ilə də tez-tez rastlaşıq³.

Ə. Dağlı “Ozan Qaravəli” əsərində balabanın sözaçımını “hündür səs” kimi izah edir⁴. “Xoruz banlamasa, səhər açılmaz?” el deyimində də banlamaq sözü çıxırmaq, səs çıxarmaq mənasını bildirir. Beləliklə, balabanın sözaçımı həzin səslə alət deməkdir. Bəzən aləti yastı balaban da adlandırırlar. Adına “yastı” sözünün



Şəkil №28. Murad Mirzalıoğlu

¹ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni Nəşrlər Evi, 1999, s. 33.

² Yenə orada, s. 35.

³ Yenə orada, s. 88, 171.

⁴ Dağlı Ə. Ozan Qaravəli (1 kitab), B.: MBM, 2006, s. 48.

qoşulması çox güman ki, alətin səsoyadıcısının – müştüyünün iki-qat yastı qamışdan hazırlanması ilə bağlıdır.

Azərbaycanın görkəmli şairi Rəsul Rza “Ölkəm” şeirində dünya bəstəkarlarının əsərlərini dinləməklə yanaşı, xalqımıza yastı balabanı və tarı da unutmamağı tövsiyə edir:

Könüllər nəşəli, ürəklər sərin,
Bülbül kimi ötür şirin dillərin.
Bizeni, Motsartı sevən ellərin
Yastı balabanı, tarı bol olsun¹.

Xatırladaq ki, şeir milli çalğı alətlərinin, xüsusən də tarın səhnədən sıxışdırıldığı bir dövrdə – 1937-ci ildə yazılmışdır.

Ədəbi mənbələr. Qətran Təbrizi “Divan”ında balabanla bağlı yazır:

Nə qədər ki, **balabanın** zil səsi qulaqları cingildədir,
Nə qədər ki, oxun və qılincin yarası gözləri qaraldır.
Düşmənin gözü oxla, qılıncla yaralansın,
Dostunun qulağı **saz-balaban** səsi ilə dolsun².

Yaxud:

Mənə söylədi: Hər il bu vaxt işin,
Balaban, rud, mey və piyalə ilə idi³.

Q.Təbrizinin yaşadığı dövrü nəzərə alsaq, hələ XI əsrdə balabanın Azərbaycan ərazisində mükəmməl alət kimi yayıldığı bəlli olur. Xatırladaq ki, Q.Təbrizinin təqdim etdiyimiz şeir nümunələrinə nədənsə çalğı alətlərimizin tədqiqatı ilə məşğul olan araşdırıcıların nəzərindən yayınıb və musiqişünaslıqda ilk dəfə diqqətə çəkilir.

Aşıq Valeh isə “Cahannamə” adlı şeirində yazırdı:

Bu dünyada heç də gəzməmişəm kəm,
Aşıq Əli oğlu, Aşıq Məhərrəm.
Həsərin çəkirdi Rum, həm də Əcəm,
Əlində **tütəyi-balaban**hanı¹.

Seyid Əzim şeirlərində muğamlarla yanaşı, bir sıra çalğı alətlərindən, o cümlədən balabandan söz açıb:

Edəcəklər hamısı ləhni-**Hicaz** ilə səda,
Dolacaq “**Şur**”ü “**Nova**” ilə bu “**Firuzi**” “**Həsar**”.
Tuti **tutək** çalacaq bağdə, bülbül **balaban**,
Gələcək sövti-**dəfə** musiqiyü **musiqar**,
Edəcək “**Rast**” “**Əbülçəp**” dəxi **türkü tacik**.
Fəsl-i-**novruz** “**Rəhavəndi**” oxur **səlsələ sar**².

Mikayıl Müşfiq də əsərlərində 20 çalğı alətini, eləcə də balabanı vəsf edib:

Gözəl Qafqaz o günləri artıq unutmuş,
Başqa səs var **zurnasında, balabanında**.
O, özünü indi başqa bir üfəqə tutmuş
Başqa quşlar dəm çəkiyor sayəbanında³.

Tapmaca. Balaban alətinin adına yaşı bilinməyən, əsrlərin süzgəcindən keçib gələn qədim tapmaca və bayatılarımızda rast gəlirik. Bir tapmacada deyilir:

Həzin, kövrək səslidir,
Şirin, bal nəfəslidir (**açması: balaban**)⁴.

Tapmacada balabanın tembri vurğulanır və alətin nəfəslə səsləndirilməsinə işarə edilir.

Bayatı. Balabanın adı nisgilli bir el bayatısında da çəkilir:

Əzizim, bala bani,
Asta çal, **balabanı**.
Hamının balası gəldi,
Bəs mənim balam hanı?

Bayatı balasını müharibəyə yola salmış ananın dilindən deyilib. Burada balaban sözü heç də təsadüfi işlənməyib. Alətin səsi qəmgin, həzin olduğundan bayatını bir az da təsirli edir.

¹ Aşıq Valeh. Alçaqlı, ucalı dağlar. B.: Gənclik, 1970, s. 43.

² Şirvani S.Ə. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə, II c. B.: Avrasiya Press, 2005, s. 79.

³ Müşfiq M. Əsərləri. Üç cildə, II c. B.: Səda, 2004, s. 9.

⁴ Nəcəfzadə A.İ. Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası (Yenidən işlənmiş II nəşr). B.: MBM, 2012, s. 59.

¹ Rza R. Ölkəm. // “Ədəbiyyat qəzeti” 12 noyabr 1937, № 49 (134),

² Təbrizi Qətran. Divan. B.: Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1967, s. 111.

³ Yəni orada, s. 120.

Diapazonu və not sistemi. Balabanın diapazonu bir oktava yarım (1,5) həcmindədir: kiçik oktavanın “sol” səsinə II oktavanın “re” səsinə qədər. Onun notları kaman (sol) açarında yazılır. Balaban transpozisiyalı alətdir, kökü in H (yəni si) olduğu üçün yazıldığından yarım ton bəm səslənir. Alətin səsüzümü diatonikdir, lakin xromatik səsləri də ifa etmək mümkündür. Yəni barmaqlarla dəlikləri yarımçıq qapamaqla, müvafiq səsi yarım ton zilləşdirib-bəmləşdirmək olur.

Dəmkeşlik sənəti. Balabançılar əksər vaxtlarda qoşa çıxış edirlər: usta (solist) və dəmkeş (müşayiət edən). Dəmkeşin vəziyyəsi ustadın musiqi boyu fasiləsiz dayaq (burdon) səsi ilə müşayiət etməkdir. Sənətkarlar buna bəzən “zü” tutmaq da deyirlər.

Görkəmli şair Səməd Vurğun “zü” sözündən şeirlərinin birində çox gözəl istifadə edir:

Zü tutur gecələr suların səsi,
Burda çobanların zil şikəstəsi¹.

Balabanın tədrisi. Balaban xalq çalğı alətləri orkestri yarandığı gündən (1931-ci il) onun tərkibinə daxil edilib. Xatırladaq ki, ilk xalq çalğı alətləri orkestri Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə yaradılıb. Orkestrdə müxtəlif funksiyaları yerinə yetirən 4 cür balabandan istifadə edilir.

Bu yaxınlara kimi ölkəmizdə balaban ifaçılarının ən yüksək təhsili musiqi kolleci səviyyəsində tamamlanırdı. Sevindirici haldır ki, S.Kəriminin təşəbbüsü ilə 2003-cü ildən balaban aləti AMK-da tədris olunur. Konservatoriyanın nəzdində dünya bəstəkarlarının əsərlərini ifa etmək qüdrətinə malik balabançılardan ibarət qrup fəaliyyət göstərir. Qrupun tərkibində adi (prima) balabanlardan başqa pikkolo (cüra), bas (bəm), tenor növlərindən də geniş istifadə edilir. Xatırladaq ki, balabanın yeni növlərini konservatoriyanın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının əməkdaşı Babaxan Əmirov hazırlayıb.

Balaban üçün “Balaban məktəbi” adlı ilk dərsləri 1937-ci ildə

Saleh Abdulləlimov yazıb¹. Eyniadlı dərsləri Nazim Əliyev (1951-2006) də fərqli tərzdə 2002-ci ildə işləyib². Hələlik bu sahədə sonuncu dərsləri Türkiyədə yaşayan həmyerlimiz Əlixan Səmədov 2008-ci ildə hazırlamışdır. Onun “Balaban metodu” adlanan dərsləri üç dildə – türk, rus və ingilis dillərində nəfis şəkildə nəşr olunub³.

Xalq artisti, professor Süleyman Ələsgərov balaban və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Xəyala dalarkən” adlı lirik əsər bəstələyib. Digər bəstəkarlarımız da balabanın bədii-texniki imkanlarını, diapazonunu nəzərə alaraq, yüksək səviyyəli, iri həcmli əsərlər yazmalı, alətin inkişafı üçün zəmin yaratmalıdırlar.

Tanınmış ifaçılar. Azərbaycan xalqı dünya musiqi xəzinəsinə bir-birindən maraqlı, ecəskar səslə çalğı alətləri bəxş edib. Nəfəsli səsləndirilən ney, balaban, zurna, tulum, tütək də belə alətlərdəndir⁴. Nəfəs çalğı alətlərinin ölkəmizdə müxtəlif dövrlərdə yaşamış sayısız virtuoz ifaçıları olub. Bu kitabda zurna haqqında məlumat verərək XVI əsrin məşhur sənətkarları – **Ustad Əsəd Surnayi, Hüseyn Surnayi və Şah Məhəmməd Surnayinin** adını çəkmişik⁵. Burada bir məqamı da xatırlatmaq istəyirik. Orta əsrlərdə hər bir zurnaçı öncə balaban çalmağı öyrənirmiş, sonra mənimsədiklərini zurnada ifa edirmiş. XIV əsrdə yaşamış Əbdülqadir Marağalı *neyçə balaban* adlı alətdən söhbət açarkən surnayın təlimini məhz həmin alətlə aparıldığını bildirir⁶. Yəni ustad şeyridinə hər hansı melodiyanı öncə neyçə balabanda öyrədirmiş. Şagird daha sonra həmin melodiyayı surnayda çalarmış. Elə müasir dövrdə də bəzi zurnaçılar şeyirdlərinə muğam, rəqs və mahnıları

¹ Abdulləlimov S. Balaban məktəbi (əlyazma, Azərbaycan MEA, Hüseyn Cavidin ev muzeyi, əsas fond, DK №5034).

² Əliyev N. Balaban məktəbi. B.: Şirvanşəhər, 2002.

³ Səmədov Ə. Balaban metodu. İstanbul: Ege Reklam Basım Sanatları Limited Şirkəti, 2008.

⁴ Azərbaycan ərazisində müxtəlif əsrlərdə 40-dan artıq nəfəs alətindən istifadə edilib.

⁵ Münşi İ. Tarix-i ələmərə-yi Abbasi. I cild. B.: Təhsil, 2009, s. 391-392.

⁶ Bərdəqçı M. Marağalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılıq, 1986, s. 107.

¹ Vurğun S. Seçilmiş əsərləri. Beş cildə, III c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 107.

öyrədərəkən öncə balabanda çaldırırlar. Tam hazır olduqda şeyird öyrəndiyi həmin melodiyarı zurnada ifa edir. Bu, saatlarla məşğul olan şeyirdin məşq prosesində tez yorulmaması üçündür. Beləliklə, adlarını çəkdiyimiz musiqiçilər – Ustad Əsəd Surnayi, Hüseyn Surnayi və Şah Məhəmməd Surnayi həm də o dövrün ən mahir balaban ifaçısı kimi tanınmışlar.

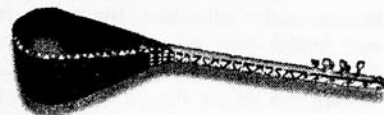
Balabanın inkişafında müstəsna xidmətləri olan digər ifaçıların da adı qeyd olunmalıdır: XVII əsrin tanınmış balabançıları – **Məşədi Məsim, Tağı Babaşoğlu, Süleyman Hacı Səlimoğlu, Tacir Qasım, Şikəstə Ağasadiq və b.**; XVIII əsr balabançıları – **Dəmkeş İbrahim, Keçəçi İsmayıl, Dabbağ Səməd, Şikəstə Ali, Süleyman Babaoğlu, Soltan Bağioğlu və b.**; **Baxşəli Gülablı**¹ – Aşıq Valehin nəvəsi, tarzən Qurban Pirimovun (1880-1965) atası; XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində yaşayan balabançılar – **Həsən Əliyev** (F.Şuşinskinin yazdığına görə, ilk balabançı olub ki, ifasında 1913-cü ildə Kiyev şəhərində “Ekstrafon” aksioner şirkəti qrammofon valı buraxmışdır)², **Əli Kərimov** (1874-1962), **Mehdi Nəzərli** (1885-1948, Ə.Dağlı M.Nəzərlinin balabanla yanaşı, tütək, ney, zurna və çunqur saz alətlərində eyni məharətlə çaldığını yazır)³, **Həsənpaşa Əbil oğlu Rəhmanov** (1880-1945, atası Əbil Rəhmanovlu tanınmış aşiq olub), **Ağası Ağasızadə** (1906-2002), **Məhərrəm Mövsümov** (1916-1957), **Məmmədnaib Hacıyev** (1922-2005), **Bəhrüz Zeynalov** (1926-1998), **Həsərət Hüseynov** (1927-1994), **Ələfsər Şəkili** (1930-1984), **Ələkbər Əsgərov** (1933-1995), **Mübariz Atayev** (1934-2000), **Nurəğa Həsənpaşa oğlu Rəhmanov** (1935-2007), **Əşrəf Əşrəfzadə** (1940-1973), **Elşad Cabbarov** (1942-2016), Fərhad Hüseynov, Nizami Allahverdiyev, Rasim Ələsgərov, Həsənağa Sadıqov, Həkim Abdullayev, Əlixan Səmədov, Nadir Talıbov, Şirzad Fətəliyev, Coşqun Sadıqov, Nicat Məsimov və b.

¹ Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, s. 275.

² Yəni orada, s. 39.

³ Dağlı Ə. “Ozan Qaravəli” əlyazması. II hissə, AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu, C-1021/9974 şifəli qovluq, s. 54.

Saz xordofonlu (tel-li) alətlər qrupuna aid edilir (şək. №29). Alət mizrabla səsləndirilir. Aşıqlar mizrabı təziyə-nə adlandıraraq, onu gilas və ya albalı ağacının qabığından hazırlayırdılar.



Şəkil №29. Saz

Yaranma tarixi. Saz qopuzun xələfidir. Bu səbəbdən sazın yaranma tarixini müəyyənləşdirmək üçün qolça qopuzun keçdiyi tarixi yola nəzər salmaq lazımdır. Qopuz türk dünyasının ən qədim çalğı aləti sayılır. Ə.Hüseyni İran Azərbaycanının Cığamış şəhəri yaxınlığında tapılmış saxsı qaba istinadən qopuz alətidən xalqımızın sənətkarları ən azı 7-8 min il bundan əvvəl istifadə etdiyini bildirir. Bu mənbəni 1961-1966-cı illərdə Amerika arxeoloqları tapmış və saxsı qabın yaşını müəyyənləşdirmişlər. Qopuz aşıqların sələfi sayılan ozanların ayrılmaz aləti olub, ondan XVI əsrə qədər istifadə edilib. Ozanlar Səlcuq dövlətinin yaranmasında çox-çox əvvəllər oğuzlar arasında, Hun hökmdarlarının səraylarında, türk ordularında böyük hörmət, nüfuz sahibi olmuşlar.

Etimologiyası. Saz sözü qədim türkcədə qarğı, qamış mənalarını bildirir. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında bu mənzərənin şahidi oluruz: “Yalançıq oğlu Yalancuq bunu eşitdi. Beyrəğin qorqusundan qaçdı, özünü **Tana sazına** saldı. Beyrək ardına düşdü. Qoa-qoa saza düşürdü. Beyrək aydır: “Mərə, od götürün”. Gətirildilər. **Sazi** oda urdılar”¹.

Sirr deyil ki, tərənə çalınması mümkün olan ilk alətlər qarğıdan, qamışdan hazırlanılan nəfəs alətləri olub və bunlar saz (oğuz türkcəsində qamış deməkdir) və ya ağız (dodaq) qopuzu adlanıb. Sonralar müxtəlif üsulla səsləndirilən zərbli (vurmali), yaylı (kamanlı), mizrablı, ümumilikdə bütün alətlərə sazlar deyilib. Bu günə qədər dilimizdə işlədilən “telli saz” deymi o dövlərdən ya-

¹ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 87.

digər qalıb. Müasir dövrdə hər kəs bilir ki, sazın teli olmalıdır. Lakin e.ə., eləcə də eramızın orta əsrlərində digər alətlər də küll halında sazlar adlanıblar. Bu zaman fərqləndirmək üçün “telli saz” dedikdə telli, mizrablı hər hansı alət, o cümlədən aşıqlarımızın geniş istifadə etdiyi saz nəzərdə tutulurdu.

Farslarda isə saz sözü bir neçə mənada işlədilir: 1. uyğun, 2. hazır, 3. düzəldən. Bu sözlər dilimizdə kifayət qədər anlaşıqlı olduğundan hər sözü ayrıca izah etməyi lüzum bilmirik. Təkcə əlavə olunmalıdır ki, saz arxaik oğuz sözüdür, sonralar farsın dilinə keçmişdir.

Ədəbi mənbələr. Həqiqi, Həbib, Xətai, Füzuli, Fə dai, Əmani, Məsihi, Şükuhi və b. klassik şairlərimiz şeirlərində saz alətini dənə-dənə vəsf ediblər. Sazın adına “Koroğlu” dastanında da rast gəlirik.

Həbib:

Səbzəvi abü hərifü **sazü** mey,
Budürür əsbabi-ışrət, vəssalam¹.

Şah İsmayıl Xətai:

Bir gün ələ almaz oldum mən **sazım**,
Ərşə dirək-dirək çıxar avazım,
Dörd şey vardır bir qarındaşa lazım,
Bir elim, bir kəlam, bir nəfəs, bir **saz**².

Məhəmməd Füzuli:

Lətif səslər eşqin təhrikinə səbəbdür,
Xəbərsizlərə eşqin xəbəri **saz** ilə yetişir.
Eşq bir gizli sirdir, **saz** ilə aşkar olur.

Həqiqət budur ki, o, sirr **saz** pərdəsinin arxasındadır³.

Fə dai Təbrizi:

Saraydan qoy ucalsın **sazü** avaz,
Qanad çalsın səmadə mürği-şəhbaz⁴.

Məhəmməd Əmani:

Ey müğənni, saxlagil **sazını**, kim bu bəzm ara
Eşq ahəngi verir sövtiqə üşşaqın nəva¹.

Rüknəddin Məsud Məsihi:

Hər kim (növ) ona aqdi üqdeyi-raz,
Hər razdə bin kəlam edüb **saz**².

“Koroğlu” dastanı:

Atı çapdım Çəmli belin düzünə,
Qurban olum şagirdinin gözüne,
Xırda xəmə (sədəf) doğra **sazın** üzünə,
Usta, qulun olum, yola sal məni³.

Şükuhi:

Saqi dolandırısın cami-gül rəngi,
Düzülsün məclisə lələ, mərdəngi,
Oxusun xanəndə, oynasın “Cəngi”,
Xəyalımdan **setar** keçər, **saz** keçər⁴.

Tapmaca. Qədim tapmacalarda saz aləti ilə bağlı deyilir:

Bir qolu, bir çanağı var,
Qolunda çoxlu bağı var.
Əl vuranda ağlayır,
Sınəmizi dağlayır (**açması: saz**).
Palıdın parası,
İçinin tarası,
Onu tanımayan,
Şeytanın balası (**açması: saz**)⁵.
Əziziyəm, gül bilir,
Gül qədrin bülbül bilir.
O hansı alətdir ki,
Yetmiş iki dil bilir? (**açması: saz**)⁶

¹ Həbib. Şeirlər. B.: Şərq-Qərb, 2006, s. 39.

² Xətai Ş.İ. Əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 342.

³ Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, V c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 57.

⁴ Təbrizi F. Bəxtiyarname. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 12.

¹ Əmani M. Əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 14.

² Məsihi R.M. Vərqa və Gülşə. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 36.

³ “Koroğlu” (Paris nüsxəsi). B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 62.

⁴ XIX əsr Azərbaycan şeiri antologiyası. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 213.

⁵ Tapmacalar. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 150.

⁶ Yəne orada, s. 150 (burada ilk iki misra tərəfimizdən əlavə edilib – A.N.).

Bir zamanlar 72 saz havacatı olub. Aşıqlar bu havaları mü-kəmməl öyrəndikdən sonra ustalarının razılığı ilə məclislərdə söz söyləyib, saz çalarmışlar. Məhz bu səbəbdən nəvələrimizin, babalarımızın dilindən eşitdiyimiz yaşı bilinməyən yuxarıdakı tapmacada “72 dil bilmək” “72 aşiq havasını çalmaq” deməkdir. Sonrarı aşiq havalarının sayı artıbdır.

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Tut ağacından hazırlanan sazin qədimdə 2-3 teli, 10-14 pərdəsi olub. Müasir sazin isə 9 teli, 20-yə yaxın pərdəsi vardır. Bu da sazda nəinki aşiq havaları, eləcə də müasir musiqiləri çalmaq imkanlarını yaradır. Yaxın keçmişə kimi alətdən yalnız aşıqlar istifadə edirdilərsə, müasir dövrdə saz xalq çalğı alətləri ansambl və orkestrlərimizdə də öz yerini tutub. İlk dəfə sazi Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə böyük bəstəkar və dirijor Səid Rüstəmov daxil edib. 1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti günlərində saz alətdən orkestrdə istifadə edildi və tara istinadən kökləndiyindən orkestr sazi adlandırıldı. Orkestrdə sazi not savadı olan tarçənarlar ifa edirlər.

Diapazonu. Saz aləti aşiq havalarına kökləndiyindən diapazonu tez-tez dəyişir. Lakin ansambl və orkestrlərdə itsifadə edilən sazlar tar kimi köklənir: I üç tel I oktavının “do”, II üç tel kiçik oktavının “sol”, III üç tel isə kiçik oktavının “do” səsidir. Belə kök ümumi kök adlanır, alətin diapazonu kiçik oktavının “do” səsinə II oktavının “sol” səsinə qədərdir. Orkestr sazi in H, yəni “si” köklüdür, transpozisiyalı alət sayılır, kökləndiyindən yarım ton bəm səslənir. Tar alətinə olduğu kimi, sazin da notları metso-soprano açarında yazılır.

Saz aləti ölçüsünə və istifadə qaydalarına görə müxtəlif növlərə ayrılır: ana saz, orkestr sazi, baş tavar saz, cürə saz, orta saz, tavar saz və s.

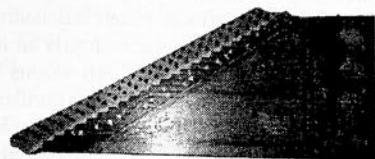
Tədrisi. Saz üç pilləli təhsil sisteminə – uşaq musiqi məktəblərində, musiqi kolleclərində və musiqi təmayüllü ali təhsil ocaqlarında tədris edilir. Bu iş hələlik kütləvi hal almasa da, artıq ilk addımlar atılıb. S.Kəriminin təşəbbüsü ilə ilk dəfə “Saz məktəbi”

dərsləri hazırlanıb¹.

Tanınmış ifaçılar. Burada bütün klassik aşıqlarımızın adını sadalamaq olar, o cümlədən bu alətin tanınmasında instrumental ifaçılarımızın – Ədalət Nəsimov, Zakir Bayramov (tanınmış el sənətkarı Aşiq Mirzənin oğludur), İlqar İmamverdiyev, Mübariz Əliyev, Fəzail Orucov, Elmir Tanrıverdiyev və başqalarının da böyük xidməti var.

QANUN

Qanun xordofonlu, yəni telli alətlər qrupuna aid edilir. Şərqdə bir sıra çalğı alətləri region xalqlarının ümumi ruhuna uyğun yaradılıb. Qanun da belə alətlərdəndir (şək. №30).



Şəkil №30. Qanun

Yaranma tarixi. Ərəb ölkələrində yaradılmış qanun aləti Azərbaycanda özünəməxsus inkişaf yolu keçib. Qanun Azərbaycan ifaçıları tərəfindən səsləndirilərkən, xalqımıza məxsus melizmlərdən (musiqi bəzəklərindən) istifadə olunur. Məhz bu səbəbdən alət “azərbaycanca” daha gözəl səslənir və digər Şərq xalqlarının (ərəb, türk, özbək və başqalarının) ifalarından kəskin fərqlənir.

Qanundan 3 min il əvvəl şumerlərin də istifadə etdikləri haqda məlumat var². Şumerlər Beynənnəhreynin (Mesopotamiya, indiki İraq) cənubunda e.ə. IV minillikdə məskunlaşmışlar. Eramızdan əvvəl I minilliyə qədər şumer mədəniyyəti inkişaf etmiş, sonralar tədricən sıradan çıxmışdır. Türk mənbələrində qanun alətinin də məhz bu dövrdə (e.ə. I minillik) yarandığı bildirilir.

¹ Kərimi S., Quliyev A., Əliyev M. Saz məktəbi. B.: İ.Əfəndiyev adına bədii-ədəbi xeyriyyə fondu, 2007.

² Temel Hakkı Kara Hasan. Çalğuların dili – musiqi sözlüğü. İstanbul: Bestem Yayıncılık, Köksu Metbeeçilik sənaye və ticarət, 1999, s. 101.

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, əməkdar artist Təranə Əliyeva Davud əleyhissalamın (e.ə. təxminən 1085-963) da “Zəbur”u qanunun variantlarından biri olan *kinnorda* çalmaqla oxuduğunu yazır¹.

Ü.Hacıbəyli alim Polioksa istinad edərək yazır: “Qanun dəxi məhz ərəblərin ixtiraatındandır ki, bəəd yunanilər onu ərəblərdən əxz etmişlər. Həqiqətən, bir çox musiqi aləti olan dəxi mövcuddur ki, əsilləri ərəblərdən götürülmüşdür”². Üzeyir bəy daha sonra həmin əsərində bildirir: “Tellilərdən biri də qanundur ki, bəzilərinə, ərəb və bəzilərinə, yunan ixtirasıdır. Hər halda ərəblərin öz qanunu var imiş ki, bu saz vasitəsilə bir də digər sazları kök edərmiş. Ərəb qanununun 75 teli varmış ki, hər üçü bir cürə kök edilmiş. Qanun “Rast” kökündə qurularmış. Bu gün hər bir musiqiçi üçün piano çala bilmək vacib olan kimi, o vaxt ərəblərdə dəxi bütün musiqilər öz çalğılarından əlavə qanun çalmağı dəxi özlərinə borc bilirmişlər”³. Bu fikirləri Ü.Hacıbəyli “Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri” məqaləsində yazmışdır⁴.

VII əsrdə islam dininin yaranması və böyük coğrafi ərazini əhatə etməsi ilə bağlı ərəb mədəniyyəti Avropaya yayılırdı. Azərbaycanın Qərb ilə Şərq ölkələri arasında “körpü” rolunu nəzərə alsaq, sənətkarlarımızın qanundan ən azı VII əsrdən istifadə etdiyi ehtimal olunur.

Əbdülqadir Marağalı (XIV əsr) “Məqasidül-Əlhan” əsərində qanun haqqında məlumat verir⁵.

XVII-XVIII əsrlərdə qanun Azərbaycanda tənəzzülə uğrayıb, tədricən unudulub. Azərbaycan musiqisinin inkişafında və təbli-

ğində əvəzsiz xidmətləri olan Məşədi Cəmil (məşhur bəstəkar Fikrət Əmirovun atası) 1913-cü ildə Türkiyədə təhsilini bitirib Azərbaycana qayıdanda çalmağı orada öyrəndiyi ud və qanun alətlərini də gətirib. Qanun aləti o vaxtdan Azərbaycanda yenidən yayılmağa başlayıb. Bakıda Məşədi Cəmil konsertlərdə “Bayatı-Şiraz” muğamını qanunda özünəməxsus tərzdə çalaraq bu alətə olan marağı artırırmışdır.

Etimologiyası. Qanun sözü ərəbcə qayda, nizam, üsul, səliqə-sahman, düzgün və s. mənaları bildirir¹. Bəzən aləti yanlış olaraq “kanon” və ya “kanun” da adlandırırlar. Belə olduqda fərqli mənalar meydana çıxır: a) “kanun” (ərəbcə) – od qabı, manqal; soba; süryani təqvimində ay adı²; b) “kanon” (yunanca) – təsviri sənətdə norma və qaydalar müəyyənləşdirən məcmu; musiqidə isə çoxşəxli forma; imitasiya³; kiləs tərəfindən müqəddəs sayılan kitablar; dini bayramlarda oxunan mahnı; musiqi mövzusunun bir neçə səs tərəfindən ardıcıl surətdə təkrar edilməsi.

Əslində kanon musiqidə dalgəvari ifaya deyilir. Yəni səslərin imitasiyası mənasındadır. Kanun dedikdə isə qış, daha dəqiqi dekabr ayı nəzərdə tutulur. Qətran Təbrizinin (XI əsr) “Divan”ında belə məqamlarla rastlaşırıq:

Görüm ki, çərx neysan düşmənlərin üçün **kanuna** döndərsin!

Dünya **kanunu** dostların üçün neysana çevirsin!⁴

Sətri tərcüməsini verdiyimiz bu beytdə “neysan” sözü “bahar”, “kanun” sözü isə “qış” mənalarında işlədilib.

Ədəbi mənbələr. Nizami, Əssar, Bühranəddin, Nəsimi, Həbib, Kişvəri, Füzuli, Məsihi, Nəbati və b. klassiklər şeirlərində qanunu vəsf ediblər. Bu şeirlərdən qanunla bağlı bir sıra seçmələri təqdim edirik.

Nizami Gəncəvi:

¹ Əliyeva T.M. Qanun məktəbi. B.: Ziya NPM, 2014, s. 5.

² Hacıbəyli Ü. Bədii və publisistik əsərlər. B.: Şərq-Qərb, 2008, s. 502.

³ Yəni orada, s. 504.

⁴ Hacıbəyli Ü. Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri. // “Maarif və mədəniyyət” jurnalı, 1926, № 7 s. 30.

⁵ Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri. // B.: “Qobustan” jurnalı, №1, 1977, s. 76; Bardakçı M. Marağalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 105.

¹ Ərəb və fars sözləri lüğəti. B.: Yazıcı, 1985, s. 104.

² Yəni orada, s. 273.

³ ASE. On cildə, V c. B.: 1981, s. 249.

⁴ Təbrizi Q. Divan. B.: “Qızıl Şərq” mətbəəsi. 1967, s. -1.

Fəryada, naləyə, bələyə məftun,
Bağdad ellərinin **qanunu** – Məcnun¹.

Əssar Təbrizi:

Bir tərəfdə **ud** çalındı, bir tərəfdə dindi **tar**,
Saz qanuna cavab verdi, məclis oldu lələzar².

Qazi Bühranəddin:

Bu rast qəddüni **çəngi** görürsə dutma əcəb,
Əgər müxalif edüb **sazını mühəyyər** ola.
Nigara **udu** saçun qıldı yenilə **qanun**,
Kanın³ xəyaliylə dil həmişə micmə ola⁴.

İmadəddin Nəsimi:

Qurulmuş məclisi-şahi, çalınır **çəngü ney, qanun**,
Tərənnümlər qılır mütrüb, ara yerdə şərab oynar⁵.

Həbib:

Bəyanü məntiqü **qanuni**-heyət,
Qəzəl, qövlilə aşarım, xərabat.
Dəfü neyü udu şəsta çəngü bərbət,
Mənim təsnifi-ədvərim, xərabat⁶.

Nemətullah Kişvəri:

Bəzmi-ğəmində hər gecə bu naləvü xəmə qamətim,
Bir **çəngdür** kim, kökləmiş dəsti-qəza **qanun** bilən⁷.

Məhəmməd Füzuli:

Xoş nəğmələr ilə edərək aləmi məmnun,
Bir huri, mələk üzlü çalırdı iri **qanun**⁸.

Seyid Əbülqasim Nəbat:

Bağrımı xari-sitəm eylədi rövzən, rövzən,
Sinəmi ataşi-ğəm eylədi **kanun, kanun**⁹.

Tapmaca. Qanun aləti haqqında deyimlərə ağız ədəbiyyatımız qollarından olan tapmacalarımızda da rast gəlirik. Yaşı bilinməyən tapmaca belədir:

Əziziyəm, işi var,
Səsində keçmiş var.

Görəsən o nədir ki,

Yetmiş iki diş var? (**açması: qanun**)¹

Sonuncu misrada “yetmiş iki diş” dedikdə alətin “diş” formasında olan eyni sayda aşxırları nəzərdə tutulur. Azərbaycan ərazisində əsasən 72 telli qanundan geniş istifadə olunur.

Miniatür mənbələr. “Bəhrəm Gur yeddi gözəl yanında” – “Bəhrəm Gur sarı günbəzdə” (Nizami “Xəmsə”, 1648-ci il, Buxara, KDK CFS 66, v. 138) illüstrasiyalarında *dəf, setar* və qanun ifaçıları təsvir edilib².

Morfologiyası və istifadə qaydaları. Qanunun gövdəsi əsasən çinar ağacından hazırlanır. Qanun telli, mizrabla çalınan alətdir. İfaçı qanunun tellərini hər iki əlinin şəhadət barmağına keçirilən xüsusi metal üsküklərə birləşdirilmiş mizrablarla səsləndirir. Qədimdə isə qanun barmaqlara keçirilmiş “bağa” ilə ifa olunurdu. “Bağa” tısağanın çanağından düzəldilən mizrabdır.

Əbdülqadir Marağalı “Məqasidül-Əlhan” əsərində qanunun quruluşu haqqında belə yazmışdır: “Bu elə sazdır (çalğı alətidir – A.N.) ki, kasası (çanağı – A.N.) və səthi üçbucaqdır (gövdəsi üçbucaq şəklindədir – A.N.). Onun qolu yoxdur. Onu çalanlar əksər vaxtlarda ona üç sim (məftil) bağlayırlar (daha dəqiqi, 72 tel bağlanmış və hər üç tel bir səs hökmündə olmuşdur – A.N.) və bu üç sim bir qaydada bağlanır. Qurulması, istifadə edilməsi ikri (çəngəbənzər alətdir, buna bəzən egri də demişlər – A.N.) kimidir. Bunda çalınan mülayim nəğmələri küll halında 8 yerə bölürlər (hər oktavada 8 səs olmuş – A.N.). Hər dairəni sonra nəğməsinə münasib tərtib edirlər (səsdüzümünü ifa ediləcək nəğməyə

¹ Gəncəvi N. Leyli və Məcnun. B.: Lider, 2004, s. 70.

² Təbrizi Ə. Mehr və müştəri. B.: Şərq-Qərb, 2006, s. 211.

³ Burada “kanun” sözü alət kimi deyil, “ki onun” mənasında işlədilib.

⁴ Bühranəddin Q.S. Divan. B.: Öndər, 2005, s. 23.

⁵ Nəsimi İ. Seçilmiş əsərləri. İki cildə, I c. B.: Lider, 2004, s. 197.

⁶ Həbib. Şeyrlər. B.: Şərq-Qərb, 2006, s. 23.

⁷ Kişvəri. Əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 88.

⁸ Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, V c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 151.

⁹ Nəbat S.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 61.

¹ Nəcəfzadə A.İ. Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası (Yenidən işlənmiş II nəşr). B.: MBM, 2012, s. 74.

² Gəncəvi N. “Xəmsə” miniatürləri. B.: Yazıçı, 1983. 94 sayılı illüstrasiya.

görə kökləyirmişlər – A.N.)¹.

Alətin ilkin variantlarında ən azı 9 tel olmuş, sonralar isə bu tellərin sayı 50-yə, 60-a çatdırılmışdır². Hazırda türk qanunlarının 75 teli var. Qanun diatonik səsdüzümünə malikdir. Lakin linglər vasitəsi ilə xromatik səsləri də çalmaq olur.

Şərqdə icad edilmiş bir sıra çalğı alətlərinin əsasında Qərbdə yeni növ alətlər ərsəyə gəlmişdir. Belə alətlərdən biri də pianinodur ki, qanunun əsasında yaradılıb. Professor Jak C.Risler belə yazır: "Pianonun babası olan qanun ilə digər bütün musiqi alətlərini Qərbi Avropaya müsəlmanlar bəxş etmişlər"³.

Diapazonu. Qanunun notları kaman ("sol") açarında yazılır və in D (re) kökündədir, transpozisiyalıdır, yazıldığından bir ton zil səslənir. Alətin diapazonu böyük oktaavanın "sol" səsinə III oktaavanın "do" diyez səsinə qədərdir.

Tədrisi. Qanun 1959-cu ildə bəstəkar S.Rüstəmovun təşəbbüsü ilə xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə daxil edilib. Bu alət ilk dəfə həmin il Moskvada keçirilən Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti dekadası zamanı səslənib.

Mükəmməl alət olan qanun Azərbaycanda üç pilləli təhsil sisteminə – uşaq musiqi məktəblərində, musiqi kolleclərində və musiqi təmayüllü ali təhsil ocaqlarında tədris olunur. İlk dəfə S.Ələsgərovun təşəbbüsü ilə qanun 1984-cü ildə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki Azərbaycan Milli Konservatoriyası) tədris planına daxil edilib.

Bəstəkar, professor Zakir Bağırov (1916-1996) 1964-ci ildə qanun və 2 arfa üçün "Rapsodiya" bəstələmiş və bu əsəri həmin ildə qanunçalan Asya Tağıyeva, arfada Aida Abdullayeva və Sima Xəlilova Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında böyük məharətlə səsləndirmişlər.

¹ Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri. // B.: "Qobustan" jurnalı, №1, 1977, s. 76; Bardakçı M. Marağalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 105.

² Farmer H.G. Onyedinci yüzilyda türk çalgıları. Ankara: THK Basımevi, 1999, s. 45.

³ Jacques C.Risler. La Civilisation arabe. Paris: Payot, 1955, s. 101.

S.Ələsgərovun qanun alətinin inkişafında böyük rolu və xidmətləri olub. O, qanun üçün "Poema" adlı əsər yazaraq aləti orkestrdə solo səviyyəsinə qaldırmış, sonralar da bu işini davam etdirmiş, "Şalaxo" rəqsini də qanunla orkestr üçün işləmişdir. Qeyd edək ki, bu rəqsin düzgün adı "Şələqoy"dür və Azərbaycanın ən qədim rəqslərindən biridir. Sonralar qonşu xalqlar bu sözü öz dillərində tələffüz edə bilmədiklərindən onu "Şalaxo" adlandırmışlar. Müasir dövrdə bizim də dilimizdə daha çox "Şalaxo" kimi işlənir.

Bəstəkar Dadaş Dadaşovun qanun üçün yazdığı "Çinarənin sevinci" adlı əsər də ifaçıların repertuarını zənginləşdirir.

Tanınmış ifaçılar. XVI əsrdə yaşamış – **Mövlana Qasım Qanuni**, Şah İsmayıl Xətəinin nəvəsi **Sultan İbrahim Mirzə, Rəvanlı Mirzə, Rəvanlı Heydər¹, Məşədi Cəmil Əmirov, Kərbəlayi Vaciha Səfərova** (1924-2002), **Asya Tağıyeva** (1935-2011). Təranə Əliyeva, Mələhat Əliyeva, Çinarə Mütəllibova (Heydərova), Elnur Əsədullayev, Rəşad İlyasov, Xədicə Həsənova və başqalarının qanunun təbliğində böyük rolu var.

Məhəmmədali Tərbiyətin (1877-1940)² "Dənisməndani-Azərbaycan" əsərində Mövlana Qasımın "qanun çalmaqda və musiqinin müxtəlif sahələrində öz dövrünün məşhur musiqişünaslarından olduğu" bildirilir³.

İskəndər bəy Münşi Türkman "Tarix-i ələmərə-yi Abbasi" əsərində Şah İsmayıl Xətəinin nəvəsi Sultan İbrahim Mirzədən söz açarkən yazır: "...Sultan İbrahim Mirzə çəşidli fəzilət və kamilliklərlə bəzənmiş və incəsənət fənləri ilə zintələnmiş bir şəxs olub, zamanın istedad sahiblərindən idi. O, nəstəliq xətti ilə çox yaxşı yazırdı və incə qələmlə bir müsəvvir idi. Musiqi və ədvar elmində zamanın öncülü idi. O, musiqi bəstələmək sahəsində **Mövlana Qasım Qanuninin** şagirdi olmuşdur. Yaxşı saz çalardı.

¹ Ağayeva S. Orta əsr mənbələri XVI-XVII əsr Azərbaycan musiqiçiləri haqqında. // "Musiqi dünyası", 1-2/39 2009, s. 95. Sultan IV Murad hakimiyyəti dövründə (1623-1640) İstanbulla Rəvandan gətirdiyi sənətkarlar arasında qanun ifaçıları Rəvanlı Mirzə və Rəvanlı Heydər də olub (Özərgün 6033).

² Tam adı: Mirzə Məhəmmədali xan Sadiq oğlu Tərbiyət Təbrizi.

³ Tərbiyət M. Dənisməndani-Azərbaycan. B.: Azər nəşr, 1987, s. 163.

Dülgərlik etmək, saz yonmaq və “xatəmbəndi” (mozaika) yaratmaq sənətlərində böyük məharətə malik idi. Xorasanda olarkən əksər vaxtlarda şairlərlə, nəzm və bələğət sahibləri ilə söhbət edərdi və özü də “Cahi” təxəllüsü ilə şeirlər yazardı¹. Ondən aşiqanə qəzəllər qalmışdır². Mənbədən aydın olur ki, Mövlana Qasim Qanuni həm də gözəl musiqilər bəstələyib. Eyni zamanda o, bəstəkarlığın sirlərini gənc nəslə öyrədirmiş. M.Q.Qanununin istedadlı yetirmələrindən biri də Sultan İbrahim Mirzə olub.

QAVAL



Şəkil №31. Qaval

Qaval birizli zərb aləti olub, dəf ailəsinə aiddir (şək. №31).

Müasir dövrümüzdə dəf və qaval alətləri demək olar ki, danışıq dilində eyniləşdirilib. Bununla bağlı sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fuad Əzimli haqlı olaraq iradlarını bildirib: “Hazırda Azərbaycanda musiqiyə aid çap edilmiş kitablarda qavalla dəf arasında sadəcə olaraq fərq qoyulmur, ya hər ikisi bir alət kimi təqdim edilir. Bir həqiqəti nəzərdən qaçırmaz lazımdır deyildir ki, dəf və qaval başqa-başqa alətlərdir. Onların hər birinin musiqi irsimizdə müstəsna rolu vardır”³.

Bəzən yanlış olaraq F.Əzimli, M.Kərim dəfi “idio-membrano-fonlu” qrupa (əslində belə bir qrup yoxdur) aid edirlər. Fikirlərini də onunla əsaslandırırırlar ki, dəfin sağanağında idiofonlu qrupa aid edilən zıngırovlar, metal halqalar və s. elementlər vardır. Yada salağ ki, orqanologiyada istənilən alətin qrupu onun yalnız əsas səs mənbəyinə görə müəyyənləşdirilir. Necə olur ki, dəfə-

bənzər alətləri dünyanın ən qədim xalqları membranofonlu qrupa aid etdiyi halda, Azərbaycanda isə dəf və qaval “idio-membrano-fonlu” qrupa aid olunmalıdır? Çalğı alətlərinin üzərində yerləşdirilən əlavə detallar müvafiq alətin mənsub olduğu qrupunu dəyişdirə bilməz. Məsələn, adı çəkilən alimlərin (F.Əzimli, M.Kərim) təbircə desək, əgər man kamançanın tac hissəsinə bir zıngırov bağlayıb ifa etsəm, bu alət məgər xordofonlu deyil, “idio-xordofonlu” qrupa aid olunacaqdır? Deyilən fikirlərin heç bir elmi əsası yoxdur. Dəfin də sağanağına bir neçə yerdən kiçik sinclər bərkidirlər. Lakin alətin əsas səs mənbəyi sinclər deyil, dəridir (şək. №32).



Şəkil №32. Dəf

Yaranma tarixi. Qavalın yaranma tarixi ona qohum və bənzər alətlərə – dəfi, dıncır, məzhər və dairəyə nisbətən elə də qədim deyil. Ədəbi mənbələrə istinadən Azərbaycanda qaval aləti XI əsrdən başlayaraq günümüzədək istifadə olunur. Bu da ölkəmizdə bütün dövrlərdə muğam sənətinin sürətlə inkişaf etməsilə əlaqədardır.

İran Azərbaycanın Cığamış şəhərində tapılmış gil qabı bir daha yada salağ. Bu qabın üzərində qavalabənzər alət təsvir edilib. Bilindiyi kimi, həmin tapıntının – maddi-mədəniyyət abidəsinin 7-8 min il yaşı var. Deməli, Azərbaycan ərazisində ən azı 7-8 min il bundan əvvəl qavalabənzər alətdən istifadə olunub (şək. №2).

Alman səyyahı A.Oleari 1636-1638-ci illərdə Şamaxı və Ərdəbildə gördüyü qavalabənzər alətlərdən də söhbət açır². Lakin A.Oleari bu aləti “ruçniye barabanı” («ручные барабаны») adı ilə təqdim edir. 1683-1684-cü illərdə Azərbaycanda səyahətdə olmuş digər alman E.Kempfer də xatirələrində qaval (dairə adı ilə) və dəf alətlərindən söz açmış, onların quruluşu haqda bilgi ver-

¹ İbrahim Mirzə Səfəvi (1543-1576) türkcə və farsca 3 min beytdən artıq şeir yazıb. O, ədəbiyyat, sərf-nəhv, fəlsəfə, tibb, ilahiyyat, həndəsə, hesab, nücum və məntiq elmlərini də bilirdi. Onun Orta əsr söz ustaları haqqında yazdığı “Fərhəng-i İbrahim” təzkirəsi məlumdur.

² Münşi İ. Tarix-i aləmə-ye Abbasi. I c. B.: Təhsil, 2009, s. 423.

³ Əzimli F.N. Zərb alətləri Azərbaycanda. B.: R.N.Novruz-94, 2008, s. 61.

¹ Qədim oğuzlar dəfi “tümürük” (dümürük) adlandırmışlar. Bu barədə M.Kaşğari “Divani-lüğət-it-Türk” (I c. s. 365) əsərində məlumat verib.

² Олеарий А. Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. Пер. с нем. Н.П.Барсова. М.: Моск. Ун-ская типография, 1906, с. 525-526, 657.

mişdir¹. O, çalğı alətlərinin şəklini çəkdiyi səhifədə qavalı (dairə) 8, dəfi isə 7 rəqəmi ilə işarələyib (şək. №7).

1842-ci il sentyabrın 14-də Buzovnadə toy məclisində iştirak edən professor İ.N.Berezin² də burada gördüyü və dinlədiyi bir neçə alətdən (qoşanağara, saz, balaban), eləcə də qavaldan “Dağıstan və Zaqafqaziyyə səyahət” adlı kitabında söhbət açır.

Gorus şəhər məktəbində nəzarətçi işləmiş P.Vostrikov haqqında əvvəlki bölümlərdə məlumat vermişik. O, Tiflisdə nəşr olunan CMOMIK toplusunda Azərbaycanda gördüyü bir sıra çalğı alətləri ilə yanaşı, qavaldan da söz açıb. P.Vostrikov qavalı “buben” adı ilə təqdim edir. O, yazır: “(Qaval – A.N.) Ter vilayətində yaşayan kazakların işlətdiyi “buben”dən onunla fərqlənir ki, bu alətdə çoxlu gümüş və mis lövhəciklər, zəngli səslənməsi üçün nazik metal pullar bərkidilir”³.

Dahi Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsindəki qaval, eləcə də digər membranofonlu alətlərlə (dairə, dəf, təbil, dümbək, qoşanağara) bağlı fikirləri musiqi alətləşməsi baxımından olduqca maraqlıdır: “Zərb edilən alətdən ən zərifi qavaldır (dairə) ki, balıq dərisi çəkilmiş sağanaqdan ibarətdir. Rütubət yerdə pərdəsi boşaldığından bir dəfə qızdırmaq lazım gəlir. Yerdə qalan dəf, təbil və dümbəklərin dəxi özlərinə məxsus səsləri vardır. Tar və kamança yanında zərb üçün qaval yarar, yerdə qalanları zurna və tütək səsləri ilə uyğun gəlir. Avropalıların “tümpani”sinə bənzəyən, fəqət ondan çox kiçik olan bir növ və qoşa zərb aləti dəxi vardır ki, adına qoşanağara deyirlər, üzərində çubuqlar ilə zərbələr vurulur və “tremolo” deyilən müsəlləs səslər hasil olar”⁴.

Etimologiyası. Qavalın sözaçımı haqqında bir neçə fikir yürüdüldür: 1. Qavalın ərəb sözü olan “qafa”, yəni “baş” sözündən yaranması ehtimal olunur. Çünki xanəndələr ifa zamanı bir qayda olaraq aləti başlarına yaxın hissədə tuturlar. 2. Qaval məişətdə işlədilən “qab” və “çal” sözlərinin birləşməsindən yaranmış, “qab-çal”, “qabal” sözlərinin təhrif olunmuş formasıdır. 3. Qaval sözündə “qav” yenə də qab mənasını daşıyır, “al” isə yalançı, qırmızı, şənlik və s. kimi başa düşülür. Burada qaval sözü çox güman, “yalançı çalğı aləti” anlamındadır.

Ə.Dağlı da “Ozan Qaravəli” əsərində qavalın sözaçımından bəhs edərkən sözün kökündə “qab” sözü durduğunu bildirir və fikrini belə tamamlayır: “Hərgah bununla razılaşsaq ki, keçmişdə “bütün ənam, töhfələr musiqiçilər üçün məclislərdə qaval içinə qoyulmuşdur”, onda qavalın qab kimi olmasına şübhə azalar”¹.

Ədəbi mənbələr. Qətran, Nizami, Saib, Nəbatı və b. klassik şairlər əsərlərində qavaldan söhbət açırlar. Bu şairlər öz şeirlərində çalğı alətlərini pəşəkar musiqişünas kimi təsvir ediblər.

Qətran Təbrizi:

Həmişə mən gecə-gündüz yaşardım işrət ilə,
Yanımda badə, gözəl, nəğməkar əlində **qaval**².

Nizami Gəncəvi:

Heyrət: hər tərəfdən gəlir **rud** səsi,
Qaval cingiltisi, **bərbət** naləsi³.

Saib Təbrizi:

Hər ürəkdə şövq var, rəqqasəlik lazım deyil,
Diqqət et, **neysiz**, **qavalsız** dövrü-əyyam oynayar⁴.

Seyid Əbülqasim Nəbatı:

Mütrüb, gəti **çəganəni**, ver **çəngə** guşimal,
Gərm eylə bəzmi sən də, ay oğlan, **qavalı** çal¹.

¹ Kaempfer E. Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediciarum. Fasciculus V. Lemgoviae, Typis & impensis H.W/ Meyeri, 1712, p. 740-745.

² Березин И.Н. Путешествие по Дагестану и Закавказью. Казань, 1850 г. часть III, с. 70-71; Hüseyunov R.B. Min ikinci gecə. B.: İşiq, 1988, s. 22.

³ Востриков П. Музыка и песня у азербайджанских татар (Музыкальные инструменты). // Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис: Вып. 42, 1912, с. 7.

⁴ Hacıbəyli Ü.Ə. Bədii və publisistik əsərlər. B.: Şərq-Qərb, 2008, s. 500.

¹ Dağlı Ə. Ozan Qaravəli. B.: MBM, 2006, s. 54.

² Azərbaycan klassik ədəbiyyatından seçmələr (VII-XII əsrlər Azərbaycan şeiri). Üç cildde, I c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 86.

³ Gəncəvi N. Yeddi gözəl. B.: “Azərbaycan ensiklopediyası” nəşriyyat-poligrafiya birliyi, 2000, s. 277.

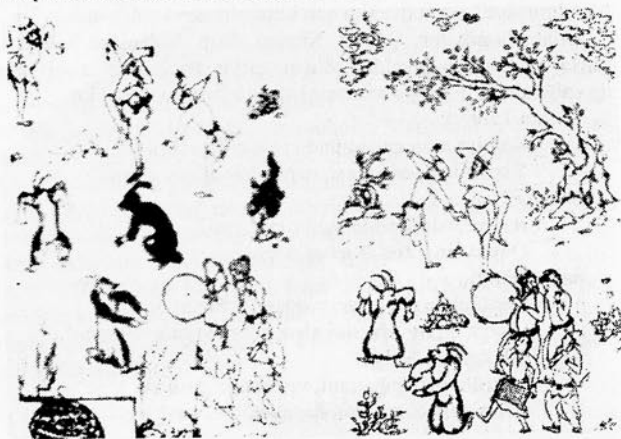
⁴ Təbrizi S. Seçilmiş əsərləri. B.: Öndər, 2004, s. 208.

Tapmaca. Folklorumuzun qollarından biri olan tapmacalarda qaval haqqında da fikirlər yaranmışdır. Qavalla bağlı iki tapmaca təqdim edirik:

Xanəndəyə təb verər,
Dinləyəne "həb" verər (**açması: qaval**).
Təkərə bənzer
Əllərdə gəzər (**açması: qaval**).

Bu tapmacalarda bir daha xalq müdriklüyünün şahidi oluruq.

Miniatür rəsmlər. Qavali qulağına tutub oxuyan ifaçını XVI əsr Təbriz (Azərbaycan) rəssamlıq məktəbinin nümayəndəsi Məhəmməd² "Bahar bayramının qarşılınması" qoşa miniatüründə gözəl təsvir etmişdir. Miniatürün I variantında dəf, II variantında isə qaval aləti təqdim olunur (şək. №33).



Şəkil №33. Məhəmməd. "Bahar bayramının qarşılınması"

1816-cı ildə rəssam Əbu Qasım Təbrizinin kətan üzərində

yağlı boya ilə çəkdiyi "Qaval çalan qız" rəsin əsərində qaval aləti təsvir edilib (şək. №34)¹.

Qədimdə qavaldan həmçinin "Xə-rərə" məzhəkə oyununda və "Yellən-ti" mərasim şənliklərində geniş istifadə olunurdu. Bu barədə sənəşünas El-çin Aslanov "El-oba oyunu xalq tamaşası" adlı əsərində məlumat verir².

Morfologiyası. Qaval yüngül olsun deyə onun sağanağı əsasən meynədən, tənəkdən hazırlanır. Meynənin bir xüsusiyyəti var ki, havada rütubət çox olduqda digər ağaclara nisbətən o, daha artıq ölçüdə genişlənir və bu amil nəm havada dərinin tarım çəkilməsinə səbəb olur. Ona görə də alətin zil səslənməsi üçün onu qızdırmağa ehtiyac duyulmur. Havanın nisbi rütubəti daha çox olanda isə (80-85%) dərinə qızdırmaq lazım gəlir. Keçmişdə xanəndələr hər hansı muğamı dəstgah halında bir neçə saata oxuyub tamamlayardılar. Yəni qaval nə qədər yüngül hazırlanırdısa, ifaçı üçün oxumaq bir o qədər rahat və asan olurdu.

Qaval gövdəsi dairəvi formada – bir tərəfi açıq, digər tərəfinə isə dəri çəkilmiş ağac sağanaqdan ibarətdir. Sağanağı hazırlamaq üçün qurumuş tənəyin budağını bir neçə gün suyun içərisində saxlayırlar. Sonra budağı yaş (nəm) halda dairəvi formaya salırlar. Budaq nəm halda hansı formada qoyulubsa, quruduqda da o formada möhkəm qalır. Sağanaq xaricdən hamar, daxildən, yəni iç hissədən isə konusvari formada yonulur. Adətən qavalın sağa-



Şəkil №34. Əbu Qasım Təbrizi. "Qaval çalan qız"

¹ Təbrizi Ə.Q. Qavalçalan qız. Əsərin saxlantıldığı yer: ABŞ. Əmirinin kolleksiyası.

² Aslanov E.M. El-oba oyunu xalq tamaşası. B.: İşiq, 1984, s. 98 (№347). 225 (№822).

¹ Nəbati S.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 183.

² Məhəmməd – Təbriz rəssamlıq məktəbinin banisi Nizəməddin Sultan Məhəmmədin oğludur.

nağının diametri 310 mm, eni isə 40 mm ölçüsündə olur. Bu ölçülər azacıq fərqlə dəyişə də bilər. Sağanağa iç tərəfdən dairə boyu sancaqlar vasitəsi ilə metal halqa və yaxud zınqırovlar taxılır ki, qavalı çalan zaman cingiltili səslər alınsın. Alət qəşəng görünsün deyə çox zaman sağanağa sədəfdən və ya kəməkdən “zəncirvari”, “cidaburnu”, “buta”, “paxlava”, “dama” və s. formalı milli bəzəklər, naxışlar vurulur. Sağanağın üzünə keçmişdə əsasən naqqa bağlığının döş hissəsinin dərisi çəkiliirdi. Çünki belə dərilər digər sət dərilərə nisbətən rütubətə, nəmişliyə davamlı idi. Xanəndələr aləti istifadə etməzdən öncə dərisini köztün üzərində qızdırardılar ki, səsi təmiz və aydın çıxsın. Lakin son zamanlar sağanağa süni dəri (membran) çəkilir. Belə dərilər nəmişliyə daha davamlı olur, artıq qızdırılmağa heç bir ehtiyac duyulmur.

İstifadə qaydaları və tədrisi. Qaval alətidən əsasən muğam ifaçıları – xanəndələr geniş istifadə edirlər. Onlar ifa zamanı iki funksiyaya yerinə yetirirlər: həm oxuyurlar, həm də oxuduqları mahnıların, təsniflərin və ya dəstgahlarda tar ilə kamançanın birgə çaldığı rənglərin, diringilərin, dərəmədlərin, rəqslərin, xalq mahnılarının və s. ritmini, vəznini, ölçüsünü qaval aləti vasitəsi ilə saxlayırlar. Xanəndələr qavaldan həm də ilhamverici alət kimi istifadə edirlər: ifa zamanı qavalı qulağına yaxınlaşdırır, alətin dərisinin titrəyişindən alınan əks-sədadən, rezonansdan ilhamlanaraq daha təblə oxuyurlar. Qeyd edək ki, bu əks-sədamı yalnız xanəndənin özü eşidir.

Xanəndələr zərbli muğamların ifası zamanı da eyni funksiyaya yerinə yetirirlər: vokal ifaçısı (xanəndə) və instrumental ifaçı (qaval çalan). Dünya şöhrətli kamança çalan Həbib Əliyev (1927-2015) və xanəndə, xalq artisti Yaqub Məmmədov (1930-2002) “Mənsuriyyə” zərbli muğamını duet şəklində möhtəşəm ifa etmişlər.

“Mənsuriyyə” zərbli muğamının fraqment şəklində not nümunəsini veririk:

Not yazısı: A. Nəcəfzadə



Son illər istər uşaq musiqi məktəblərində, istər musiqi kolleclərində, istərsə də ali təhsil ocaqlarında, o cümlədən AMK və ADMİU-da xanəndələrə qaval çalmağa öyrədilir. Qavaldə mükəmməl ifa etmək xanəndə üçün ən mühüm və vacib keyfiyyətlərdən sayılır.

Alət ifa olunarkən hər iki əlin baş barmağından gövdənin saxlanılması üçün istifadə edilir. Digər 4 barmaqla müxtəlif ritmlər ifa olunur.

Qavaldə ardıcıl səsdüzümü olmadığından notları digər zərb alətləri (nağara) kimi bir xətt üzərində, əsasən not sətrinin III xətti üzərində yazılır. Bəzən isə qavalın notları not sətrinin 3 və 4-cü xətlərinin də arasında ritmik fiqurasıyalar şəklində göstərilir.

Qavaldə Azərbaycan membranofonlu zərb alətləri üçün xarakterik olan üsullardan (şapalaq, qoşa şapalaq, iti şapalaq, rux şapalaq (yəni tremolo), çırtma, qoşa çırtma, sürüşdürmə çırtma, küt zərbə, lal zərbə və s.) geniş istifadə olunur.

Tanınmış ifaçılar. XX əsrin əvvəllərində **Abutalıb** adlı musiqiçi tanınmış xanəndə Bahadır Mehralıoğlu'nun dəstəsində qaval çalmışdır¹. Dövrünün məşhur qavalçaları **Xəliq Babayev** haqqında isə tərzən Bəhram Mənsurov məlumat verir: “Mənim üçlüyümdə Qılman Salahov (kamança), Xəliq Babayev (qaval) iştirak edirdi”².

Xəliq Babayev 1932-ci ildən fəaliyyətə başlayan xalq çalğı alətləri orkestrinin ilk 22 üzvündən biri olub³. Ona “Dul Xəliq” ləqəbini veriblər⁴. Dünyasını cavan ikən dəyişən həyat yoldaşının

¹ Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, s. 295.

² Mənsurov B.S. Ömür qıssa... B.: Səda, 2003, s. 25.

³ Azərbaycan Radio Verilişləri Komitəsinin 1 yanvar 1932-ci il tarixli 1 sayılı əmri (Azərbaycan SSR Nazirlər Sovetinin Dövlət Televiziya Radio Verilişləri Komitəsinin arxiv, 1932-ci il, qovluq №3).

⁴ Əliyev Ə. Ə. Rəsmi musiqi tarixi. B.: Şuşa, 2001, s. 190.

sevgisinə sadıq qalaraq Xəliq ikinci dəfə evlənməmişdir. Bu səbəbdən də ona "Dul Xəliq" kimi müraciət ediblər. Xəliq əslən Xızıdan olmuş, Bakıda yaşamışdır.

Ötən əsrin əvvəllərinə aid edilən yazılarda Eloğlu adlı qaval çalanın da adına rast gəlirik. 1933-cü il, iyunun 20-də görkəmli şair Mikayıl Müşfiqin təntənəli şəkildə keçirilən toy mərasimində müğənni Bülbülün (1897-1961) sazəndə dəstəsində tarzən Qurban Pirimov (1880-1965), kamançaçı Qılman Salahov (1906-1974) və qavalçı **Eloğlu** iştirak edib¹.

Abutalıb, Xəliq Babayev, Eloğlu ilə yanaşı, əməkdar artistlər – **Əzizəgə Nəcəfzadə** (1929-1986) və **İrşad Məmmədovun** (1924-1967) də qaval ifaçılığının inkişafında böyük xidmətləri olub. Həmin işi bu gün istedadlı ifaçı və tədqiqatçı **Mahmud Səlah** uğurla davam etdirir.

Qaval xanəndənin ayrılmaz alətidir. Azərbaycanda demək olar ki, heç bir xanəndə qavalsız səhnəyə çıxmır. Bu baxımdan xanəndələrin arasında da qaval çalmaqda özünəməxsus ifası ilə seçilən xeyli sənətkarlarımız olub: **Cabbar Qaryağdıoğlu** (1861-1944), **Keçəcioğlu Məhəmməd** (1864-1940), **Şirzad Hüseynov** (1906-1971), **Əbülfət Əliyev** (1926-1990), **Hacıbaba Hüseynov** (1919-1993), **Ağababa Novruzov** (1932-1993) və başqalarının adını qeyd edə bilərik.

Müasir ustad xanəndələr **Əlibaba Məmmədov**, **Ağaxan Abdullayev**, **Alim Qasimov**, **Aqil Məlikov**, **Mirməmməd Mirzavədov** və b. həm də mahir qaval ifaçısı kimi tanınırlar.

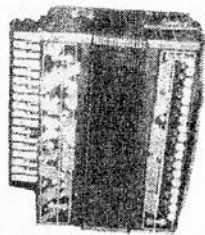
Yazıçı Əvəz Sadıq İran Azərbaycanında, Təbrizdə fəaliyyət göstərən tanınmış qavalçı **Hacı Mahmudağa Fərnəm** (1898-1993) haqqında yazır: "Təbriz çalğıçılarından Mahmudağa qaval çalması ilə məşhurdur. Onu qaval çalmaqda böyük məharət sahibi olan Özbəkistan SSR xalq artisti Usta Əlim (1875-1953-cü illərdə yaşamış Usta Olim Komilov nəzərdə tutulur – A.N.) ilə müqayisə etmək olar. Mahmudağanın məharətli və mürəkkəb zərbləri ilə

qavalından yeni və müxtəlif səslər axır"¹.

M.Fərnəmin şəxsi arxivimizdə tarzən Qulam Hüseyn Bəycəxani ilə birgə ifası var. O, bəzi məqamlarda şaqqıtlı çırta vuraraq ritm saxlayır. Bu zaman M.Fərnəm tarzənə dəyişir və çox maraqlı səslənmə alınır.

AZƏRBAYCAN QARMONU

Başqa xalqlar tərəfindən yaradılan bir sıra alətlər Azərbaycanda özünəməxsus inkişaf yolu keçmişdir. Belə alətlərdən biri də ölkədən-ölkəyə keçərək Azərbaycana gətirilən qarmon alətidir. Qarmon klavişli, körüklə səsləndirilən nəfəs alətləri qrupuna aid edilir. Şək. №35-də xalq artisti, "Şöhrət" ordenli Avtandil İsrailova məxsus qarmondur.



Şəkil №35. Azərbaycan qarmonu

Yaranma tarixi. Qarmon tipli alətlərin vətəni qədim Çin sayılır. Metal dilçəkli alətlərdən orta əsrlərdə Çində istifadə olunduğu elmə məlumdur. Müasir dövrdə də istifadə edilən Çin xalq çalğı aləti şen (və ya şenq, rezonator borulu) dodaq qarmonunun bir növüdür. Maraqlıdır ki, orta əsrlərdə Azərbaycanda cibçiql adlanan, demək olar ki, şenqə bənzərən nəfəs alətindən istifadə ediblər.

Qədimdə Azərbaycan ərazisində özündə qarmonun elementlərini əks etdirən müxtəlif alətlərdən istifadə olunub. Yuxarıda adını çəkdiyimiz cibçiqlədən başqa orqan və tulum alətlərini də misal göstərə bilərik. Hər iki alət qarmonda olduğu kimi, hava ilə dolu köriyü sıxmaqla səsləndirilib. Bu alətlərdən tulum dövrümüzə gəlib çıxs da orqan unudulub. Maraqlıdır ki, orqan alətində də kiçik dairəvi düymələr (qarmonun gövdəsinin sağ tərəfində olduğu kimi) yerləşdirilirdi. Bu düymələri aşağı basdıqda borulara köriük vasitəsilə havavuran xüsusi pnevmatik konstruksiya işə dü-

¹ Qurbansoy F.Ə. Göylərin lacivərd ətəklərində. B.: Qərənfil MMC, 2008, s. 157-158.

¹ Sadıq Ə.Ə. İran Azərbaycanının musiqisi və çalğıçıları. // "Ədəbiyyat" qəzeti, 7 sentyabr 1946-cı il, №24, s. 3.

şüb, ərganı səsləndirirdi. Deməli, qarmon alətinin xalqımız tərəfindən bu qədər sevilməsi heç də təsadüfi deyildir.

2 cür qarmon mövcuddur: dodaq və əl qarmonları. Öncə dodaq qarmonları yaradılıb, sonralar bu qarmonlara istinadən əl qarmonları icad edilib. Maraqlıdır ki, orta əsrlərdə Azərbaycanda geniş istifadə edilən musiqar (çinciq) alətinin də dodaq qarmonunun yaranmasında rolu olub.

Müasir formalı əl qarmonunu 1822-ci ildə saat ustası, alman K.F.L. Buşman (1775-1832) Berlində icad edib¹. Belə qarmonlar diatonik səsdüzümlü, yalnız ağ dillərdən ibarət idi.

1829-cu il may ayının 6-da Avstriyanın paytaxtı Vyanada orqan ustası Kirill Demian (1772-1847) özü-özünü müşayiət etmək üçün sol tərəfdə alətə akkordlar ifa edəcək düymələr qoyub. Həmin düymələr sol əlin barmaqları ilə çalınır. K.Demian bu aləti akkordeon adlandırır.

Fridrix Kristian Buşmanın Almaniyada ixtira etdiyi birsıralı, primitiv əl qarmonu Rusiyada özünün böyük inkişaf mərhələsini keçib. 1830-cu ildə Rusiyanın Tula şəhərində silah ustası İvan Sizov tərəfindən sağ tərəfdə 7 dil və sol tərəfdə 2 bəm düyməsi olan diatonik səsdüzümlü belə qarmonlar (qarmonika, qarמושка) istehsal olunub². Bu qarmonlarda çox sadə və bəsit mahnıları ifa edirdilər. Sonralar 8-10 dilli (sağda) və 4 düyməli (solda) qarmonlar hazırlamağa başladılar. Lakin belə qarmonlar da peşəkar ifaçıların tələbini ödəməyib, onun təkmilləşməsinə böyük ehtiyac duyulub. Belə bir yeniliyi 1870-ci ildə tulalı qarmonçu, müəllim və dirijor Nikolay İvanoviç Beloborodov (1828-1912) etmişdir. O, ilk dəfə xromatik səsdüzümlü qarmonlar düzəldib. Bundan sonra qarmonun bədii-texniki imkanları artırılaraq daha mükəmməl alətə çevrilib. Qeyd edək ki, N.İ. Beloborodov XIX əsrin 70-ci illərində ilk qarmonçalarlar orkestrini yaratmışdır. Elə bu illərdə (1872-1873) Rusiyada N.M. Kulikov və K. Xvantalov qarmon üçün ilk tədris vəsaitini hazırlayıblar. Sonralar İ. Teletyov və

L. Dorosheviç tərəfindən də qarmon dərsliyi tərtib edilib.

XIX əsrin I yarısında Rusiyadan Azərbaycana diatonik səsdüzümlü, yalnız ağ dillərdən ibarət qarmonlar gətirilib. Ə. Dağlı olduqca qiymətli "Ozan Qaravəli" əsərində yazır: "Qarmonu el bəyə-nib, "elən gələn toydur, bayramdır" – deyiblər. Qarmonun səsinə hələ Azərbaycana dəmir yolu çəkilməzdən qabaq eşidənlər olubdur (Azərbaycanda ilk dəmir yolu xətti 1880-ci ildə istifadəyə verilib – A.N.¹). Onu Volqada və Xəzərdə işləyən gəmiçilər Rusiyadan Bakıya gətiriblər. Sonralar tacirlər Nijni Novqorod yarmarkasında bu qarmonların kiçik həcmli ləvazimlərindən cumaxadan sandıqlarına qablayıb, üstünə də yazmışlar: "in male-məkarime – Badikubə" (farsca-dan tərcüməsi: bu mal ləyaqətli filankəsindir, Bakı – A.N.).

Çox maraqlıdır ki, qarmon "Moltanı karvansara"sında, sandıq bazarında satılırmış. Əvvəllər qarmonu alan olub, amma çalan olmayıb. Satıb-alan vaxt yoxlamada qarmondan "qıd-qıd-qıdıl-qıd" səsləri çıxıb. Ona görə də yarı şəbədə, yarı gerçək qarmon satana "qıd-qıldıcı" – deyiblər. Birinci qarmon çalmaq məşğuliyyəti kimi, evlərdə qadınlar arasında yayılıb (o dövrdə qadın toylarında yalnız qadın çalğıçılar iştirak etdiyindən qarmon onlar üçün əvəz-siz alət sayılırdı – A.N.). Lakin bu da məlumdur ki, XIX əsrin axırlarında Bakıda, İçərişəhərli Seyid Həsən mükəmməl qarmon çalırdı. Ətrafında həvəskar şagirdləri olub, ondan qarmon ifaçılı-ğın sirlərini öyrəniblər².

"Ozan Qaravəli" əsərində Azərbaycanda ilk qarmon ifaçısının qadın olduğu aydınlaşır. Həm də "Qıtqıldı" rəqsinin necə yarandığı və o dövrün daha bir qarmonçaları – İçərişəhərli Seyid Həsən təqdim edilir. Mənbədə Seyid Həsənin şagirdləri olduğu da bildirilir. Bəlkə də Seyid Həsən Azərbaycanda ilk qarmon müəllimi olub. Bu məlumat tədqiqatçılar üçün olduqca qiymətli dir.

Xalq artisti, tarzən B. Mənsurovun babası Məşədi Məlikməmməd Ağasalahovlu (1833-1909) ölkəmizdə qarmonun ilk usta ifaçılarından biri olub. O, yeddi dilli qarmonda ifa etmişdir.

Şuşalı Çəkməçi Hüseyn də Azərbaycanda qarmonun ilk ifaçı-

¹ ASE. 10 cildə, III c. B.: 1979, s. 74.

² Сперанский С.Л. Музыкальные товары – товароведение. М.: Экономика, 1987, с. 75.

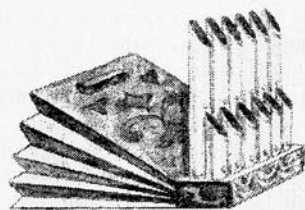
¹ ASE. 10 cildə, III c. B.: 1979, s. 401.

² Dağlı Ə. Ozan Qaravəli (I kitab). B.: MBM, 2006. s. 59.

larından sayılır. Sonralar Çəkməçi Hüseynin oğlu Kərbəlayı Lətif (1876-1944) nəinki Qarabağda, bütün Qafqazda, o cümlədən İranda ustad qarmonçalan kimi məşhurlaşmış. Xatırladaq ki, 1910-cu ildə İngiltərənin "Qrammofon" cəmiyyəti bir qrup Azərbaycan musiqiçilərini Rıqa şəhərinə dəvət etmiş, onların ifalarını qrammofon valına köçürmüşdür. Kiçik heyətli ansamblda bu musiqiçilərlə bərabər, Kərbəlayı Lətif Əliyev də iştirak edirdi¹. 1914-cü ildə isə qarmonla ayrıca ilk qrammofon valı Kərbəlayı Lətifin ifasında Kiyev şəhərində "Ekstrafon" aksioner cəmiyyəti tərəfindən hazırlanmışdır.

Etimologiyası. Qarmon sözünün əsl yunancadan, harmoniya-dan (harmonia) götürülərək, həmahənglik, əlaqə, nizam, daha daqiqi, ahəngdar musiqi fonu saxlamaq, səsləri bir-biri ilə tənzimləmək mənasını bildirir. Alətə qarmon adı bir neçə səsin eyni vaxtda harmonik şəkildə ifa edilməsinin mümkünlüyünə görə qoyulub. Təsədüfi deyil ki, bir sıra Şərq ölkələrində (Əfqanıstan, Pakistan, Hindistan və s.) harmon adlı körüklü, dilli nəfəs aləti mövcuddur. Beləliklə, harmon sözü Qərbdə qarmon kimi tələffüz edildiyindən və Azərbaycana Rusiyadan gətirildiyindən dilimizdə Avropada olduğu kimi qarmon adlandırılıb.

Yaxın keçmişdə Azərbaycanın bəzi bölgələrində (xüsusilə Şirvan və Şəkidə) qarmon alətinə nay da deyildilər. Burada bir məntiq də var. Bilindiyi kimi, qarmon tipli alətlər (akkordeon, bayan) a-



Şəkil №36. Ərğan

erofonlu (nəfəs) çalğı alətləri qrupuna aid edilir. Nay (ney) sözü də dilimizdə nəfəs alətlərinə verilən ümumi addır. Mənası "oxuyan qamış" olan bu söz şumerlərdə də işlədilib.

Ədəbi mənbələr. Azərbaycan qarmonu ən "gənc" çalğı alətlərindən biridir. Təbii ki, onun adına klassik şairlərin

əsərlərində rast gəlmək mümkün deyil. Lakin qarmonun prototipi sayılan ərğanı orta əsr klassik şairlərimiz vəsf etmişlər (şək. №36).

Ərğan Azərbaycan ərazisində istifadə edilən ilk düyməli (klavişli), körüklü çalğı aləti olub. Onun adına orta əsr klassik şairimiz Xaqaninin şeirlərində rast gəlirik:

O, Barbədin səsimi, **sazın, mizmarın** səsi?

Setarmı, ya çalınan **kasəgər** ilə **ərğan**?¹

Şair əfsanəvi ifaçı Barbədin səsinə xarakterinə görə müxtəlif olan alətlərin, mizrabla çalınan, telli saz, setar, nəfəslə çalınan mizmar; özüsəslənən (idiofonlu) kasa və düyməli, körüklü ərğanın səsinə bənzətməsindən doğan heyrətini gizlətmir.

Əfzələddin Xaqani başqa bir şeirində isə yazırdı:

Kənar edəm dəyə qəm çəngini yaxamdan mən,

Boğazım **ərğana** dönmüş, edər belə şivən².

Məhəmməd Füzuli:

Ərğanı yetirdi asimana,

Ataş salıb ah ilə cahana³.

Nizami⁴, Füzuli⁵, Qövsü⁶ və Seyid Əzim⁷ isə şeirlərində qarmonun elementlərindən biri olan musiqar alətindən də bəhs etmişlər.

Dahi qəzəlxan şair Əliəğa Vahid bir şeirində saz, kamança və tar ilə yanaşı, qarmonun da adını çəkir:

Sazın, kamançanın, qarmonun, tarın,

Oxuyub-çalının, gültün, baharın,

¹ Şirvani X. Seçilmiş əsərləri. B.: Lider, 2004, s. 415.

² Yəna orada, s. 269.

³ Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, II c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 72.

⁴ Gəncəvi N. Xosrov və Şirin. B.: Lider, 2004, s. 102.

⁵ Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, I c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 343.

⁶ Təbrizi Qövsü. Seçilmiş əsərləri. B.: Azərbaycan Universiteti nəşriyyatı, 1958, s. 87.

⁷ Şirvani S.Ə. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə. I c. B.: Avrasiya Press, 2005, s. 386.

¹ Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıcı, 1985, s. 37.

Ədibin, şairin, hər sənətkarın,
Ən böyük qiyməti bizim yerdədir¹.

Virtuoz qarmonçuların ifasından ilhamlanan Azərbaycanın digər tanınmış şairləri – Həkim Qəni, Məmmədali Səil, Bəxtiyar Vahabzadə, Cəbir Novruz, Tofiq Bayram, Əhsən Rəhmanlı və b. gözəl sənət əsərləri yaratmışlar. Onlar Avtəndil İsrəfilov, Zakir Mirzəyev, Həmid Həqverdiyev, Zəhid Məmmədzadə kimi sənətkarları şeirlində vəsf etmişlər.

Xalq şairi Cəbir Novruz Avtəndil İsrəfilovun ata-baba yurdu Xızı rayonunun Xanəgah kəndini ziyarət edərkən bu kövrək misraları görkəmli sənətkara həsr etmişdir:

Çal, qarmonun nələ çəksin dilləri,
Çal, Avtəndil, çal qardaşım, amandır...
Çal, həsrətin bəlkə gözü ovula,
Bu qəflətdən yurd yerləri oyana...²

Həyatdan vaxtsız köçən, lakin ifaçılıq sənətində öz möhürünü qoyan qarmonçu Həmid Həqverdiyevə ithaf olunmuş şeirin bir hissəsini təqdim edirik. Şeirin müəllifi tədqiqatçı-şair Əhsən Rəhmanlıdır.

Sənət ona qol-qanadı,
Daim bu işə can atdı.
Öz üslubunu yaratdı,
Usta, pərgar idi Həmid,
Əsl sənətkar idi, Həmid.

Tapmaca. Qarmon aləti epik növün yığcam janrlarından biri olan tapmacalarımızda da yaddan çıxmıyıb. Belə bir nümunəyə S.Əbdullayevanın da əsərlərində rast gəlirik:

Qabırğa var, qanı yox,
Nəfəsi var, canı yox (**açması: qarmon**)³.

Tapmacada alətin “qabırğası var” – qarmonun bir neçə qatdan ibarət olan körüyünə, “nəfəsi var” dedikdə isə körüyün içində

havanın olmasına işarə edilir.

Dilimizdə qarmonla bağlı başqa bir tapmaca da qoşulub:

Toyda, düyündə gözər,
Səsi aləmi bəzər.
Qabırğası qatbaqat,

Gah yavaş, gah da bərk dart (**açması: qarmon**)¹.

Tapmacada qarmonun toy-düyünün yaraşığı, bəzəyi olduğu bildirilir və “qabırğası qatbaqat” deməklə körüyün quruluşu diqqətə çəkilir. Eyni zamanda “gah yavaş, gah da bərk dart” deməklə qarmonda dinamik işarələrdən (piano, forte və s.) istifadə olunmasının mümkünlüyü vurğulanır.

Azərbaycan qarmonunun fərqli xüsusiyyətləri. Bir sıra alətlər istifadə olunduğu ərazinin və ya xalqın adını daşıyır. Məsələn, Bədəxşan rübəbi, əfqan rübəbi, Qoşqar rübəbi, Pamir rübəbi, Dulan rübəbi, tacik rübəbi və yaxud ispan gitarası, rus gitarası, Havay gitarası və s. olduğu kimi, qarmonun da müxtəlif növləri yaradılıb: Tula, Saratov, Vyana, Sibir, Tatar, Kazan, Çerepaşka, Kasirovka, Vyatka, Liven Yeletsks və s. buna misal ola bilər.

Azərbaycan musiqiçiləri Tula növü qarmonlara üstünlük vermişlər. Sonralar Azərbaycan sənətkarlarının sifərişi ilə Tula növü qarmonlarda bir sıra islahatlar aparılmış, nəticədə yeni növ, “Azərbaycan qarmonu” yaranmışdır. Bir çox xalqlar – farslar, ləzgilər, avarlar, çeçenlər, özbəklər, gürcülər, ruslar bu növ qarmonları Azərbaycan qarmonu adlandırırlar.

Artıq çalğı alətləri sırasında Azərbaycan qarmonu da özünəməxsus yer tutub. Bu heç də təsadüfi olmayıb. 150 ildən artıq bir dövrdə Azərbaycan sənətkarları istər ölkə daxilində, istərsə də xaricdə musiqi mədəniyyətimizi təbliğ edərkən tar, kamança, qaval, qanun, ud, saz, tütək, zurna, balaban, nağara, qoşanağara və s. alətlərlə yanaşı, qarmondan da geniş istifadə edirlər.

Son illər Azərbaycan musiqisində fortepiano, saksafon, skrip-

¹ Vahid Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Lider, 2005, s. 345

² Novruz C. Seçilmiş əsərləri. Görməyirsən dağlar necə ağlayır... B.: Lider, 2004, s. 89.

³ Əbdullayeva S. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2007, s. 71.

¹ Tapmacalar. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 150.

ka, klarnet, qaboy¹, gitara və s. Qərb alətlərinə geniş yer verilir. Sual olunur, bəs niyə bu alətlərin adında Azərbaycan sözü işlədilmir? Məsələn, Azərbaycan fortepianosu, Azərbaycan saksafonu, Azərbaycan skripkasi, Azərbaycan klarneti, Azərbaycan qaboyu, Azərbaycan gitarası və s. deyilmir. Çünki bu alətlər Qərbdə olduğu kimi, üzərində heç bir dəyişiklik edilmədən Azərbaycanda çalınır, yəni "özləşdirilmir", bu səbəbdən də adları dəyişmir. Azərbaycan qarmonunun müasir səslənməsini təmin etmək üçün sənətkarlarımız uzun müddət axtarışlar aparıblar, ona bir sıra uğurlu yeniliklər tətbiq ediblər. Məhz bu islahatların nəticəsində sənətkarlarımız Azərbaycan qarmonunu formalaşdırma bilməmiş, necə deyirlər, qarmonu "Azərbaycanlaşdırmışlar". Bu iş kütləvi halda görülmüşdür. Yəni ayrı-ayrı sənətkarların hərəsi öz zövqünə görə bir neçə ideya vermiş, sənətlər bu ideyalar ümumiləşərək, müasir Azərbaycan qarmonunun yaranmasına səbəb olmuşdur.

Morfologiyası və aparılmış islahatlar. Qarmon dilli (klavişli), körüklü, yəni klavişli-pnevmatik nəfəs alətidir. Onun səslənməsi dil və düymələr basılarkən körüyün yaratdığı hava axınının xüsusi kanallara yönəlməsi və nəticədə metal lövhəciklərin titrəməsindən alınır.

Qarmonun gövdəsi körük, səs hasil edən hissələr və klavişli

¹ "Şöhrət" ordenli, xalq artisti Kamil Cəlilov Azərbaycan musiqisini tam dolğunluğu ilə ifa etmək üçün qaboyda bir sıra uğurlu islahatlar aparmışdır. O, alətlə əlavə klapanlar tətbiq edib, bir klapanın ("fa diyez") qapağını genəldib, rahat qליssando (italyanca glissando) almaqdan ötrü isə bəzi klapanlara sünqər (rusca "qubka") əlavə etmişdir.

K.Cəlilov qaboyun ağızlıqlarını, yəni səsoyadıcısını da məxsusi şəkildə hazırlayır. Bu ağızlıqlı hər hansı Avropa qaboy çalanı ifa edə bilməz. Hətta müxtəlif məqam intonasiyalarını çalmaqda Kamil müəllim həmin məqama uyğun fərqli ağızlıqdan istifadə edir. O, qaboyun ümumi kökünü bəzi hallarda dəyişərək Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestr və ansamblılarında in H kökündə istifadə edilən nəfəs alətlərinə (balaban, zurna, tütək, ney) uyğunlaşdırmışdır.

Kamil müəllim ikili stakkatonu (italyanca staccato) da ilk dəfə qaboya tətbiq etmiş və bununla da Azərbaycan ifaçılıq sənətində uğurlu nəticəyə nail olub. Bu baxımdan Kamil müəllimin üzərində islahatlar apardığı aləti cəsarətlə Azərbaycan qaboyu adlandırmaq olar.

(dil) mexanizmdən ibarətdir. Körük sağ və sol hissədə yerləşdirilmiş taxta çərçivələrə birləşdirilir və gövdədə digər hissələr də bərkidilərək quraşdırılır. Möhkəm nazik parça ilə yapışdırılmış büzməli kartondan hazırlanmış körük hava rezervuarı (ehtiyat hava) rolunu oynayır.

Azərbaycan qarmonunun əvvəllər korpusu, yəni gövdəsi çox iri, həm də kobud olub. Sənətkarlarımız çəkisi yüngül olsun deyə onun gövdəsini nisbətən yığcamlaşdırıblar. Azərbaycan qarmonunun ümumi kökü də digər növlərdən fərqlənir. Yəni fortepianoya görə yarım ton bəm səslənir, məsələn, "do" çalındıqda fortepianoda "si" səslənir. Bu səbəbdən Azərbaycan qarmonu in H ("si") köklüdür.

Azərbaycan qarmonunda əsas melodiya sağ əllə çalınır. Gövdənin sağ tərəfində 30 müxtəlif yüksəklikli dillər var ki, bunların 18-i ağ, 12-si isə qara rənglidir. Qara dillərdən hər əsas səsi yarım ton bəmləşdirib və ya zilləşdirməkdən ötrü istifadə edilir. Azərbaycan qarmonunun bir özəlliyi də odur ki, gövdənin sol tərəfində harmonik səsləri ifa etmək üçün sağ tərəfdə olan hər səse uyğun düymələr düzülüb. Bu düymələr qarmonun digər növlərindən (başqa qarmonlarda sol tərəfdəki hər bir düyməni basdıqda müxtəlif "yığma" akkord səslənir) fərqli olaraq, hərəsi ayrıca bir səs verir. İfaçılar bu səslər vasitəsilə bir növ, dəmkəşin funksiyasını yerinə yetirərək özlərinə dəm saxlayırlar. Son illər bir sıra virtuoz ifaçılar, xüsusən Zakir Mirzəyev, Avtandil İsmayılov və başqaları sol əlin imkanlarını artırıblar, bu əllə melodiya uyğun ritmik fiqurasiyalar şəklində, akkordlarla çalırlar.

Qarmon əvvəllər bir qayda olaraq 6 tirlə (plankalı) hazırlanırdısa, son dövrlər ifaçılar 5 tirlə qarmonlara üstünlük verirlər. Sənətkarlar həmçinin qara dillərin də gücünü nisbətən azaltmışlar ki, bu səslər incə alsın. Hər bir qara dildə 3 metal dilçəyin titrəyişindən səs alınır. Bunlardan biri zil, digər ikisi isə bəm səslənir. Hər bir ağ dilin səslənməsi üçün isə 6 metal dilçəkdən istifadə edilir: bunların 2-si zil səs verir və qarmonun qrifinə yatırılmış vəziyyətdə bağlanır. Qalan 4-ü isə bəm səslənərək tirlərə (plankalara) cüt-cüt bağlanır.

Şərq səsdüzümlü qarmon 1978-ci ildə novator musiqiçi Hü-

seyin Həsənovun (Hüseyn Bakılı) təşəbbüsü ilə yaradılıb. Bilindiyi kimi, Avropa musiqisində iki qonşu səsin (notun) arasındakı ən kiçik interval yarım tondur. Şərq alətlərində isə yarım tonun ($\frac{1}{2}$) yarısı $\frac{1}{4}$ (bəzən $\frac{1}{4}$) tonlu səslərdən də istifadə edilir. Bu səslərə “çərək”, “koron”, “soru”, yaxud “komma” deyirlər.

Şərq səsdüzümlü qarmonlarda hər oktavada – “si” ilə “do” və “mi” ilə “fa” səsləri arasında əlavə qara dillər qoyaraq, yəni yarımtondan kiçik $\frac{1}{4}$ (“çərək”) səslər yerləşdirmişlər. Beləliklə, qarmonun qara dillərinə daha 5 dil əlavə olunaraq sayı 17-yə çatdırılıb, alətin dillərinin ümumi sayı isə 35 olub. Şərq melodiyları belə qarmonlarda daha gözəl səslənir. “Dastan” folklor ansamblının solisti İlqar Kərimov belə qarmondan həvəslə istifadə edir. Xalq artisti Səfa Qəhrəmanov “Gülə-gülə” xalq mahnısını Azərbaycan radiosu üçün lentə alarkən bütün ansambl “çərək” səsləri qarmona uyğun çalıblar.

Zakir Mirzəyev isə qarmonun fərqli tərzdə ifa olunmasını təklif edir. Onun fikrincə, əsas melodiya sağ deyil, sol əllə ifa olunmalıdır. Bu məqsədlə Z.Mirzəyev sol tərəfli klaviaturalı qarmon hazırladaraq onu patentləşdirib.

Azərbaycan qarmonu üzərində təkmilləşmə işlərini sənətkarlarımız bu gün də davam etdirirlər. Xalq artisti Ənvər Sadıqovun layihəsi əsasında qarmon ustası Zahir Dadaşov “do” (in C) köklü, üç oktavlı qarmon düzəldib.

Burada bir məqamı qeyd etmək istərdim ki, istər Hüseyn Həsənovun, istər Zakir Mirzəyevin, istərsə də Ənvər Sadıqovun yenilikləri hələlik kütləvi hal almayıb. Çünki bu növ qarmonları hər musiqiçi səsləndirə bilmir, ifaçıdan xüsusi hazırlıq və böyük peşəkarlıq tələb olunur.

Diapazonu və not sistemi. Qarmonun notları kaman açarında yazılır. Azərbaycan qarmonunun diapazonu I oktavının “do” səsinə III oktavının “fa” səsinə qədərdir. Lakin alət transpozisiyalı olduğundan (fortepianoya görə) səslənməsi kiçik oktavının “si” səsinə III oktavının “mi” səsinə qədərdir. Ümumiyyətlə, Azərbaycan qarmonunun diapazonu 2,5 oktava həcmindədir və bu alət in H köklüdür.

Musiqimizdə qarmonun yeri və tədrisi. M.M.Nəvvab “Vüzhül-Ərqam” əsərində bir sıra Avropa çalğı alətləri ilə yanaşı, qarmonun da adını çəkir¹. Qarmon ilk dəfə Ü.Hacıbəyli tərəfindən peşəkar səhnəyə çıxarılıb. O, opera teatrında “Arşın mal alan”ın axırıncı toy pərdəsində tanınmış qarmonçalan Kor Əhədini² (1893-1942) ifasında “Tərəkmə” rəqsindən istifadə etmiş, onu qarmonçalan kimi opera teatrına işə götürmüşdür. Ü.Hacıbəyli həmçinin notlu xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə də qarmonu (ifacı Kor Əhəd olub) daxil etmişdi³. Alətin not yazısında həmin dövrdə messo-soprano açarından istifadə olunub. Lakin sonralar qeyri-müəyyən səbəbdən qarmon orkestrin tərkibindən çıxarılıb.

Kor Əhədin ifasında “Segah” və “Çahargah” muğamları 1938-ci ildə qrammofon valına yazılıb.

Azərbaycanda qarmon üçün ilk dərs vəsaitini tanınmış professorlar Fərahim Sadıqov və Oqtay Rəcəbov Azərbaycan Maarif Nazirliyinin sifarişləri ilə 1985-ci ildə hazırlamışlar⁴. Sonralar Bakı Musiqi Akademiyasının baş müəllimi Natiq Rəsulov (1952-2000) da qarmon üçün bir neçə əsər tərtib edib.

Tanınmış bəstəkar, xalq artisti, professor Tofiq Bakıxanovun tar və simfonik orkestr üçün yazdığı “Konsert”i ilk dəfə əməkdar artist, sənətpəşinaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Zakir Mirzəyev peşəkarlıqla qarmonda ifa edib və əsər Azərbaycan radiosunun “Qızıl fond”unda saxlanıb. Bəstəkar, dirijor, xalq artisti Tofiq Quliyev (1917-2000) isə qarmonçalan Məmmədəğa Ağayevin ifasından 10 rəqsi nota almışdır.

Azərbaycan qarmonu uşaq musiqi məktəblərində, musiqi kolleclərində, ADMİU-da tədris edilir. Artıq qarmonda yalnız xalq musiqisi deyil, həmçinin Azərbaycan və dünya bəstəkarlarının irihəcmli (sonata, konsert və s.) əsərləri də ifa olunur.

¹ Nəvvab M.M. Vüzhül-Ərqam. B.: Elm, 1989, s. 34.

² Tam adı: Əhəd Fərzəli oğlu Əliyev.

³ Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2002, s. 334.

⁴ Sadıqov F., Rəcəbov O. Qarmon byranənlərə kömək. B.: Azərbaycan Elmlər Akademiyasının mətbəəsi, 1985.

Tanınmış ifaçılar. Xədicə Hüseyn qızı Musaxanova (1875-1985), Kərbəlayi Lətif Hüseyn oğlu Əliyev (1876-1944), Məşədi Ələkbər Nəzərli (1882-1951, 1915-ci ildə məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlu öz toyunu çalmaq ona etibar edib. Bakı şəhər İcra Hakimiyyətinin deputatı A. Novikov Ələkbərin "Dağlı məhəlləsi"ndə saldıqı möhtəşəm bağ haqqında olduqca maraqlı məlumat verir. Məqələdə susuz bir sahədə öz şəxsi vəsaiti hesabına su çəkdirən, böyük yaşılıq salan Ələkbərin xeyirxahlığı diqqətə çəkilir. Yanar qızı da bu əraziyə ilk dəfə Ələkbər Nəzərli çəkdi¹). Abutalıb Kərbəlayi Mirzəmuxtar oğlu Yusifov (1884-1937, o, ömrünün son 10 ilini tar çalıb, qarmonu qardaşı Yusifə verib)², Əzizə Əbdülbəği qızı Məmmədova³ (1892-1961, əməkdar artist, tanınmış aktrisa olmaqla yanaşı, həm də gözəl qarmon çalırmiş), Kəp Əhəd, Kamrəbəyim (1900-1964, sonralar xanəndəlik də edib)⁴, Yusif Kərbəlayi Mirzəmuxtar oğlu Yusifov (1906-1986), Çarşab Fatma Nardaranlı⁵, Teyyub Dəmirov (1908-1970), Bədəl Bədəlov (1910-1982), Məmmədəğa Ağayev (1919-1982), Abbas Abbasov (1924-1997), Qızxanım Dadaşova (1925-1967), İsfəndiyar Cəşqun (1925-1991), Əflatun Ağayev (1928-1984), Səttar Hüseynov (1929-1981), Səfərali Vəzirov (1929-1982), Bəylər Əhmədov (1932-1977), Həmid Haqverdiyev (1947-1980), Zakir Mirzəyev, Avtəndil İsrailov, Kamil Vəzirov, Etibar Qasımbəyli, Rafiq Əsgərov, Xanlar Cəfərov, Ənvər Sadıqov, Orxan Mirzəyev və başqaları Azərbaycan qarmonunun təbliğində böyük rol oynayıblar.

¹ Новиков А. Гармонист-садовод. // Газ. «Бакинский рабочий», 4 август 1926, №179/2110.

² Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, s. 302.

³ Aktrisa, xalq artisti Sona Hacıyevanın anasıdır. Atası Əbdülbəği Zülalov da tanınmış xanəndə olub.

⁴ Yəni orada, s. 231.

⁵ Dağlı Ə. "Ozan Qaravəli" adlı əlyazmasında qarmonçu Çarşab Fatmadan söhbət açır (II hissə, AMEA M. Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu, C-1021/9974 şifrlı qovluq, s. 95-96), həmçinin onun adını F. Şuşinski da əsərlərində çəkir (Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, s. 393).

Qarmon çalmaq bəzi məşhur ifaçılarımızın ikinci peşəsi olub. Məsələn, Məşədi Cəmil Əmirov (əsasən tar çalıb, həm də xanəndəlik etmiş, həmçinin kamança, skripka, fortepiano, ud və qanunla bərabər, gözəl qarmon da çalırmiş), Salyanlı Şirin Məşədi Hüseyn oğlu Axundov (1878-1927, virtuoz tarçalan olsa da ifaçılıq sənətinə qarmonla başlayıb)¹, Dabbaq Mehralı², Çəkməçi Hüseyn (Kərbəlayi Lətifin atası), Ağarza Vəzirov (1886-1975, Səfərali Vəzirovun atası) və başqalarını göstərmək olar.

AZƏRBAYCAN KLASSİK ŞAİRLƏRİNİN ƏSƏRLƏRİNDƏ ÇALĞI ALƏTLƏRİ

Orta əsrlərdə yaşamış bir sıra klassik şairlərimiz – Qətran, Məhsəti, Xaqani, Beyləqani, Nizami, Əvhədi, Əssar, Zərir, Məddah, Bürhanəddin, Nəsimi, Həqiqi, Həbib, Kişvəri, Xətai, Füzuli, Fəda, Qövs, Əmani, Məsihi, Saib, Nəbati və b. şeirlərində müxtəlif çalğı alətlərinin hazırlanma texnologiyasını, ifaçılıq xüsusiyyətlərini, morfologiyasını, dinamik işarələri və s. poetik dillə peşəkar musiqişünas kimi təqdim etmişlər. Bu faktlar erqoloq sənətkarlığımıza unudulan çalğı alətlərini bərpa etmək üçün bir şans, imkan yaradır.

İndi isə şairlərimizin əsərlərində vəsf olunmuş çalğı alətlərinə xronoloji ardıcılıqla diqqət yetirək.

Qətran Təbrizi (1012-1088) – xalxal, ud, rud, çəng, tar, rübab, təbil, balaban, ərgənün, tənbur, sur, bərbət, zıncırov, ney, çağanə, tütək, zil, qaval;

Məhsəti Gəncəvi (1089-1183) – əsərində tez-tez çəng, bərbət, ney və rübabı vəsf edir;

Xaqani Şirvani (1120-1199) – dəf, zəng, mizmar, təst, kasa, tar, rübab, xalxal, kaman, bərbət, ney, təbil, kos, sur, çəng, ud, tütək, küp, məzhər, naqus, zıncırov, ərgən, setar, kasəgər, rud, tabaq;

Nizami Gəncəvi (1141-1209) – məqrəə (böyük təbil), dohol

¹ Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, s. 262.

² Məşhur xanəndə Bahadır Mehralı oğlunun (1883-1962) atası.

(dohul, doxul, dühul), mizmar, tənbur¹, gərdun, gürz², cifti-saz, dütar, şaxnəfir, dönbək (dümbək), dəray³, təbil, şeypur, sur, öküz-quyruğu şeypur (gavdum, yaxud burmalı boru – A.N.), nağara, nay, boru, zəng, davul, sinc, kərənay (gərənay), çərəs (cərəs), kus (kos), ney, ərğənün, tütək, rud, ud, setar, çəng, çan, çinqıraç, kamança, musiqar, kuza, xalxal, rübab, təbira, nəfir, cələcil, kaman, dəf, bərbət, küp, rəbap, dairə, qanun, zıncırov, qaval, teşt, zurna;

Mövlana Cəlaləddin Rumi (1207-1273) – ney, çəng, təbil, sur, nağara, çəng, dümbək, rübab.

Əvhədi Marağalı (1274-1338) – naqus, ud, çəng, ney, dəf, kaman (kamança), saz;

Əssar Təbrizi (1325-1390) – ney, zəng, kaman, çəng, rud, bərbət, tar, ud, qanun, təbil, dəf, nağara, kərənay, xalxal;

Mustafa Yusif oğlu Zərir (XIV əsr) – təbil, nəfir, ələm (çovqan mənasında), zurna, çövkən, nəqarə, kus;

Yusif Məddah (XIV əsr) – nəfir, gərənay, kus, təbil, nağara, ələm (çovqan), zərb, çəng;

Qazi Bühranəddin Sivasi (1344-1398) – ud, çəng, tənbur, nəfir, ney, nağara, çövkən (ələm), dairə, qanun, dəf, qopuz, təbil, sur, surna, dəray, cərəs (çərəs), balaban, nay, çəng, qəvval (qaval);

İmadəddin Nəsimi (1369-1417) – dəf, çəng, cığana (çağana – A.N.), nay, tənbur, çəng, ney, qanun, sur, nəfir, rübab, ərğənün, burğu (boru – A.N.), məzhər, cərəs (çərəs – A.N.), ud, saz;

Cahanşah Həqiqi (1397-1467) – ud, rübab, çəng, sur, ney, dəf;

Şeyx Dədə Ömər Rövşəni (1407-1487) – dəf, nay, dühül,

sənc (üçbucaq), surnay, nağara, təbil, kus, sur¹, nəfir, ney, qanun, ud².

Həbib (1470-1520) – dəf, ney, ud, şeşta, çəng, bərbət, saz, rübab, təbil, surnay, nay, kaman, setar, sur, rud;

Nemətullah Kişvəri (1445-1525) – zəmir, çəng, rübab, şaxşax, ud, ney, çəng, qanun, naqus, xalxal;

Şah İsmayıl Xətai (1487-1524) – çəng, nay, zil, rübab, cərəs, ud, sur, saz, ərğənün, ney;

Məhəmməd Füzuli (1494-1556) – ney, tar, çəng, çəng, ərğən, cərəs (çərəs), musiqar, dəf, nəfir, rübab, kaman, ud, dütar, tənbur, setar, qanun, saz, qopuz, təbil, məzhər, müzmar (mizmar);

Əbdü bəy Şirazi (1515-1580) – çəng, tənbur, ərğənün, ney, dəf;

Fədai Təbrizi (XVI əsr) – saz, təbil, kos, nay, şeypur, ud, kamança, zurna, nağara, nəfir, gərənay;

Qövsü Təbrizi (1568-1640) – saz, cərəs (cərəs), dəf, ney, mey, sənc, musiqar, çəng, tar, təbil, tənbur, qanun, ələm, iksir;

Məhəmməd Əmani (1536-1610) – saz, ərğənün, kus (kos), ney, çağana, cərəs, dütək (tütək), nəğərək (kiçik ölçülü nağara);

Rükəddin Məsud Məsihi (1580-1656) – saz, sinc, qopuz, sur, kamança, bərbət, tənbur, təbil, ney, ud, çəng, mizmar, çəng, tar, cərəs, qanun, nay, kus (kos), dühül, zəng, nəfir;

Məhəmmədali Saib Təbrizi (1601-1677) – zəng, ney, kaman, təbil, çəng, tar, rübab, xalxal, mey (balaban), qaval;

Qasım bəy Zakir (1784-1857) – zurna, ney, çəng, dəf, tar, cərəs, bərbət;

Seyid Mirhəməzə Əfəndi Nigari (1805-1885) – saz, tar.

Seyid Əbülqasım Nəbati (1812-1873) – qanun, məzhər, zil, sur, surna, döhlül, ney, zəng, saz, nay, çəng, rübab, təbil, çağana, qaval, dəf;

¹ Adı çəkilən alətlər bu mənbədə verilib: Musayeva A. Dədə Ömər Rövşəni əl-yazmaları üzərində araşdırmalar. I cild, I c. B.: Nurlan, 2003, s. 277.

² Nəfir, ney, qanun, ud haqqında bu mənbədə verilib: Əsədova (Abdullayeva) X.F. Dədə Ömər Rövşənin dilindən "ney". // Ümummilli lider Heydər Əliyevin anadan olmasının 92-ci ildiyinə həsr olunmuş Gənc tədqiqatçıların III Beynəlxalq elmi konfransının materialları, II kitab. B.: 17-18 aprel 2015, s. 913-914.

¹ Əhmədov Ə. Nizami – elmşünas (ikinci nəşr). B.: Möminin, 2001, s. 110. Bu əsərdə Nizami məqrəə (böyük təbil), dohol, mizmar və tənbur alətlərini vəsf etdiyi bildirilir.

² Bünyadova Ş.T. Nizami və etnoqrafiya. B.: Elm, 1992, s. 109. Bu əsərdə Nizami gərdun və gürz alətlərini vəsf etdiyi bildirilir.

³ Касимов К.А. Музыкальные инструменты Азербайджана XII в. // «Искусство Азербайджана» вып. 2, Баку: Издательство АН Азербайджанской ССР, 1949, с. 46-63. Bu əsərdə Nizami cifti-saz, dütar, şax-nəfir, dönbək (dümbək) və dəray alətlərini vəsf etdiyi bildirilir.

Seyid Əzim Şirvani (1835-1888) – nay, ney, tar, cəng, dəf, bərbət, ud, musiqar, balaban, rübab, cəng, zurna, çağana alətlərini vəsf edəblər.

Həsənəlixan Qaradaği (1848-1929) – tar, cəng, çağana, ney, dəf, bərbət, mizmar.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanından başqa “Əhməd Hərami” və “Koroğlu” dastanlarında da bir sıra çalğı alətlərinin adı çəkilir.

XIII əsrdə yazılmış “**Dastani-Əhməd Hərami**”də çan, ney, dəmbur, tənbur, saz, cəng, cəng, qopuz, şəştay, nay, ud, nağara, davul;

“**Koroğlu**” dastanı (XVI əsr) – burgulu saz (bu alətin bəndləri açılıb heybəyə qoyulmuş), setar (üçtelli tənbur), saz, sur, dəf, zurna, nağara, gərənay, təbil, rübab, döhlül, nay, zəng (dəvə karvanında), çovqan, davulumbaz, dairə, barmaq zili, nəfir, kos.

Bu siyahını artırmaq da olar. Çoxillik təcrübədən məlum olur ki, telli, mizrabla çalınan alətlərin qolu qozdan, burğu aşxırları isə armud ağacından hazırlananda, alət daha keyfiyyətli və davamlı olur. Qola porçim edilən tac, yəni kəllə adlandırılan hissə isə heyva ağacından hazırlanması tövsiyə edilir. Yəni telli alətlər üçün ən keyfiyyətli aşxırlar armud ağacından hazırlanır. Belə aşxırlar heyva ağacından hazırlanan taca (kəllə) yerləşdirdikdə sürüşkənlik nisbətən azalır. Belə ki, aləti kökləyərkən aşxırlar sağa-sola burulur və bu zaman digər materialdan hazırlanan kəllə tez sıradan çıxır. Bu səbəbdən qədimdə qolu olan telli alətlərin kəllə hissəsini heyvadan, aşxırları isə armuddan hazırlayırdılar. Armuddan hazırlanan aşxır burulduqca heyva ağacına daha kip yapışır. Nizami bu səhnəni “İşkəndərnəmə” poemasında (“İşkəndərin Ruma qayıtması” başlıqlı şeir) poetik dillə olduqca gözəl təsvir edib:

Qabaqlar sazlarlar şadlıqçün **rudu**,

Heyva boğazından tutar armudu¹.

Nizami “İşkəndərnəmə” poemasında “Mizrabı gah yavaş vurdu, gah bərk” yazarkən ərgənunun mizrabla çalındığını² və di-

namik işarələrdən xəbərdar olduğunu bildirir. Yəni şair ərgənunda forte və piano ifasının məziyyətlərini diqqətə çəkir. “Xosrov və Şirin” poemasında da buna bənzər fikirlərə – ərgənunu ifa edərkən Nəkisanın “Səslər çıxarırdı, bərkdən, yavaşdan” yazmaq-la ifaçılıq sənətini gözəl bildiyini göstərir. Azərbaycan şairləri yadıqları dövrdə ifa olunan bir sıra muğamların da adını çəkir, onların dinləyicidə oyatdığı ovqatdan söhbət açırırlar. İndi isə klassik şairlərimizin vəsf etdiyi bir neçə qədim çalğı alətindən ətraflı söz açaq.

Köndələn ney

*Ney çalınarkən, ölürlərin
dirilmədiklərinə təəccüb edirlər!..*

Cəfər Cabbarlı

Azərbaycanın
ecazkar səslə çalğı
alətlərindən biri də

Şəkil №37. Köndələn ney

nəfəslə çalınan neydir. Neybənzər alətlərdən dünyanın ən qədim xalqları müxtəlif adlarla müasir dövrdə də istifadə edirlər. Bu dərslikdə neyin yanaşı tutulub çalınan və ən qədim olan köndələn növdən söhbət açılır (şək. №37). Alət şəxsi kolleksiyamda saxlanılır.

Yaranma tarixi. Əgər elmi mənbələrə istinad etməli olsaq, insan övladında təfəkkürün ilk işarələri Qədim Daş dövrünə, yəni Paleolit dövrünə təsadüf edir. Paleolit (yunan sözləri – palaios və lithosdan yaranıb¹) 2 mərhələdən ibarətdir: 1) alt və ya ilk Paleolit; 2) üst və ya son Paleolit. Alt (ilk) Paleolit 2,7 milyon il əvvəl yaranmış və bu dövrdə olduvay – Homo habilis tipli insanlar meydana çıxmışlar. Üst Paleolit isə 35-32 min il əvvəl yaranmış və bu dövrdə müasir – Homo sapiens tipli insanlar formalaşmış².

¹ Gəncəvi N. İşkəndərnəmə (İqbalnəmə). B.: Lider, 2004, s. 184.

² Yəni orada, s. 432.

¹ Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti. Dörd cildə, IV c. B.: Elm, 1987, s. 476.

² ASE. On cildə, VII c. B.: 1983, s. 437.

Neyin ilk, primitiv formasından da insanlar məhz həmin dövrdən istifadə etməyə başlayıblar.

Alimlər sübut ediblər ki, ilkin əmək alətlərindən, geyimdən, oddan, tələ, cələ qurmaqdan ötrü istifadə etdikləri primitiv alətlə qədər hər şeyi ehtiyac üzündən yaradıblar. İnsanın bu sahədə kərtəbi şəkildə göstərdiyi fəaliyyət onun təfəkkürünün, düşüncəsinin, təhlil etmək bacarığının inkişafına təkan verib. Və bu inkişaf illər, əsrlər ötdükcə daha da sürətlənib, dərinləşib, insan oğlu artıq ancaq qarnını doyurmaq haqda fikirləşməyib, həyatına müsbət və ya mənfəi təsir göstərən təbiət hadisələrinin səbəblərini öyrənməyə çalışıb. Əldə etdiyi bilgiler insana daha rahat yaşamaq, təbiətin şıltaqlıqlarından qorunmaq, ekstremal vəziyyətlərdən çıxmaq üçün yollar aramağa başlayıb. Bu sahədə müxtəlif mərasimlər, ayinlər, oyunlar, yarışlar, o cümlədən musiqi və bu musiqini əldə etmək üçün lazım olan vasitələr, yəni müxtəlif çalğı alətləri onun köməyinə gəlib. Məqsədimiz ilkin musiqi alətlərinin yaranmasını məntiqi şəkildə izah etməkdir. Deyilənlərdən görürük ki, çalğı alətlərinin ilkinlərindən biri olan ney, bir az da dəqiqləşdirsək, onun köndələn növüdür. Bəzi opponentlərimiz deyə bilər ki, bəs niyə zəngin mədəniyyəti olan Azərbaycanda həmin alətlərin forma və variantlarından dövrümüzə birçün nümunə də gəlib çatmayıb? Bu sualın cavabı çox sadədir. Ney, tütək, sümsü və s. alətlər qarğıdan, qamışdan hazırlanırdıqdan ömrlü uzun olmur, tez çürüyüb gedir. İllah da ki, torpaq altında qalanda.

Nəfəs alətləri ifaçısı, əməkdar artist, sənətsüənəslilik üzrə fəlsəfə doktoru, dosent İlham Nəcəfov yazır: "Ney haqqında Məhəmməd (570-632) peyğəmbərimizdən (s.ə.s.) "hədisi-qüdsi" vardır – "Əvvəla mə xələqülləhül-qələm" ("Biz əvvəl qələmi yaratdıq")¹ – hədisini şərh edən ruhaniyyət alimləri "qələm" sözünün izahında, bunun həm ney musiqi aləti, həm də şair və yazıçıların istifadə etdiyi qələm anlamında olduğunu söyləyirlər. Bu hədisi əsas götürərək şeirin və musiqinin eyni ilahi mənbədən gəldiyi qəbul

edilir"¹. İ.Nəcəfov dini qissələrə istinadən bildirir ki, yer üzündə ilk yaradılan bitki qamışdır. Çünki Adəm və Həvva yer üzünə endirilərkən Cənnətdən gətirdikləri toxumlar arasında qarğı-qamış bitkisinin toxumu da olub. Xatırladaq ki, İ.Nəcəfovun istifadə etdiyi əsərin müəllifi Əbu Cəfər Məhəmməd İbn Cərir Ət-Təbəridir (838-923). Ət-Təbəri fiqh, hədis, tarix, dil, təfsir və qiraət sahələrinin, həmçinin islam dininin tanınmış alimlərindəndir. O, İranda tarixi bir bölgə olan Təbəristanda (indiki Mazandaran) doğulduğundan Təbəri təxəllüsünü daşıyır. Ət-Təbəri milliyyətcə fars olsa da, əsərlərini ərəbcə yazıb. "Təbəri tarixi" adı ilə məşhur olan kitabın tam adı "Tarixür-Rusüli vəl-Mülük"dur (Peyğəmbərlərin və hökmdarların tarixi).

Ney alətinin təbii proses nəticəsində yaranması ilə bağlı belə bir rəvayət var: ibtidai insan küləkli havada, qamışlıqda gəzərkən fitəbənzər səs eşidir və səs gələn səmtə yaxınlaşır. Burada heç kəsin olmadığını, sadəcə quru qamışlardan birinin yelçəkən, havaçəkən (ruslar buna "skvoznoy" deyirlər) istiqamətində yerə düşdüyünü görür. Qamışın borusu üzərində bir dəlik varmış. Ehtimal olunur ki, bu dəliyi qurd-quş açmışdır. Və nəticədə yel əsdikcə hava həmin dəlikdən keçəndə qaribə, fitəbənzər səs alınırmış. Beləliklə, həmin dairəvi oyuq neyin səsəyadıcısı olmuşdur. Bundan sonra ibtidai insanlar qamışdan primitiv də olsa, belə alətlər hazırlayıblar. Bir müddətdən sonra qamışın borusu üzərindəki səsəyadıcıdan sağ istiqamətdə əvvəl bir, sonra II və III dəlik açaraq, bu dəlikləri barmaqla örtüb-açmaqla (baş tərəfdəki dəliyi üfürmək şərti ilə) ibtidai insan fərqli səslər alındığının şahidi olub. Qədim insanlar ilk dövrlər 3 dəlikli, kiçik diapazonlu neydən istifadə ediblər. Sonralar sənətkarlar alətin borusu üzərində daha 3 dəlik açaraq neyin diapazonunu artırırmış. Müasir dövrdə geniş istifadə edilən 6 dəlikli mükəmməl ney belə yaranıb. Şərqdə yaranan neydən demək olar ki, dünyanın ən qədim xalqları müxtəlif adlarla həvəslə istifadə edirlər.

¹ Təfsirul-Təbəri. Daş basması nəşri, s. 10.

¹ Nəcəfov İ.İ. Ney və onun Azərbaycan milli musiqisində təzahürü. Sən. nam. ... dis. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının kitabxanası. B.: 2008, s. 14.

S.Abdullayeva yazır ki, arxeoloqlar bir sıra qədim, sadə, boru-su üzərində heç bir çalğı dəliyi olmayan nəfəs alətlərinin ilkin nümunələrini Paleolit dövrünün abidələrində tapmışlar. Üzərində çalğı dəlikləri olan nəfəs alətləri isə erkən və gec Neolit dövrlərinə aid edilir¹. Ney alətinin də erkən Neolit dövründə yarandığı ehtimal olunur.

Neylə bağlı ən qədim arxeoloji tapıntı ABŞ-ın Filadelfiya Universitetinin muzeyində saxlanılır. Bu ney şumerlərə məxsusdur və onun yaranma tarixi e.ə. III minilliyə aid edilir.

Tacikistanın Düşənbə şəhərindəki Etnoqrafiya muzeyində saxlanılan kəmik ney də e.ə. III-II minillikdə yaradılıb. Alətin çalğı dəlikləri üzərində bir neçə metaldan hazırlanmış qapak (klapan) da qoyulub.

Biz o fikirdəyik ki, ABŞ muzeyindəki ney çox güman qamışdan deyil, ya kəmikdən, ya da metaldan hazırlanıb. Çox istərdik, bu qiymətli və nadir maddi mədəniyyət nümunəsi haqqında bir orqanoloq alim kimi daha dəqiq və ətraflı fikir söyləyək. Amma həmin aləti əyani şəkildə görmədiyimdən bu imkandan məhrumam.

Qərbdə müxtəlif alətlərin Şərq nümunələrinə istinadən yaradıldığını bir sıra alimlər inkar etmirlər. Məsələn, əlvah ksilonon tipli alətlərin, ud lyutnya, lyuto, laot və laudun, qanun pianonun, şaxnəfir valtonanın, boru fanfarın və trubanin, zurna qaboyun, köndələn ney fleytanın və s. sələfi sayılır.

Haşiyə: Fleyta haqqında. Köndələn fleytanın dəqiq, tam yaranma tarixi bəlli deyil. Sənətsünaşlıq doktoru, professor, RSFSR-in əməkdar incəsənət xadimi Yuri Alekseyeviç Usovun (1938-1999) ehtimalına görə, fleyta (yaqin ki, burada köndələn ney nəzərdə tutulur) Qərbi Avropaya, xüsusən Almaniyaya Asiyadan keçib². Dikinə (blokfleyta) fleytanı ilk dəfə opera orkestrində daimi alət kimi tətbiq edən Jan-Batist Lülili (1632-1687)

¹ Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2002, s. 374.

² Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1978, с. 25-26.

olub¹. Dikinə və ya ucluqlu fleytanı ifaçılar qarşıda düz saxlayırdılar. Bu növ fleytanın başqa bir adı da italyanca "flüte dolce", yəni "zərif fleyta"dır. XVII əsrə qədər fleytanı ağacdən hazırlayıblar. XVII əsrin sonlarında fleytanı fransız bəstəkarı və fleytaçı Jak Martin Otteter (1674-1763) və atası Martin Otteter (1632-1712) təkmilləşdiriblər². Yəni onlar 6 dəlikli köndələn neyin üzərinə klapanlar tətbiq edərək xromatik səsdüzümlü alət hazırlayıblar. Klapanlar vasitəsi ilə köndələn neyə nisbətən bu növ fleytada intonasiya dəqiqliyinə nail olunaraq səsin daha rahat çıxması təmin edilib.

Fleytanı təkmilləşdirənlər arasında Almaniyanın Nürnberq şəhərində ağac nəfəs alətləri ustası İohann Kristof Denner (1655-1707), bəstəkar, pedaqoq İohann Yoxaim Kvants (1697-1773) və başqalarının da adı qeyd olunmalıdır. Bu şəxslərin sayəsində fleyta o qədər sevildi ki, hətta Prussiya kralı II Fridrix (1712-1786) də bu alətdə çalmağı öyrənib. Fleytaçı, bəstəkar, sənətsünaşlıq doktoru Nikolay İvanoviç Platonov (1894-1967) yazır ki, II Fridrixin fleyta müəllimi İ.Y.Kvants olub³. Sovet bəstəkarı, professor Mixail İvanoviç Çulakina (1908-1989) görə, əcdadı ney olan fleyta XVIII əsrdən etibarən simfonik orkestrlərin aparıcı alətinə çevrilib⁴.

1832-ci ildə münhenli, milliyyətə alman olan fleytaçı, bəstəkar Teobald Böm (1794-1881) Avropa aləti fleytaya rəasional klapan sisteminin ilk modelini tətbiq etməklə onun ifa imkanlarını daha da artırmış və xeyli asanlaşdırmışdır. Böm sisteminə bütün dəliklər klapanlarla örtülür⁵. Böm fleytasının əsas yeniliyi üzükvari klapan örtükləri idi. Almaniyada bu ixtira layiqincə qiymətləndirilmədiyindən Böm onu fransız və ingilis ustalarına satdı.

¹ Jan-Batist Lülili – italyan əsilli fransız bəstəkarı, musiqiçi və rəqqas. Həyatının böyük bir hissəsini XIV Lüdviqin məhkəməsinə çalışmışdır. O, fransız barokko stili üçün əsasını qoyanlardan biri sayılır.

² ru.wikipedia.org/wiki/Оттетер_Жак

³ Платонов Н.И. Школа игры на флейте. М.: Музыка, 1983, с. 3.

⁴ Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. 4-е изд. М.: 1983.

⁵ Магомедов А. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Б.: Азербайджанское Государственное Музыкальное Издательство, 1962, с. 10; ASE. On cildə, VII c. B.: 1983, s. 99.

Alman ifaçılarının fikrinə, üzükvəri klapanlar fleytanın əsl, özü-nəməxsus səsini vermir. Daha sonralar Böhmün fleytası Fransanın Strasburq şəhərində Bürger tərəfindən təkmilləşdirildi¹.

Klapan alman sözüdür, qapaq deməkdir. İlk klapanlar (2 say-da) XVII əsrdə Fransada yaradılan qaboya tətbiq edilib. 1727-ci ildə Georq Qofman isə qaboyda klapanların sayını 4-ə çatdırıb². Amma ilk klapanlı fleytanı deyildiyi kimi, hələ XVII əsrdə ata-oğul Otteterlər icad ediblər³.

Müasir fleytanın diapazonu I oktavanın "do" səmindən IV ok-tavanın "do" səsinə qədərdir.

Çox nadir hallarda alt və bas fleytalara da təsadüf edilir. Onla-rın ölçüsü adi fleytadan böyük olduğundan səslənməsi bəmdir. Fleyta (flauto) italyan sözüdür, "külək, meh" mənasını bildirir.

Ə.N.Fərabî "Kitabül-Musiqi əl-Kəbir" əsərində bir sıra çalğı alətlərindən, o cümlədən neydən də bəhs edir. Bu məlumat özbək musiqişünası, professor Otanazar Rahimoviç Matyakubovun "Fərabî ob osnovax muzyki Vostoka" ("Fərabî Şərq musiqisi-nin əsasları") əsərindən alınıb⁴.

Tarixi baxımdan zərb alətləri nəfəs alətlərindən xeyli əvvəl ya-radılıb. Lakin zərb alətlərində ardıcıl səs yüksəkliyi olmadığından, bu alətlərdə konkret melodiyaların ifası mümkün deyil. Zərb alətlərində yalnız ritmlər, vaxtlar ifa edilir. Ney yarandıqdan son-ra isə qədim insanlar artıq bu alətdə hər hansı melodiyani ifa edə biliblər.

Etimologiyası. Türkdilli etnoslar, o cümlədən Azərbaycan türkləri də neyin ən qədim növünü (ağızda və dodaqla səsləndiyindən) həm də ağız və ya dodaq qopuzu adlandırıblar. Ney şü-mər sözüdür, özü də "oxuyan qamış" deməkdir. Hər qamışdan

ney hazırlanmır. Onun şəkərli və şəkərsiz növləri var. Qədim türklər şəkərsiz qamışı ney (yaxud nay), yəni oxuyan qamış ad-landırılıblar. Alətə də ney adı hazırlanma materialına (qarğı, qa-mış) görə qoyulub. Şümer mətnlərində qarğı sözünə də "kagı" şəklinə rast gəlinir.

Ulu Tanrı insanı xəlf eyləyərkən ruhu onun bədənində qamışla üfürmüşdü. Bu səbəbdən sözacımı da "qamış" mənasını bildirən ney müqəddəs alətlər sırasındadır.

Sənəşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Seyran Qafarovun neyin sözacımı ilə bağlı maraqlı fikirləri var. O, nəfəs çalğı aləti (aero-fonlu) nay, yaxud ney sözünün mənşəyini araşdırdıqda heç də fars sözü olmadığını qənaətinə gəlir və yazır: "Bu sözün çox güman ki, şümerlərin "oxuyan qamış" adlandırdıqları "na" sözünə gedib çıxması anlaşılır. Tədqiqatlar nəticəsində həmçinin, bu sözün ya-ranmasının rütbə, ad, yaranış, yaradıcı başlanğıc, Allahın, yarada-nın adı mənalарını verən polisemantik, sakral qədim türk anlayışı olan "ay" sözü ilə bağlı olduğu aşkara çıxır"¹.

Fars dili bütün sahələrdə olduğu kimi, çalğı alətlərimizin adına da öz təsirini göstərib. Məsələn, tənburun (əski türkcə "tamur" – damar deməkdir) növləri orta əsrlərdə tellərinin sayına görə fars-ca belə adlanıb: dütar (ikitelili), setar (üçtelili), çahartar (dördtelili), pəntar (beştelili), şeştar (altıtelili). Belə təsir nəfəs alətlərimizdən də yan keçməyib. Qonşu xalqların mədəniyyəti birgə inkişaf etdi-yindən buna o dövrdə əhəmiyyət də verilmirdi. Alətə ney adı ha-zırlanma materialına (qarğı, qamış) görə qoyulub.

Ədəbi mənbələr. Ney aləti klassik şairlərimizdən Qətran, Xa-qani, Nizami, Mücirəddin, Əvhədi, Əssar, Bürhanəddin, Nəsimi, Şeyx Dədə Ömər Rəvşani, Həqiqi, Həbib, Xətai, Kişvəri, Füzuli, Fədai, Məsihi, Saib, Qövs, Zakir, Nəbati, Seyid Əzim və başqa-larının ilham mənbəyi olub. XIII əsrdə doğma dilimizdə yazılan "Dastani-Əhməd Hərami" əsərinin kef məclisində ney aləti belə təsvir edilir:

¹ Платонов Н. Школа игры на флейте. М: Музыка, 1983, с. 3.

² Сперанский С.Л. Музыкальные товары (Товароведение). М.: Экономика, 1987, с. 94.

³ ru.wikipedia.org/wiki/Оттетер_Жак

⁴ Матякубов О. Фараби об основах музыки Востока. Ташкент: ФАН, 1986, с. 10.

¹ Qafarov S.Ə. Azərbaycanın nəfəsli musiqi aləti Ney: tarixi retrospektivi və xüsusiyyətləri. // "Muğam ələmi" III Beynəlxalq Elmi Simpoziumunun materialları. B.: 2013, 12-15 mart, s. 140-150.

Çalınardı **neyü dəmbürü tənbur**,
İçilir idi dolu abi-əngur¹.

Qətran Təbrizinin "Divan"-ından neylə bağlı bir neçə beytin
sətri tərcüməsi:

Sən istədiyin qədər **ney** və **rud** ilə
Arzu etdiyin qədər cəlal və kamiranlıqla yaşa!²
Xoşbəxtlərin işi indi odla, bədə ilədir,
Kişilərin işi indi **bərbətlə, neylədir**³.
Kim canını bələdən qurtarmışdısa tük kimi incəlmişdi,
Nələdən xilas olanlar, **ney** kimi saralmışdı⁴.

"Söz mülkünün əmiri" Əfzələddin İbrahim Xaqani Şirvani
yazır:

Məni ilk dərsdə ustad dilimdən eylədi məhrum,
O dillə **bərbətlə**, dilsiz **neyn** üstündür əfğanı⁵.
Əldə piyalə tutub, nuş elə mey şövq ilə,
Nəğmə desin **neylə çəng**, qoy oxusun **sazla tar**⁶.
Ağzı bağlı, boğazı dar **neymiəm?**
Zülm əlindən haray salıb, inləyəm⁷.

Xaqani "ağzı bağlı, boğazı dar ney" – dedikdə köndələn neyi
nəzərdə tutur. Çünki bu xüsusiyyət neyin ancaq "köndələn" nö-
vünə aid edilə bilər.

Nizami Gəncəvi "Yeddi gözəl" poeməsindən:

Hanı **ney** nələsi? Ah-nalə qalmış,
Xəyal göylərini toz-torpaq almış⁸.

Əvhədi Marağalı:

Bir **neyə çəngin** əl vurandan bəri,
Udla çəng meydandan çəkilmis geri¹.

¹ Dastani-Əhməd Hərami. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 85.

² Təbrizi Q. Divan. B.: Azərbaycan SSR EA, 1967, s. 129.

³ Yəno orada, s. 151.

⁴ Yəno orada, s. 188.

⁵ Şirvani X. Seçilmiş əsərləri. B.: Lider, 2004, s. 101.

⁶ Yəno orada, s. 215.

⁷ Yəno orada, s. 319.

⁸ Gəncəvi N. Yeddi gözəl. B.: "Azərbaycan ensiklopediyası" nəşriyyat-poliqra-
fiya birliyi, 2000, s. 299.

Sərxoş bir dəvəyə ələf nə gərək?!
Aşıqə **çəng**, **ney**, ya **dəf** nə gərək?!²

Əssar Təbrizi:

Ney səsinə dinləyərək qiblə gəlir **bərbətlə**,
Elə nəğmə qaldırır ki, baxan gəlir heyrətə³.
Sürəhilər peymanəyə, sanki qızıl qan qusdu,
Dəf dağıldı, **çəng** qırıldı, **saz** pozuldu, **ney** susdu⁴.

Qazi Bühranəddin Sivası:

Sal oda **udivü çəngi** nəvaxt qıl **novruz**
Cəhan keçər çalınurkən bu **dəf** ilə **ney** içür⁵.

İmadəddin Nəsimi:

Mütrib kimi hər ləhzə ənləhəq dili söylər,
Ey **nayə** giriftar olan, dur yenə çal **nay**⁶.
Dəfü **çəng**ü **çığana**, **nayü tənbur**,
Düzülsün daima zilü bəm olsun⁷.

Cahanşah Həqiqi:

Neyi-şikəstə fəğan eylədi ze qəmzeyi-eşq,
Rübabü, çəngü dəfə şahid oldu nəğmeyi-ud⁸.

Həbib:

Dəfü **neyü udu** şeştə **çəng**ü **bərbət**,
Mənim təsnifi-ədvarım, xərabat⁹.
Edərək "**Busəlig**"i eylə yürək,
Şu **udü çəng**ü **nayi pərdəsaz** et¹⁰.

¹ Marağalı Əvhədi. Cami-cəm. B.: Lider, 2004, s. 31.

² Yəno orada, s. 214.

³ Təbrizi Ə. Mehr və Müştəri. B.: Şərq-Qərb, 2006, s. 190.

⁴ Yəno orada, s. 281.

⁵ Bühranəddin Q.S. Divan. B.: Öndər, 2005, s. 451.

⁶ Nəsimi İ. Seçilmiş əsərləri. İki cildə, I c. B.: Lider, 2004, s. 113.

⁷ Yəno orada, s. 172.

⁸ Həqiqi C. Şeyrlər. B.: Şərq-Qərb, 2006, s. 18.

⁹ Yəno orada, s. 23.

¹⁰ Yəno orada, s. 64.

Nemətullah Kişvəri:

Meyü bəzmim, **neyü çəngim**, dilü dinim, xurü xabım,
Qərarü səbrim, aramım, nihani dərdə dərmanım¹.

Şah İsmayıl Xətai:

Ta əzəldən var mənim güşimdə eşq avazəsi,
Çalma, ey mütrib, dəxi məclisdə **udü çəngü nay**².

Məhəmməd Füzuli:

Nalədəndir **ney** kimi avazeyi-əşqim bülənd,
Nalə tərkini qılmazam, **ney** tək kəsilsək bənd-bənd³.
Ney kimi cismim oldu oxundan dəlik-dəlik,
Dəm urduğumca yerli-yerindən səda verər⁴.

Məhəmməd Füzuli "Yeddi cam" əsərində "Ney ilə söhbət"
başlıqlı geniş bir şeir də yazıb⁵.

Məhəmməd Əmani:

Ney kibi mötəd olub fəryadə mən,
Ömr nəqdin verdüm axır bədə mən⁶.

Əlican Qövsü Təbrizi:

Əsərdə eşq sözü aqla oxşamaz, Qövsü,
Bir odlu naley-i-**ney**, yüz tərane-yi-Davud⁷.
Mütribi-xoşləhcəvü **çəngü neyü tənbur** ola,
Əbri-gövhərbarü saqişü şərabi yarü mən⁸.

Rüknəddin Məsud Məsihi:

Ney-ney qələtəm ki, çeşmi-heyrət,
Yadlığ kilidin kim etdi rəyət?⁹

Məhəmmədəli Saib Təbrizi:

Qalxmırsa əgər **ney** kimi hərdəm göyə nalən,
Ariflərə yoxdur əsəri, neyşəkər olma¹.

Qasım bəy Zakir:

Bu saqi-yi-sadə, meyi-gül-nar ələ düşməz
Novruz zamanı.

Həm mütribü **ney**, **çəngü dəf** tar ələ düşməz,
Tut "**Rast**", "**Nəva**"nı².

Seyid Əbülqasim Möhtərəm oğlu Nəbati:

Mütrüb, dur əyağə, rəqs qıl məstana,
Dadı dilimi nəvayi-**neydən** ver, ver³.

Nəğmey-i-**çəngü rübab**, şahidü şəmü şərab,
Həmhəmey-i-**sazı** gör, zümzümeyi-**nayə** bax!

Seyid Əzim Şirvani:

Yenəərbəbi-vəfa aləm ara xar oldu,
Əhli-dil **ney** kimi fəryadə gəlib zar oldu⁴.
Olmusan **ney** kimi sən xaki-Şəmaxidən qət,
Yeri vardır edəsən **ney** kimi əfqan, Qasir⁵.

Həsənəlixan Qaradaği:

Çəngü çəgan, **neyü dəf**, **tarü bərbütü**
Cəm etmişəm, qalıb elə **mizmar**, bircə gül⁶.

Tapmaca. Təfəkkürün və aqlın fəpmlaşmasında əvəzsiz rolu
olan şifahi ədəbiyyatımızın qollarından biri – tapmacalarımızda
da ney unudulmayıb:

Dərdi qəmədən,
Təni zədən.
Əlini vursan,
Edər fəgan (**açması: ney**)⁷.
Başqa bir tapmacada isə neylə bağlı deyilir:
Qarğı-qamış,
Dodağa yapış.

¹ Kişvəri N. Əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 138.

² Xətai Ş.İ. Əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 197.

³ Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, I c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 97.

⁴ Yenə orada, s. 138.

⁵ Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, V c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 139-141.

⁶ Əmani M. Əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 91

⁷ Təbrizi Q. Seçilmiş əsərləri. B.: Lider, 2005, s. 38.

⁸ Yenə orada, s. 312.

⁹ Məsihi R.M. Vəraqə və Gülsə. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 36.

¹ Təbrizi S. Seçilmiş əsərləri. B.: Öndər, 2004, s. 204.

² Zakir Q. Seçilmiş əsərləri. B.: Avrasiya Press, 2005, s. 325.

³ Nəbati S.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 181.

⁴ Şirvani S.Ə. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə, II c. B.: Avrasiya Press, 2005, s. 77.

⁵ Yenə orada, s. 153.

⁶ XIX əsr Azərbaycan şeiri antologiyası. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 350.

⁷ Yenə orada, s. 149.

Üstü dəşik,
Gerisi beşik (**açması: ney**).

Burada neyin hazırlanma materialı (qarğı-qamış), ifa üsulu (dodağa yapış), morfologiyası (üstü dəşik, gerisi beşik) diqqətə çəkilir. 4 misralıq tapmacada bir daha xalq müdriqliyinin şahidi olur.



Şəkil №38. Neyzan

Dorn 467, v. 1b-2a; 8,5X15,5 sm). Maraqlıdır ki, bu miniatürlərdə ney çalan qadınların da şəkli var (şək. №38). Müəllifi bizə bəlli olmayan başqa bir miniatür rəsmidə də ney çalan qadın təsvir edilmiş (şək. №39).

Morfologiyası. Ney əsasən qalın qamışdan və ya bambukdan hazırlanır. Nadir hallarda bürünc neylərə də rast gəlmək olur. Lakin qamışdan hazırlanan ney daha keyfiyyətli sayılır. Bu zaman hər qamış deyil, onun şəkərsiz növündən istifadə edilir. Dahi Füzuli bu mənzərəni poetik dillə belə təsvir edir:

O kəs ki, lovğadır, onda hünərdən olmaz əsər,
Səda çıxarmı o **neydən** ki, var onun şəkəri?²

Miniatür mənbələr. XIII-XVI əsr məşhur Təbriz miniatür rəssamlarımızın əsərlərində də neyin təsvirinə tez-tez rast gəlirik¹. “Saray baxçasında musiqi məclisi” adlı illüstrasiyada ney ifaçısını dəf çalan müşayiət edir. Tablo Kərim Kərimovun tərtib etdiyi “Azərbaycan miniatürələri” kitabında yer alıb (Təbriz məktəbi, XVI əsrin 50-ci illəri, Mani, “Divan”, 1554-cü il, Sankt-Peterburq, Dövlət

Kütləvi kitabxanası,



Şəkil №39. Neyzan

Kütəbi kitabxanası,

Deməli, hətta şəkərli qamışdan ney hazırlansa da, ondan istənilən səviyyədə səda çıxmaz. Xətəinin bir şeirinə diqqət yetirək:

Dadman şəkəri ki, əsl **neydir**,
Mey içmədən əz an ki, feli qeydir
Çəng alman ələ ki, bulhəvəsdir,
Ney dinləmədən ki, əz nəfəsdir¹.

Ney sözü ilk misrada şəkər üçün xammal olan qamış mənasında işlədilib. Qəndi, şəkəri qamışın neyşəkər adlanan xüsusi növündən hazırlayırlar. Sonuncu misradakı ney sözü isə çalğı aləti mənasındadır.

Köndələn neyin borusu düz, silindr şəklində, içiboş, təxminən 520-525 mm uzunluğundadır. Alətin borusu sol tərəfdən bağlanır, sağ tərəfi isə açıq vəziyyətdə qalır. Xaqani bir şeirində neyin köndələn növünə işarə edir:

Ağzi bağlı, boğazı dar **neymiyəm**?
Zülm öləndən haray salıb inləyəm².

Digər növlü neylərin ağzi bağlı olmur. Yalnız köndələn növlü neylərdə qamışın sol tərəfi qapanır. Bu fikirlər bir daha sübut edir ki, köndələn ney digər növlərdən ən qədimidir. Təqdim olunan şeir nümunələrindən bəlli olur ki, klassik şairlərimiz çalğı alətlərinin hazırlanma texnologiyasını da dərinləndiriblər.

Borunun sol, üst tərəfində 120 mm aralı, 12 mm uzunluğunda neyin səsoyadıcısı olan dairəvi dəlik açılır. Bu dəlikdən 130 mm aralı bir-birindən 16-17 mm məsafədə yerləşən 6 çalğı dəliyi vardır. Bütün dəliklərin diametri 9 mm-dir. Bəzən alətin borusu üzərində sonuncu – VI çalğı dəliyindən 60 mm aralı kökünün düzgün olmasından ötrü əlavə 2 dəlik də (araları 10 mm məsafədə) açılır. Lakin bu dəliklər passivdir, onlardan çalğı prosesində istifadə edilmir.

Neyin növləri. Ney Azərbaycandan başqa Asiyada, İranda, Türkiyədə və bir sıra ərəb ölkələrində də müxtəlif adlarla istifadə edilir. Çalğı alətləri sırasında ən böyük coğrafi ərazidə yayılan

¹ Kərimov K.C. Azərbaycan miniatürələri. B.: İşıq, 1980, şək. №41, 62, 74, 81 və s.

² Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, IV c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 159.

¹ Xətai Ş.İ. Əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 276.

² Şirvani X. Seçilmiş əsərləri. B.: Lider, 2004, s. 319.

neyin Şərqdə müxtəlif ölçülü, fərqli növləri yaranıb: Şah neyi, Davud neyi, Mansur neyi, Qız neyi, Sipüdə neyi, Müstahsən neyi, Ulduz neyi, Bolahəng neyi və sairə¹. Azərbaycanda isə müxtəlif dövrlərdə neyin bu növlərindən istifadə olunub: köndələn ney, mizmar (nayı siyah və ya qaraney), ağ ney (nayı səfid), pişə (şümşad), çəlik ney və s. Bunlardan ən qədim və geniş yayılanı 6 dəlikli (fleytanın sələfi sayılan) köndələn neydir.

Qədim mənbələrdə, klassik şairlərimizin əsərlərində nay adlı metalдан (mis və ya bürünc) hazırlanmış, qışqırıqlı səsi olan nəfəs çalğı alətinə də rast gəlirik. Ümumiyyətlə, həzin səslı ney (və ya nay) ilə bərabər, bağırtılı, qüvvətli, qışqırıqlı, gur səslı şeypurabənzər belə naylardan sənətkarlarımız orduda, hərbi yürüşlərdə istifadə etmişlər. Nizami “İskəndərnamə” poemasında bu çalğı alətinin türklər arasında daha geniş yayıldığını vurğulayır:

Şeypurlar qoparır aslan nərəsi,
Dimağı doydurur **nayın** nəfəsi.

Türk nayı qopardı elə bir şivən
İgidlər coşaraq qopdu yerindən².

Fədai Təbrizi də incə səslı neyi deyil, hərbi çalğı aləti sayılan nayı vəsf edir:

Çalındı **təblü küsü nayı şeypur**,
Qətəri-ləşgər oldu şəhridən dur³.

Rüknəddin Məsud Məsihi:

Yəgrək bu ki, edəlüm ərusi,
Salub işə **təblü nayı kusi**⁴.

Şair “təblü nayı kusi” dedikdə məhz gur səslı alətlərlə oyun havasının ifasını nəzərdə tutur.

Seyid Əbülqasim Nəbati isə şeirlərinin birində “Səvti-neyü na” (fikrimizcə, neyin “nay” növü) deməklə, alətin adını şumer

dilində olduğunu təsdiqləyir:

Xosrova Şirini edirlər ərus,

Banki-dəhül, səvti-neyü na imiş¹.

Görünür, Nəbati şumerdən gəlmiş sözlərə bələd imiş. Sonralar bu alət unudulub və indiyədək ayrıca tədqiq olunmayıb. Doğrudur, S.Abdullayeva² və bu sətirlərin müəllifi³ əsərlərində nəydan müəyyən qədər söz açmışlar.

İ.Nəcəfov klassik şair Şeyx Dədə Ömər Rəvşəninin (XIV əsr) “Neynamə” əsərindən 4 misralıq bir şeirini təqdim edir⁴. Maraqlıdır şair gur və qışqırıqlı alətlərlə (dəf, dəhül, sənc, surnay, nağara, nəfir, təbil və kos) yanaşı, naying da adını çəkir. Deməli, şair burada incə səslı neyi deyil, məhz gur səslı aləti, yəni nayı nəzərdə tutur.

S.Abdullayevanın tərtib etdiyi cədvələ əsasən Azərbaycan ərazisində ifa üsuluna görə iki növ nayingdan istifadə edilib: 1. dodaqlı nayinglar (yəni dodaqla çalınan nayinglar) və 2. müstəklü nayinglar⁵. Fikrimizcə, dodaqla çalınan naying dedikdə Əbdülqadir Mərağalının təqdim etdiyi nayı səfid, yəni ağ ney nəzərdə tutulur⁶. Ağ ney “Dodaqla çalınan alətlər qrupu”na daxildir. Çünki ağ naying da səsoyadıcısı dodaqla səsləndirilir. Müstəklü nayinglar isə qışqırıqlı olduğundan və müstəklü səsləndirildiyindən gur səslı, çalğı dəliyi olmayan – gərənay, nəfir, şeypur, boru (burğu), burmalı boru (gavdum), sur kimi alətlərlə bir qrupdadır. Əslində bunlar müəmməl çalğı aləti sayılır. Bu növ naying borusu üzərində heç bir çalğı dəliyi olmayıb, alət qıfəbənzər kiçik müstəklü səsləndirir.

¹ Nəbati S.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 123.

² Абдуллаева С.А. Современные Азербайджанские народные музыкальные инструменты. Б.: Ишыг, 1984, с. 15.

³ Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. (Yenidən işlənmiş II nəşr). B.: MBM, 2004, s. 137.

⁴ Nəcəfov İ.İ. Ney-Fleyta-Ney. // Məsirə Azərbaycan mədəniyyəti: problemlər və perspektivlər (Elmi məqalələr toplusu). B.: El, 2007, s. 153.

⁵ Абдуллаева С.А. Современные Азербайджанские народные музыкальные инструменты. Б.: Ишыг, 1984, с. 15.

⁶ Mərağalı Əbdülqadir. Musiqi alətləri və onların növləri. // B.: “Qobustan” jurnalı, 1977, №1, s. 77; Bardakçı M. Mərağalı Abdülqadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 107.

¹ Temel Hakkı Kara Hasan. Çalğaların dili – musiki sözlüğü. İstanbul: Bestem Yayıncılık, Köksu Metbecilik sənaye və ticarət, 1999, s. 141.

² Gəncəvi N. İskəndərnamə (Şərəfnamə). B.: Lider, 2004, s. 141.

³ Təbrizi F. Bəxtiyarname. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 20.

⁴ Məsihi R.M. Vərqa və Gülşə. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 105.

lirmiş. Silindr şəkilli borunun aşağı hissəsinə müstəqil səsəndirilən digər alətlərdə olduğu kimi iri, qıfşəkilli boruəğı taxılıb.

Naydan hərbi döyüşlərə yanaşı, həm də signal, çağırış, birbirindən çox aralı olan insanların ünsiyyət vasitəsi kimi istifadə edilib. Bu aləti bərpa edib, təkmilləşdirmək lazımdır. Ümumilikdə milli mis nəfəs çalğı alətlərinə musiqi mədəniyyətimizdə böyük ehtiyac vardır.

İstifadə qaydaları və yerləri. Ney həm müşayiətedici, həm də solo alətdir. Ü.Hacıbəyli ney haqqında yazırdı: "Səscə ən pürməlahət və eşqinigar bir alət varsa, o da neydir ki, mütəəssifən, çox az istemal olunur. Azərbaycandan artıq İranda daha müstəməldir. Səsi qayət zərif olduğundan yalnız otaq içinə məxsus bir alətimusiqiyədir"¹.

Ney diatonik səsüzümlü olsa da, onda xromatik səsləri ifa etmək mümkündür. Xromatik səsləri neydə çalmağ ifaçıdan böyük peşəkariyyət tələb edir. Neydə klapan sistemi olmadığından yarım-pərdələri – diyezli, bemollu səsləri barmağı dəliyin üzərinə yarımçıq örtməklə ifa etmək olur. Məsələn, I-II dəlikləri qapadıqda "fa" səsi alınır. Birinci dəliyi tam, ikinci isə yarımçıq örtükdə "fa diyez" səslənir. Maraqlıdır ki, neyin bu ən qədim növünü səsləndirərkən baş və çəçələ barmaqlardan istifadə edilmir. Çünki digər nəfəs alətlərimizdən (zurna, balaban, sümsü və s.) fərqli olaraq, neyin köndələn növündə borunun arxa tərəfində "sina" dəliyi olmur.

Neyin düzgün səsləndirilməsi çox çətinidir. Digər nəfəs alətlərimizdən fərqli olaraq neyi və onun bir sıra növlərini üfürükdə nəfəs birbaşa başdan, beyindən gəlir. İfaçılar buna bəzən "beyin səsi" də deyirlər. Nəfəs beyindən gəldiyindən aləti yeni öyrənmə ifaçılarda ilk zamanlar başağrıları əmələ gəlir və sonralar tədricən çəkilir.

Neyin səslənməsi fiziki prosesdir. Çünki aləti üfürən zaman səslənmə təkcə ifaçının nəfəsi ilə deyil, eyni zamanda alətin içərisində olan hava axınının qovulması ilə yaranır. İfaçı nəfəsi ilə lü-

lənin içində hava axını yaradır. Əgər bütün çalğı dəliklərini, eyni zamanda borunun hər iki açıq tərəfini qapayıb və aləti səsləndirmək istəsək, yəni üfürsək heç bir səs alınmayacaq. Çünki hava axınının qarşısı alınacaq. Bir sıra nəfəs alətlərində, məsələn, tütəkdə belə deyil. İnsanın ciyərində olan hava tütəyin səslənməsi üçün kifayət edir. Əgər neydəki "qapama əməliyyatını" tütəyə tətbiq etsək, yəni alətin bütün çalğı dəliklərini, eləcə də tütəyin borusunun sonunu, açıq tərəfini qapayıb səsləndirsək, neydən fərqli olaraq tütəyin dilçəyində səslənmə olacaqdır. Göründüyü kimi, tütəyin ifası neyə nisbətən çox asandır.

Neydə salis səslənmə yaratmaq üçün ifaçı səsoyadıciyə (nəfəs dəliyinə) xüsusi "bucaq" altında üfürməlidir. Əks təqdirdə alətdə boğuc, zəif və ya "xaric" səslər alınır. Havanın rütubətindən və hərəkətidən asılı olaraq həmin "bucaq" dəyişə bilər. Bəzən hava qatışığından asılı olaraq, oksigen çatışmazlığı bu "bucaq"ı kəskin dəyişər, hətta alət səslənməyə də bilər. Belə hallara az da olsa təsadüf edilir. Neyi ifa edən zaman nəfəsin bir hissəsi itkiyə gedir.

Ney ifaçılığından bəhs edərkən qeyd olunmalıdır ki, qədim əsətlərə görə, alətin səsi qara quvvələri qovur. Yəni bu alət təsəvvüf fəlsəfəsinin, sufi musiqisinin rəmzlərindən biridir. Ney sufilik fəlsəfəsində ariflərin, aşiqlərin dərindən məlhəm alətdir. Bu səbəbdən Şərqdə bir sıra mədrəsə və ilahiyyat Universitetlərinin tələbələrinə ney aləti də tədris edilir. İngilis musiqişünası Henri Corc Farmer (1882-1966) neydən bəhs edərkən yazır: "Flüt çalıcıların piri Musadır. Din bilginlərinə görə, ney yasaq deyildir. Çünki böyük Cəlaləddin Rumi (1207-1272) çalmışdır"¹.

Diapazonu və not sistemi. Azərbaycanda ney transpozisiyalı alətdir, yəni eyni səs, yaxud melodiya fortepiano ilə müqayisədə yazıldığından yarım ton bəm səslənir. Alətin notları kaman ("sol") açarında yazılır, diapazonu isə I oktavının "si bemol" (f.p.-da "İya") səsinə IV oktavının "do" (f.p.-da III oktavının "si") səsinə qədərdir. Lakin mahir ifaçılar IV oktavının "mi bemol" (f.p.-da "re") səsinə qədər ifa edə bilirlər. Ney diatonik səs-

¹ Hacıbəyli Ü.Ə. Bədii və publisistik əsərlər. B.: Şərq-Qərb, 2008, s. 500.

¹ Farmer H.G. Onyedinci yüzilyda türk çalğıları. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1999, s. 20.

düzümlüdür, lakin barmaqları çalğı dəliklərinin üzərinə yarımqıq qoymaqla xromatik səsləri də ifa etmək mümkündür. Dəlikləri barmaqlarla tam qapadıqda, diatonik, yəni necə deyərlər, “ana” səslər çalınır.

Nəfəs alətlərinin borusu nə qədər uzun olursa, səsi bir o qədər bəmləşir. Amma elə neylər də var ki, uzunluğuna görə deyil, borusunun diametrinin böyüklüyünə görə bəm səslənir. İlham Nəcəfov belə bəm neydən istifadə edir. Bu alət adi neydən xalis kvarta intervalında bəm səslənir və diapazonu I oktavının “fa” (f.p.-da “mi”) səsinə III oktavının “si” (f.p.-da “lya diyez”) səsinə qədərdir. Neyin müxtəlif köklü olması orkestr və ansamblalarda alətdən müxtəlif əlverişli tonallıqlarda ifa etmək imkanını artırır.

Bu gün Azərbaycanda ney alətinin tədrisi ürəkəcan deyil. Doğrudur, Azərbaycan Milli Konservatoriyasında ney ixtisası üzrə artıq bir neçə tələbə təhsil alıb. Lakin bu, qənaətbəxş deyil. Çünki ney ölkəmizdə hələlik uşaq musiqi məktəblərində və musiqi kolleclərində tədris olunmur, bu da alətin inkişafına mənfi təsir göstərir. Unudulmaqda olan neyi tar, kamança, qanun, balaban səviyyəsinə yüksəltmək üçün onun tədrisi ilə ciddi məşğul olmalıyıq. Hər şeydən öncə alətin ilkin tədrisi üçün “Ney məktəbi” adlı dərslik hazırlanmalıdır. Bəstəkarlarımız neyin bədii-texniki imkanlarını, diapazonunu nəzərə alıb, alət üçün məxsusi əsərlər yazmalıdır. Bütün deyilənlərin neyin inkişafına böyük təsiri ola bilər.

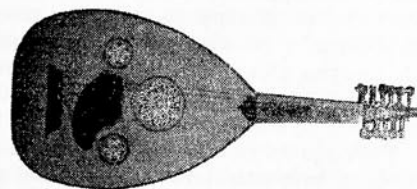
Tanınmış ifaçılar. XIV əsrin ən güclü neyçələri arasında biri də **Qütbəddin Nəyi** (?-1399) olub¹. Onun yaşadığı dövrdə, orta əsrlərdə virtuoz sənətkarların adına çaldığı alətin adı təxəllüs (ləqəb, ayama) kimi qoşulardı. Qütbəddin də alətin virtuoz ifaçısı olduğundan xalq arasında Qütbəddin Nəyi kimi tanınıb. Orta əsrlərdə Nəyi təxəllüsünü daşıyan başqa azman ifaçılar da olub: Yavuz Sultan Səlimin (1512-1520), eləcə də Sultan Süleymanın (1520-1566) hakimiyyəti dövründə Təbrizdən əsir götürülən və Türkiyəyə aparılan musiqiçilər arasında ney nəfəs çalğı alətinin ifaçısı olan və sazəndələr dəstəsinə başçılıq edən **Məqsud Nəyi**,

eləcə də **Həsən Nəyi** kimi azər-türk neyzənlər hökmdarların Anadoludakı sarayında fəaliyyət göstərmişlər¹. Daha bir neyçənin əslən (Rəzavi Xorasan ostanı, Kerman əyaləti) Cam vilayətinin Zirabad kəndindən olan ustadlar ustadı **Fəzlullah Nəyi** olub. O, Şeyxül-İslam oğlu Xacə Yusifin şagirdidir².

İlham Nəcəfov müasir dövrdə neyin tanınmış ifaçılardanındır. Bakının Balaxanı kənd sakini Kərbəlayi Hüseynbəy Hüseynbəyov ölkəmizdə neyzən kimi tanınıb. Gənc ifaçılar – Vüqar Hüseynov (Xızı), Emil Cəmiləoğlu (Şamaxı) da bu alətin bölgələrimizdə fəal təbliğatçılarıdır. İran Azərbaycanında da yüzlərlə soydaşımız neyzənlik edirlər. Onlardan biri də Ərdəbil şəhərindən olan Bəhram İbədindir. O, ölkəmizdə də tez-tez olur, tele-kanallarda və müxtəlif tədbirlərdə çıxış edir. Öz çalğısı ilə dünyanı ağladan rəhmətlik Həbil Kaman aparıcısı olduğum verilişlərin birində Bəhram İbədinin yanıqlı ifasını dinləyərkən göz yaşlarına hakim kəsilmə bilmirdi...

Ud (Bərbət)

Ud aləti telli, mizrabla səsləndirilən xordofonlu qrupa aid edilir. Şərq xalqlarının ümumi ruhuna uyğun gələn müxtəlif musiqi alətləri olub ki,

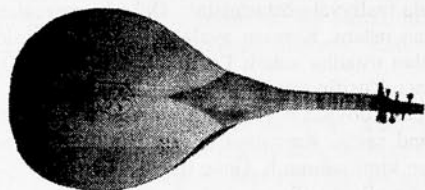


Şəkil №40. Ud

¹ Ağayeva S. Orta əsr mənbələri XVI-XVII əsr Azərbaycan musiqiçiləri haqqında. // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2009, №1-2 (39), s. 92.

² Musiqiyə dair risalələr (1891-ci ildə naməlum katib tərəfindən üzü köçürülmüş anonim “Risaleyi musiqi” AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun xəzinəsində B-3951 şifri altında qorunan əlyazmanın əsasında nəşrə hazırlanıb. Farscadan tərcümə, ön söz və qeydlərin müəllifi Hacı Rauf Şeyxzamanlıdır). B.: Nurlan, 2011, s. 6.

¹ Onullahi S.M. Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə). // “Qobustan” jurnalı. B.: 1974, №3, s. 55.



Şəkil №41. Barbat

belə alətlərdəndir. Şək. №40-da şəxsi kolleksiyamdakı ud təqdim edilir. Bu sahədə tədqiqat apararkən udun daha qədim növü sayılan bərbət də unudulmamalıdır (şək. №41). Əks halda araşdırmalar bir növ, yarımçıq, natamam alınacaqdır. Biz də bu prinsipə riayət etməyə çalışmışıq.

Yaranma tarixi. Udun necə və nə vaxt yaranması haqqında müxtəlif fikirlər mövcuddur. Amma birmənalı şəkildə qeyd olunmalıdır ki, ud Şərqdə yaradılıb. XIV-XV əsrlərdə yaşamış ünlü alim və musiqişünas Əbdülqadir Marağalı Azərbaycanın digər görkəmli alimi, musiqişünas Səfiəddin Urməvinin (XIII əsr) “Kitab əl-Ədvar” (“Dövrələr kitabı”) əsərini təhlil edərkən bildirir ki, udu rəvayətə görə, Adam peyğəmbərin nəvəsi Lameş (Qabilin oğlu – A.N.) icad edib¹. Bu haqda S.Urməvinin adı qeyd edilən əsərində geniş bilgi verilib.

T.S.Vizqo isə yazır ki, qədim Əfrasiyab şəhərinin (indiki Səmərqənd) terrakotları (üzü qabarıq, gildən qayrılmış arxası yastı heykəllər, çoxusunun yaşı təxminən e.ə. III-I əsrlər) göstərir ki, Soqdiyana sakinlərinin ən sevimli çalğı aləti bərbətə və uda çox bənzəyirdi². Deməli, təxminən 2300 il bundan əvvəl Orta Asiyada udabənzər alətlərdən istifadə edilib.

sonralar bir sıra xalqların nümayəndələri kimi azərbaycanlı sənətkarlar da belə çalğı alətlərini yaşıdib, öz musiqisinin ənənələri əsasında inkişaf etdiriblər. Ud da

Bir vaxtlar Azərbaycanda yaşamış Fəxrəddin ər-Razi (1150-1210) udun telləri ilə eynən üst-üstə düşən bərbətin təsvirini verir. Hərətli alim-nəzəriyyəçi əl-Hüseyni (XV əsr) isə bərbətə 5-ci teli artırandan sonra alətə “ud” adı verildiyini bildirir. Fikrimizcə, burada bir yanlışlıq var. Çünki, bütün orta əsr musiqişünas alimləri alətin qədim adının ud olduğunu bildirirlər. H.C.Farmer də yazır ki, bərbət qədim mənbələrdə ud adlandırılıb¹. Bu məsələyə etimologiya bölmündə aydınlıq gətirəcəyik.

M.Kaşğari “Divani-lüğət-it-Türk” əsərində bərbətlə udun eyni alət olduğunu bildirir. T.S.Vizqonun yazdığına görə, bərbət alətdən VIII əsrə qədər farslar, VIII əsrdən sonra isə ərəblər istifadə etmişlər². Bərbət yunan-fars (İran) müharibəsi zamanı fars musiqi mədəniyyətinə daxil olub. Arxeoloji faktlar isə farslardan və ərəblərdən də öncə uddan Azərbaycan ərazisində istifadə edildiyini təsdiqləyir.

Ud aləti Azərbaycanda bütün dövrlərdə, hətta eramızdan əvvəlki minilliklərdə də sevilmişdir. Tarix üzrə elmlər doktoru, professor Aləm Nuriyev (1936-2004) “Milli musiqinin nadir tapıntısı” adlı məqaləsində ud alətilə bağlı olduqca maraqlı faktları ortaya qoyur. Azərbaycan ərazisində tapılmış qab nümunəsi ud alətinin tədqiqatlarına, onun yaranma tarixinə, hətta sözaçımına yenidən baxılmasını tələb edir.

Müəllif məqaləsində 1984-cü ildə Bərdədə arxeoloji qazıntılar zamanı aşkar edilən xeyrə tipli qabdan söhbət açır: “Dulusçu usta qab nümunəsini hazırlayarkən, qabın daxilində cizma üsulu ilə rəsm həkk etmişdir. Nümunənin kənar sektorunda isə usta bir-birinin ardınca qaçan üç heyvan rəsmi yüksək zövqlə təsvir etmişdir (şək. №42).

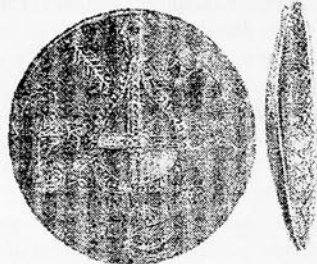
Buyuzların gərilməsinə əsasən onların dağ keçisi və yaxud ceyran olduğunu ehtimal etmək olar. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, qabın mərkəzində musiqi alətinə bənzər rəsm həkk olunmuş-

¹ Bədalbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 72; Bardağçı M. Abdülkadir Marağalı. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 117.

² Вязго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. М.: Музыка, 1980, с. 84-87, 96.

¹ Farmer H.G. Studies in oriental musical instruments. V. I. London, 1931, p. 71.

² Вязго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. М.: Музыка, 1980, с. 84.



Şəkil №42. Bərdə şəhəri, xeyrə tipli qab

boşaldılmasından ibarət aşırıqlar olduğunu ehtimal etmək olar.

Geniş müqayisələrlə alətin Qarabağ ərazisindəki şənliklər zamanı istifadə edildiyi və ud musiqi aləti olduğu müəyyənləşir¹.

Aləm Nuriyev bu tapıntının Kür-Araz erkən Tunc dövrünə, yəni e.ə. IV-III minilliklərə aid olduğunu qeyd edir. O, zəngin ornamentlə bəzədilmiş həmin nümunənin Bərdə şəhər Mədəniyyət muzeyində saxlandığını bildirir.

Fikrimizcə, bu alət Ə.Marağalının “udi-qədim” adlandırdığı udun ən qədim növü olan bərbətdir². Yəni haqqında söhbət açdığımız sənət nümunəsində təsvir olunan alət udun ilkin növüdür.

Maddi mədəniyyət nümunəsi olan bu qabın Bərdədə tapılması heç də təsadüfi deyil. Bilindi ki, bu şəhər qədim yaşayış məskənlərindən, mədəniyyət mərkəzlərindən biri olub. Nizami “Xosrov və Şirin” poemasını yazarkən qəhrəmanları haqda xeyli məlumat əldə etmiş, ərəb və fars salnamələrini, Bizans və Suriya tarixi mənbələrini, eləcə də rəvayət və əfsanələri dərinlənən öyrənmişdi. O, bu barədə əsərin müqəddiməsində yazır:

dur. Alətin çanaq hissəsi qazma üsulu üzrə dörd sektora bölünmüşdür. Çanağın mərkəzindən keçən qoşa xətt alətin qolundan keçərək axıradək davam edir. Həmin xətt alətin başlığında sona yetir. Qolun sağ və sol tərəfində isə şarvarı və stünbül rəsmləri də çəkilmişdir. Alətin vəziyyətinə əsasən bu rəsmlərdə alətin siminin bərkidilməsindən və ya

Tarıyan yoxdur bu gözəl alması,
Bərdədə var idi bir əlyazması¹.

Ü.Hacıbəyli ud aləti ilə bağlı yazır: “Ərəb-İranilərin sazlarına (yəni musiqi alətinə) gəldikdə, yuxarıda ərz olunduğu kimi, o sazların bir çoxu bugünkü Avropa sazlarının ata-babalarıdır. Ərəb-İran sazlarından ən sevimlisi “ud” imiş ki, Avropada ancaq XII əsrdən sonra məşhur oldu. Halbuki X əsrdə olan məşhur Fərabî udun mükəmməl bir saz olduğunu tərif etmişdir². Xatırladaq ki, Ü.Hacıbəyli “Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri” adlanan bu məqaləsinin başlanğıcında alim Polioksa istinad edərək bir sıra çalğı alətlərinin, o cümlədən udun Şərqdən Qərbə keçməsi ilə bağlı məsələdən bəhs edir: “Bu gün rusların “lyutnya”, italyanların “lyuto”, almanların “laot”, ispanyonların “laud” dedikləri saz ərəblərin “əl-ud” və ya “ud” adlı sazıdır...”³ Maraqlıdır ki, uda istinadən Avropada yaradılmış həmin alətlərin adında “ud” sözü öz əksini tapır: lyutnya və lyuto (ut), laot (ot), laud (ud).

Türk dünyasının görkəmli musiqişünası Ə.N.Fərabinin ərəb dilində yazdığı “Kitabül-Musiqiyi əl-Kəbir” (“Böyük musiqi kitabı”) əsərində bir sıra çalğı alətlərindən – cəlacil, dəf, təbil, sənc (üçbucaq), kamanlı rəbab, tənbur, şahrud, mazif (sitra), mizmar, surna, nay, o cümlədən uddan da bəhs edir. Bu barədə özbək alimi Otanazar Matyakubov rusca yazdığı “Фараби об основах музыки Востока” (“Fərabî Şərq musiqisinin əsasları”) əsərində dəyərli məlumat verir⁴.

S.Urməvinin “Kitab əl-Ədvar” (“Mahnılar kitabı”) əsəri 15 fəsiləndən ibarətdir. VIII fəsil demək olar ki, ancaq uddan bəhs edir.

Ud XVII əsrdə Orta Asiyada daha çox yayılıb. Həmin dövrün məşhur ensiklopediyaçısı Dərviş Əli “Orta Asiya musiqisi risa-

¹ Nuriyev A. Milli musiqinin nadir tapıntısı. // Elmi xəbərlər, VI toplu, filologiya, tarix, incəsənət. B.: 2001, s. 209-210.

² Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri. // “Qobustan” jurnalı №1, 1977, s. 75.

¹ Gəncəvi N. Xosrov və Şirin. B.: Lider, 2004, s. 66.

² Hacıbəyli Ü. Bədii və publisistik əsərlər. B.: Şərq-Qərb, 2008, s. 504.

³ Hacıbəyli Ü. Bədii və publisistik əsərlər. B.: Şərq-Qərb, 2008, s. 502; Hacıbəyli Ü. Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri. // “Maarif və mədəniyyət” jurnalı, 1926, №7 s. 30.

⁴ Матакубов О. Фараби об основах музыки Востока. Ташкент: ФАН, 1986, с. 10-11.

ləsi" adlı əsərinin V-VI fəsilərində çəng, ney, qanun, rud, bərbət, rübab, ərgənuc, qıcək, şəmama, neyi-ənban, çağana, ruhəfza, kunqura, qopuz, eləcə də ud aləti haqqında məlumat verir¹.

XV-XVI əsrlərdə yaşayıb-yaratmış Əbdülmömin ibn Səfiəddin ibn Məhyəddin tərəfindən farsca yazılmış "Behcətür-Ruh" ("Ruhun şadlığı") risaləsində də ud alətinin quruluşu və ifa xüsusiyyətlərinə dair qiymətli məlumat verilmişdir. Nigar Mirzəyeva "Namalüm bir əsər haqqında" məqaləsində bildirir: "Əbdülmömin ibn Səfiəddin əsərinin bir fəslində beş musiqi alətinin, o cümlədən ud, ney, kamança, zurna və santurun adını çəkir, onları təkmilləşmiş hesab edir"².

Bəzən udun guya "lyutnya"ya istinadən yaranması haqqında fikirlərlə rastlaşırıq. Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Əvəz Rəhmətov "Azərbaycan xalq calğı alətləri" kitabında yazır: "Başqa ehtimala görə isə Kurt Zaqsin bizim e.ə. II minilliyə aid etdiyi "lyutnya" alətinin nəslindən törəndiyi güman edilir"³.

Fikrimizcə, bu mülahizələr yanlışdır. Artıq qeyd edildiyi kimi, Qərbdə, Avropada XV əsrdən etibarən bir sıra alətlər udə istinadən yaradılıb və adında da ud sözü əksini tapıb. Bunlardan rusların lyutnya, almanların leot, italyalıların lyuto, ispanların laud və s. alətlərini nümunə göstərmişik. Üzeyir bəyin təbirincə desək, "Ərəb-İranilərin sazlarının bir çoxu bugünkü Avropa sazlarının ata-babalarıdır"⁴.

Ə.Rəhmətov etnomusiqişünas "Kurt Zaksın lyutnyanın 4 minillik tarixi olduğu"nu bildirərkən onun hansı mənbəyə istinad etdiyini yazmır. Bilindiyi kimi lyutnya, leot, lyuto, laud kimi Avropa alətləri udə istinadən hazırlanıb. Bu, belə baş vermişdir. Ərəblər İtaliyanın cənubunu işğal etdikdən sonra burada məskunlaş-

mışlar. Təbii ki, onlar İtaliyada da öz adət-ənənələrini yaşatmış, o cümlədən mədəniyyətlərini qoruyub saxlamışlar. Belə ki, ərəblər bir çox calğı alətləri ilə bərabər, ud alətidən də el şənliklərində geniş istifadə etmişlər. Yerli italyalıları da bu alətə böyük maraq göstərmiş və onlar da udu səsləndirmişlər. Sonralar udu İtaliya musiqisinə uyğunlaşdıraraq, azacıq dəyişdirməklə, onun əsasında lyuto alətini yaratmışlar. XVI əsrdə lyuto əvvəlcə Siciliya və İspaniyada yayılaraq, tezliklə bütün Avropanı bürümüşdür. XVI-XVII əsrlərdə lyuto ən yüksək inkişaf mərhələsinə çatmışdır. Sonralar gitara, skripka kimi alətlərin inkişafı lyutonu sıxışdırıb, onu tədricən tənəzzülə uğratmışdır.

Nəticədə udu Adəm peyğəmbərin nəvəsi Lameşin (Qabilin oğlu) icad etdiyini nəzərə alsaq, bu alətin yaranma tarixi təxminən e.ə. VII-VI minilliyə aid olunur. Dini mənbələrə və köhnə tarixçilərin yazdığına əsasən Həzrəti Adəm peyğəmbər təxminən 9 min il bundan əvvəl yaşamışdır.

Nizami Gəncəvi "İqbalnamə"sində ("İskəndərnamə" poeması) əsərində yazır:

Odur yeddi ulduz sirrini açan,

Odur səkkizinci qərana sultan¹.

Şeirdə "qəran" – min il deməkdir. "Səkkizinci qəran" isə VIII minillik mənasında işlədilib. Nizamının yaşadığı dövrdə Adəm peyğəmbərin cənnətdən yer üzünə gəlməsindən 8 min il keçirmiş. Nizami ilə müasir dövr arasında olan zaman kəsiyi təxminən min ilə yaxındır. Lameşin isə 8800 il bundan əvvəl yaşadığı ehtimal olunur. Deməli, udun da yaranma tarixi həmin dövrə təsadüf edir.

Etimologiyası. Tanınmış ərəb səyyahı və tarixçisi Məsudi (896-956)² udun qədimdə mizhar adlandığını bildirir¹. Amma

¹ Семёнов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Девриша Али (XVII век) Сокращенное изложение персидского (таджикского) текста с введением, примечаниями и указателем. Ташкент: 1946.

² Mirzəyeva N. Namalüm bir əsər haqqında. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qaz. B.: 1972, 12 avqust, s. 15.

³ Rəhmətov Ə. Azərbaycan xalq calğı alətləri. B.: Işıq, 1975, s. 24.

⁴ Hacıbəyli Ü. Bədii və publisistik əsərlər. B.: Şərq-Qərb, 2008, s. 504.

¹ Gəncəvi N. İskəndərnamə (İqbalnamə). B.: Lider, 2004, s. 214.

² Tam adı: Əbülhasan Əli ibn Hüseyn ibn Əli əl-Məsudidir. Bəzi şərqşünaslar onu ərəblərin "Herodot"u adlandırmışlar. "Mürucü-Zəhəb" kitabı ona dünya şöhrəti gətirdi. Məsudinin "İsbatül-Vəsiyyə" kitabı şia ideologiyasının əsasları mövzusunda əvəzsiz mənbələrdən sayılır. İkhihsəli əsərin I bölümündə qədim peyğəmbərlərin və onların vəsilələrin (canişinlərinin) tarixi işıqlandırılıb. II bölümü isə Məhəmməd peyğəmbərin (s.ə.s.) və 12 imamın həyat

müasir dövrdə ərəblərdə mizhar adlı biruzlü, dəfəbənzər alət də var. Ud qeyd etdiyimiz kimi, Şərq xalqlarının ümumi ruhuna uyğun şəkildə yaradıldığından onun adı müxtəlif dillərdə fərqli mənə daşıyır. Məsələn, ərəb dilində ud sözü bir neçə mənada işlədilir: 1. Odun; 2. Hindistanda bitən və yandırıldıqda ətrafa xoş iy, qoxu verən ağac növü².

Çanağı qədimdə ud ağacından (kələm şəkildə kola bənzəyir, boyu 2 metrə çatan və böyük müalicəvi əhəmiyyəti olan başqa növ "ud hindi" ağacı da var) hazırlandığından alətin ud adlandırılması ehtimal olunur. Fikrimizcə, bu alətin adı ud ağacının yandırıldıqda bihüşedici qoxusundan, rəyihəsindən doğub. Yəni udda çalınan musiqi də həmin ağacın qoxusu kimi insanı valeh, bihüş edir. Xatırladaq ki, dünyada kökü kəsilməkdə olan bu ağaca çox nadir hallarda rast gəlmək mümkündür. Hazırda Azərbaycanın Quba rayonu ərazisindəki qoruqda bu ağac mühafizə edilir.

Fars dilində isə ud sözü "bağa qını" mənasını daşıyır³. Alətin çanağına fikir versək, həqiqətən də bağa qınına xatırlatdığına görə rütk. Bəzi mənbələrdə isə ud sözünün kasa və ya piyalə mənasını da ifadə etdiyi bildirilir⁴. Bəlkə də alətə ad verildikdən çanağının formasına, quruluşuna görə kasa və ya piyalə sözlərindən istifadə edilib. Deməli, ud sözü həm kasa, piyalə, bağa qını, həm də odun, ağac mənalarda başa düşülür. Xatırladaq ki, udun ilkin variantı bizim gördüyümüz müasir ud formasında olmayıb.

Qədim azərbayclər isə ud sözünü "bəxt", "tale", "şans" mənalarda işlədiblər. Yəni ud dilimizin arxaik sözlərindən biridir. Bu ifadəyə yazılı ədəbiyyatımızın şah əsəri olan "Dədə Qorqud kitabı" dastanında tez-tez rast gəlirik: "Qız aydır: Qədəmi qutsız

gəlin deyincə, udsuz gəlin desünlər"⁵. Burada "udsuz" sözü bəxtsiz, talesiz mənalarda işlədilir. "Udlu" sözü isə əksinə bəxtli, taleli deməkdir. Əski türkcədə udlu həm də həyalı, ədəbli, əziz və hörmətli mənalarda işlədilmişdir⁶.

Göründüyü kimi, alətin adındakı ud sözü dilimizdə səadət, xoşbəxt mənalarda bildirir. Bəlkə də aləti ud adlandırmaqla ifaçılar onun vasitəsi ilə bəxtlərini aramışlar. Şirvanda, Qobustan rayonunun Udulu kəndinin adı da etimoloji baxımdan bu mənada açıqlanır.

İndi isə bərbətin sözaçımına diqqət yetirək. Müşahidələr göstərir ki, qədim ud yarandığı ilk vaxtlarda elə ud adlanmış, sonralar farslar tərəfindən bərbətə çevrilmişdir. Udun qədim növü bərbətin sözaçımını Ə.Bədəlbəyli "bər" – sinə, döş, "bət" – ördək kimi təqdim edir⁷. Xatırladaq ki, hər iki söz fars kəlmələridir. Alətin çanağını yerə qoyub, dikinə tutsa, doğrudan da bərbəti sinəsinə, köksünə irəli vermiş ördəyə bənzətmək olar. Deməli, bərbət sözü "ördək sinəsi" fikrini ifadə edir. Bəzi mənbələrdə isə bərbətin ərəb sözü olub, bir neçə mənada işlədildiyi bildirilir: 1. "tökülmə", "sıçrama"; 2. "ləpələnmə", "dalğalanma"⁸.

Tanınmış tarixçi-jurnalst, tədqiqatçı Firuz Həşimov bərbət sözünün də Midiya mənşəli olduğunu yazır⁹. O, bərbət sözünün sonrakı mərhələlərdə pəhləvi və yunancaya məhz midiya dilindən keçdiyini bildirir. Sənətsüənəslş qzrə fəlsəfə doktoru Aslan Məmmədovun həmin fikirlərə münasibəti maraqlıdır: "Bu faktın özü hər şeydən öncə bərbət (bərbət – A.N.) alətinin ərəblər və sasanilərdən də əvvəl Azərbaycan ərazisində istifadə olunduğunu təsdiqləyir. Deməli, alət bu ərazidə istifadə olunduğu zaman əvvəl fars mədəniyyətinə, daha sonra, təqribən VIII əsrdə isə ərəblərin

salnaməsinə müxtəsər nəzər salınıb. Məsudinin "ət-Tənbih vəl-İşraf" və "Əx-barüz-Zəman" kitabları daha məşhurdur.

¹ Sarı A. Türk müziği çalgıları (ud, tanbur, kanun, kemençe, ney, kudum). İstanbul: Berdan matbaası, 2012, s. 18.

² Ərəb və fars sözləri lüğəti. B.: Yazıcı, 1985, s. 656.

³ Rəhmətov Ə. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: İşıq, 1975, s. 24.

⁴ Ələsgərov S., Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və orkestrləşdirmə. B.: Maarif, 1996, s. 8.

⁵ Kitabı-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 162.

⁶ Yəni orada, s. 224.

⁷ Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 30.

⁸ Ərəb və fars sözləri lüğəti. B.: Yazıcı, 1985, s. 51.

⁹ Həşimov F. Odlar yurdu musiqi beşiyi. // "Xalq" qə. eti, 25 mart, 1996, s. 3.

hücumu zamanı ərəb mədəniyyətinə miqrasiya edə bilmişdir”¹.

Türkiyəli alim, doktor Ayhan Sarının bərbətlə bağlı yazdığını olduğu kimi təqdim edirəm: “Barbat (d) bu kultur alanına ait bir çalğı olub, kayıtlara ud adı altında keçmişdir². Bir söylentiyə görə barbat yerinə ud adını ilk kullanan kişi İbn Xarəzmi’dir (ölm. 1038)³”.

Azərbaycan türkçəsində kifayət qədər anlaşıqlı olduğundan, bu cümlələri çevirməyə ehtiyac duymadım. Lakin bu fikirlərlə heç də razılaşmırıq. Ud deyiminin bərbətlə müqayisədə daha qədim olduğu mənbələrdə təsdiqini tapıb. İbn Xarəzmi ilə bir dövrdə yaşayan İbn Sina da təxminən eyni fikirləri söyləyib. Ola bilər ki, İbn Sina ondan əvvəl bu barədə yazıb. Hərçənd İbn Xarəzm adlı alimin olub-olmaması məsələsi şübhəlidir. Mənbələrdə bu soyadla fəaliyyət göstərən alimin adına rast gəlməmişik. Yəni A.Sarı əsərində İbn Xarəzmi haqqında heç bir bilgi vermir. Orta əsrlərdə yaşayıb-yaradan Xarəzmilər çox olub.

Orta Asiyada (Buxara şəhəri, Əfşan qəsəbəsi) anadan olmuş türk alimi və filosofu İbn Sina Bəlxı (980-1037)⁴ ensiklopedik əsəri olan “Kitabş-Şəfa”ya daxil etdiyi risaləsində ud tipli aləti təsvir edərkən əsəri ərəbcə yazmasına baxmayaraq, “bərbət” terminini işlədir⁵.

Orta Asiya alimi və filosofu əl-Xarəzmi (783-850)⁶ hələ IX

əsrə bərbət sözünün udun sinonimi olması haqda yazmışdı. Bununla bağlı ingilis alimi Henri Corc Farmer (1882-1966) məlumat verib¹. Bəlkə də düşünmək olardı ki, A.Sarı “əl” əvəzinə bilməyərək “İbn” yazıb. Belə olduqda əl-Xarəzmi haqiqətən İbn Sinadan iki əsr əvvəl deyilən fikirləri yazıb. Lakin bu, o halda qəbul olunardı ki, A.Sarı İbn Xarəzmin ölüm ilini (1038) göstərməmişdi.

Əl-Xarəzmidən 4 əsr sonra, 1328-ci ildə tarixçi, dilçi alim Məhəmməd İbn Hinduşah Naxçıvaninin (1285-1374)² də tərtib etdiyi “Sihəhül-Fürs” (“Fars dilinin kamilliyi”) lüğətində də bərbətin udun sinonimi olduğu öz məntiqi təsdiqini tapır³.

Ümumiyyətlə, hər bir alətin yaranma tarixi nə qədər qədim olursa, o alətin adının mənşəyi, tarixi və etimologiyası haqqında bir o qədər ziddiyyətli, həm də maraqlı fikirlər meydana çıxır.

İlk nəfəs aləti olan neydən sonra yaranmış bir çox nəfəs alətinin (gərənay, zurna, koşnay, nayi-xik, surnay, ney-balaban və s.) adında ney sözü əks olunduğu kimi, uddan sonra yaranmış bir çox telli, mizrabla çalınan alətlərin də adında ud sözünə rast gəlirik. Bunlardan “lyutnya”, “leot”, “lyuto”, “laud” və s. kimi Avropa musiqi alətlərinin adını misal çəkə bilərik. Nəzərə alsaq ki, bir çox Avropa xalqlarında “la” sözünü kimi işlədilir, onda hər şey aydın olur. Deməli, udu bu alətlərin sələfi hesab etmək olar.

Ədəbi mənbələr. Azərbaycanın klassik şairləri şeirlərində udu və neyi digər alətlərlə müqayisədə daha çox təənnüm ediblər. Orta əsr şairlərimizin yaradıcılığını izlədikdə deyilənlərin şahidi oluruq. Udu (yaxud bərbətin) adına Qətran, Məhsəti, Xaqani, Əvhədi, Əssar, Bürhanəddin, Nəsimi, Haqiqi, Həbib, Kişvəri, Xətai, Füzuli, Fədai, Münşi, Məsihi kimi klassiklərin əsərlərində, eləcə də “Əhməd Hərami” dastanında rast gəlirik. Azərbaycanda

¹ Məmmədov A. Simli musiqi alətlərimiz. B. Nafta-Press, 2001, s. 35.

² Farmer H.G. Studies in oriental musical instruments. V. 1. London, 1931, p. 71.

³ Sarı A. Türk müziği çalgıları (ud, tanbur, kanun, kemençe, ney, kudum). İstanbul: Berdan matbaası, 2012, s. 18.

⁴ Tam adı: Əbu Əli Hüseyn ibn Abdullah ibn Sina Bəlxı, latınlaşdırılmış adı isə Avicennadır. Akademik Teymur Bünyadov İbn Sinanı türk xalqının bir nümayəndəsi kimi təqdim edir. Onun verdiyi məlumata əsasən İbn Sina Afşana (şenliyi) qəsəbəsində bir türk ailəsində anadan olub (Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərşəf, 1993, s. 9).

⁵ Baron Rodolphe d’Erlanger (Paul Geuthner). La musique arabe. T. 2. Paris: 1935, Reissue 2001 French, Translation from Arabic into French of Al Fārabi and Avicenne (Ibn Sina’s) dissertations.

⁶ Tam adı: Əbu Abdullah (yaxud Əbu Cəfər) Məhəmməd ibn Musa əl-Xarəzmi.

¹ Farmer H.G. Studies in oriental musical instruments. V. 1. London, 1931, p. 95.

² Tam adı: Şamsəddin Məhəmməd ibn Fəxrəddin Hinduşah Naxçıvani.

³ Баевский С.И. Средневековые словари (фарханги) – источники по истории культуры Ирана. // Очерки истории и культуры средневекового Ирана. М.: 1984, с. 218.

ud klassik şairlərimizin sevimli çalğı alətlərindən biri olmaqla, onların ilham mənbəyinə çevrilib. Bu şeirlərdən bir neçə nümunə təqdim edirik.

Qətran Təbrizi:

Əlin yarın zülfündən və şərab piyaləsindən boş qalmasın!

Qulağın **udsuz, rudsuz** və nəğməsiz qalmasın!¹

Tarla qırmızı rəngli güldən **ud** ətrilə doldu,

Orada **udun** sədələri altında mey içmək insan ömrünü uzadar².

Azər (dekabr) ayının əvvəli şadlıq şənbəsi günüdür,

Uda mizrab vur, **udu** odda yandır!³

Xaqani Şirvani:

Rumlu bülbul tək **ud** çalır harda?

Bir sığırçındı qəmli – gülzarda⁴.

Nizami Gəncəvi “Xəmsə”sində Azərbaycanda yayılmış 40-dan artıq musiqi alətinin, o cümlədən udun da adını çəkir:

Manqala dönmüşdü əlindəki **ud**,

Könüllər yanırıd onda, sanki **ud**⁵.

Bilindi ki, ud sözünün bir neçə mənası var. Nizami bu beytində udun həm çalğı aləti olduğunu, həm də ud “ağac”ının yandırıldığıda ətrli maddəyə çevrilməsini böyük ustalıqla təqdim edir. Bərbədin əlindəki çaldığı ud sanki manqal kimi köntülləri yandırır.

“Dastani-Əhməd Hərami”:

Şu kimsələr çalardı **udi, tənbur**

Gözəl məhbubələr hər birisi hur⁶.

Əvhədi Mərağalı:

Bu **neyə çəngin** əl vurandan bəri,

Uda çəng meydandan çəkilməmiş geri⁷

Əssar Təbrizi:

Elə çaldı məharətlə **udu** o mahir cavan,

Ürəklərə od çilədi, qoydu ağılı heyran.

Əllərində həzin-həzin sızladan zaman **udu**,

Öz səsilə pəst edirdi gözəl səslə Davudu¹.

Qazi Bühranəddin Sivası:

Al **çəngüni çəngünəvi qanununu** bəklə,

Gər dilər isən **ud** kibi oda yana **nay**².

Ud axıra yetdivü kişi micməri görməz

Çəngünə düşəli, sənəmə, **ud** ilə micmə³.

İmadəddin Nəsimi:

Canımızı buraxmışıq atəşi-eşqə **ud**tək,

Ta ki, səfavü zövq ilə eşqinə yana **udumuz**⁴.

Cahanşah Həqiqi şeirlərinin birində *rübab*, *çəng*, *daf* və *ud* alətlərini rübai (kvartet) şəklində birgə çıxışını bədii boyalarla təqdim edir⁵.

Həbibinin təqdim edilən beytindən aydın olur ki, onun yaşadığı dövrdə hər iki alət – həm ud, həm də bərbət sazəndə dəstəsinin tərkibində birgə çalınırmış:

Dəfü neyvü udu şeştə çəngü bərbət,

Mənim təsnifi-ədvarım, xərabat⁶.

Nemətullah Kişvəri:

Kişvəri tək girəlim müğbəçələr söhbətinə,

İstimai-nəfəsi-**udü neyü çəng** edəlim⁷.

Şah İsmayıl Xətai:

Ta əzəldən var mənim guşimdə eşq avazəsi,

Çalma, ey mütrüb, dəxi məclisdə **udü çəngü nay**⁸.

¹ Təbrizi Qətran. Divan. B.: “Qızıl Şərq” mətbəəsi, 1967, s. 85.

² Yəne orada, 39.

³ Yəne orada, 147.

⁴ Şirvani X. Seçilmiş əsərləri. B.: Lider, 2004, s. 177.

⁵ Gəncəvi N. Xosrov və Şirin. B.: Lider, 2004, s. 167.

⁶ Dastani-Əhməd Hərami. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 88.

⁷ Mərağalı Əvhədi. Cami-cəm. B.: Lider, 2004, s. 31.

¹ Təbrizi Ə. Mehr və Müştəri. B.: Şərq-Qərb, 2006, s. 191-192.

² Bühranəddin Q.S. Divan. B.: Öndər, 2005, s. 571.

³ Yəne orada, 579.

⁴ Nəsimi İ. Seçilmiş əsərləri. İki cildə, I c. B.: Lider, 2004, s. 80.

⁵ Həqiqi C. Şeirlər. B.: Şərq-Qərb, 2006, s. 18.

⁶ Həbib. Şeirlər. B.: Şərq-Qərb, 2006, s. 23.

⁷ Kişvəri N. Əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 68.

⁸ Xətai Ş.İ. Əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 197.

Məhəmməd Füzuli: "Ud ilə söhbət" başlıqlı şeirində yazır:

Udun qulağın bur, a müğənni, edib ülfət,
Aşkar eləsin taki nədir əsl həqiqət.
Bur, bur ki, uca səslə açılıb dil bizə bir-bir,
Öz zatı sūfatını əyan eyləyəcəkdir!¹

Fədayi Təbrizi:

Ucaldı asimənə "Şürü şəhnaz",
Sədayi-ud etdi ərsə pərvaz².

Şair şeirdə "Sədayi-ud etdi ərsə pərvaz" – deyərkən, udun müqəddəsliyinə işarə edir.

Rüknəddin Məsud Məsihi:

Tənbürəvü udü cəngü mizmar,
Qovğa günü udədür səzavər³.

Tapmaca. Nadir hallarda tapmacalarda ud alətinin adı çəkilir. Belə bir nümunəyə S.Abdullayevanın "Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri" adlı əsərində rast gəlirik:

Ruhu yoxdu, almaz nəfəs,
Şəki, cismi eyni qəfəs
Əgri beli, qısa boyu
Çox nəşəli verir bir səs (açması: ud)⁴.

Miniatur rəsmlər. XVI əsr məşhur Təbriz rəsm ustaları Nizəməddin Sultan Məhəmməd, Mirzə Əli Təbrizi, Mir Seyid Əli və başqalarının miniatürlərində bir çox çalğı alətinin, o cümlədən udun (bərbətin) rəsminə rast gəlirik⁵.

Morfologiyası. X əsrdə udi qədimin, yəni bərbətin cəmi 8 teli olub. Hər qoşa tel bir səs hökmündə olmaqla tellər belə adlanıb: Bəm, Məsəlləs, Məsna və Zir. Bu tellər (müvafiq olaraq) kainatın əsasını təşkil edən od, su, torpaq və hava ilə müqayisə edilib. Deka üzərində 4 eyni ölçülü rezonator oyuqları var. Xaqani Şirvani iki misrada bu alətin sanki poetik dillə rəsmi çəkib:

Bərbət düşüb cansız qalar, bir ölçüdə dörd rükn var,
Bir boydadır səkkiz damar, Zöhrəylə Mizan onda gör!¹

Bərbətin, yəni udi qədimin udi kamilə, müasir udu çevrilməsi haqqında da müxtəlif ziddiyyətli fikirlər mövcuddur. Bəzi alimlər V teli, yəni "hadd"-ı Fərabinin, bəziləri isə (V.Belyayev, Ə.Cami, Ə.Badəlbəyli) Yəqub ibn İshaq əl-Kindinin udi qədimə, daha doğrusu, bərbətə əlavə edərək müasir udu yaratdığını yazırlar. Beləliklə, əvvəl 9 telə (4-ü qoşa, biri tək olmaqla) malik ud bərbət, yaxud udi qədim, sonralar 11 telə çevrilən alət isə kamil ud adlandı. Alətin qolu və çanağı əsasən qoz ağacından hazırlanır. Ud çaləyəbənzər taxta pərçimlərdən quraşdırılmış çanaqdan, qısa qola və geriye əyilmiş kəlləyə malikdir. Udun çanağının üzü (dekası) nazik küknar və ya şam ağacından hazırlanır. Ud estetik baxımdan gözəl görtünün deyərək dekanın üzərində bəzəkli, naxışlı oyuqlar açılır. Bu oyuqların alətin səsinin xunlu, rezonanslı alınmasında böyük rolu var. Tellərin 5-i qoşa, 6-cı isə tək bağlanır. Tellərin bir ucu dekanın üzərindəki qarmağa, digər ucu isə xərvəyin üstündən keçməklə kəllədəki aşxırlara düyünlənir. Udun qolunda pərdələr yoxdur. Bu da ifaçıdan səsləri təmiz çalmağa üçün böyük məharət tələb edir. Belə ki, udu hər kəs səlis, rəvan ifa edə bilmir, ifaçı mütləq güclü musiqi duyumuna malik olmalıdır. Tellərin düzülüşü və yerləşdirilməsi fərqlidir: ortada melodik (əsas melodiya çalınan) tellər, yanlarda isə (xun verən və dəm saxlayan) alikvot xarakterli bəm tellər qoşulur. Alət çalınarkən döşə, sinəyə sıxılır. Çanağının aşağı kənarı isə ifaçının sağ buduna (dizinə) söykənir.

Bərbətin qoluna uddan fərqli olaraq pərdələr (keçmişdə pərdəyə dəstan da deyiblər) bağlanır. Bu pərdələr səslərin daha daqiq ifa olunmasını təmin edir.

Udun telinə qoyulan barmaqların şərti adı da var: boş tel (mütləq), sonra – sabbaba (şəhadət və ya işarət barmağı), vosta (orta barmaq), binsir (üzük barmaq) və xinsir (çəçələ barmaq).

Udun qoluna "hadd" adlanan V qoşa və 6-cı tək tel qoşulandan

¹ Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, V c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 147-148.

² Təbrizi F. Bəxtiyarname. B.: Şərq-Qərb, 2004, s. 20.

³ Məsihi R.M. Vərqa və Gülşə. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 85.

⁴ Abdullayeva S. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2007, s. 75.

⁵ Kərimov K. Azərbaycan miniatürləri. B.: İşıq, 1980, 61, 68 və 76 sayh şəkillər.

¹ Şirvani X. Seçilmiş əsərləri. B.: Lider, 2004, s. 134.

sonra alətin diapazonu xeyli genişləndi. "...Udun qolu üzərində bağlanmış yeddi pərdə (dastan) ilə boş sim (mütləq) birlikdə hər simin səkkiz müxtəlif ucalıqda səs verməsini təmin edir. Həm də yeddinci (xinsir) pərdənin verdiyi səs ilə sonradan ardıcıl surətdə zilə tərəf gələn hər boş simin səsindeki hündürlüyün eyni olduğunu (məhz buna görə də dahi ustad Urməvi bunları eyni hərf – işarə ilə qeydə alır) nəzərdə tutsaq, ud musiqi alətində 36 müxtəlif yüksəklikdə səsin əldə edilə biləcəyini görürük"¹.

Orta əsrlərdə klavesinin Avropa musiqisində tutduğu mövqə qədər Yaxın Şərq xalqları musiqisində ud əhəmiyyətli olub. XV əsrdə yaşamış Əbdürrəhman Cami "Risaleyi musiqi" əsərində yazır: "Simli musiqi alətlərinin ən şərəfli ud sayılır"². Tacik müğənni və çalğıçısı, musiqişünas Dərviş Əli Cəngi isə udu bütün alətlərin "şahi" adlandırır³.

Bu gün bəstəkarlar üçün fortepiano nə deməkdirsə, Orta əsrlərdə ud da musiqişünaslar üçün həmin mənanı kəsb edirdi. Yəni ud bəstəkarların (bir nömrəli) əsas aləti sayılıb və hər bir musiqişünas mütləq ud çalmağı bacarmalı idi. Bəstəkarlar isə əsərlərini udda bəstələyiblər.

Diapazonu. Udun diapazonu haqqında da müxtəlif fikirlər səslənir. Bilindiyi kimi, Ə.Bədəlbəyli udun notlarını kaman açarında yazaraq kiçik oktavın "lya" səsinə I teldə, II-III qoşa tellər II oktavın "sol", IV-V qoşa tellər II oktavın "re", VI-VII qoşa tellər I oktavın "lya", VIII-IX qoşa tellər I oktavın "mi", X-XI qoşa tellər I oktavın "re" səsinə köklənməsini məsləhət bilir⁴. Udun bu şəkildə köklənməsi daha çox yayılıb. Azərbaycanda isə ud məxsusi tədris edilmədiyindən, ifaçıları da tarzənlər olduğundan, rahat olsun deyə onu tarə istinadən tənzimləyirlər. Təbii ki, udun notları orkestr və ansamblarımıza uyğunlaşdırılır və ya-

zıldığından yarım ton bəm səslənir. Burada bir məqama toxunmaq istədim. Ə.Bədəlbəylinin təklif etdiyi köklənmə olduğu kimi saxlanılmalıdır. Lakin tellərin rəqəmləri yuxarıdan aşağı deyil, aşağıdan yuxarı sadalanmalıdır. Çünki digər qolu olan telli alətlərimizdə (tar, saz, kamança, tənbur, Qoşqar rübəbi, qolça qopuz və s.) uzun illərdir tellərin adı belə təqdim olunur.

S.Ələsgərov və S.Abdullayeva udun notlarını kaman açarında, bir oktava aşağı yazaraq böyük oktavın "mi" səsinə I oktavın "fa" səsinə qədər olduğunu göstərirlər¹. Belə olduqda görək böyük oktavın notları üçün bas açarından istifadə olunsun. Ə.Rəhmətov isə udun diapazonunu kiçik oktavın "lya" səsinə (bas açarı) II oktavın "re" səsinə (kaman açarı) qədər göstərir².

Ə.Bədəlbəyli yazır: "Urməviyə görə, udun diapazonu kiçik oktavın "sol" səsinə II oktavın sol səsinə (müasir tarın "qarğı pərdəsi") qədərdir"³. S.Abdullayeva isə udun diapazonunu kaman açarı olaraq böyük oktavın "lya" səsinə I oktavın "lya" səsinə qədər yazır⁴. Fikrimizcə, udun Azərbaycan məkanında diapazonla bağlı daha düzgün variantını S.Abdullayeva verib.

Diapazonla bağlı yaranan ziddiyyətli fikirlərin səbəbi ifaçıların udu müxtəlif cür kökləməsi ilə əlaqədardır. Sənətkarlarımız udu ərəb və ya türk udları kimi deyil, Azərbaycan muğam, mahni və rəqslərinə uyğun kökləyirlər. Lakin bu iş sistemləşdirilməlidir ki, alətin konkret diapazonu bəlli olsun. Udun açarı da dəqiqləşdirilməlidir. Udun notlarını bəzi mütəxəssislər yarı bas, yarı kaman açarlarında, bir qismi isə metso-soprano açarında yazılmasını məsləhət görürlər. Bu məsələ də həll olunmalıdır.

Bərbətin diapazonu böyük oktavın "mi" səsinə I oktava-

¹ Ələsgərov S., Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və orkestrləşdirilmə. B.: Maarif, 1996, s. 76.

² Rəhmətov Ə. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri. B.: İşıq, 1979, s. 46.

³ Bədəlbəyli Ə. İlahi monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 231.

⁴ Абдуллаева С.А. Современные Азербайджанские народные музыкальные инструменты. Б.: Ишыг, 1984, с. 43.

¹ Bədəlbəyli Ə. İlahi monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 237.

² Yəni orada, s. 236.

³ Ələsgərov S., Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və orkestrləşdirilmə. B.: Maarif, 1996, s. 8.

⁴ Bədəlbəyli Ə. İlahi monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 73.

nun “İya” səsinə qədərdir. Tellər belə köklərin: I qoşa tel I oktavanın “do”, II qoşa tel kiçik oktavanın “sol”, III qoşa tel kiçik oktavanın “re”, IV qoşa tel böyük oktavanın “İya”, V tək tel böyük oktavanın “mi” səslərinə tənzimlərin.

XX əsr görkəmli türk musiqi nəzəriyyəçisi Rauf Yektabəyin bildirdiyinə görə, udun elmi əsaslar üzrə ilk şərh və təsvirini Şərq xalqlarının mədəniyyət tarixində “İkinci Ərəstun” adlandırılan Əbu-Nəsr Fərabî vermişdir¹. Fərabî “Kitabül-Musiqiyi əl-kəbir” əsərində ud haqqında geniş məlumat verir. Mənbədə həmçinin Fərabinin pəşəkar ud ifaçısı olduğu deyilir². Lakin bir az da keçmişə nəzər salsaq, Fərabidən əvvəl yaşamış bəzi musiqişünaslar da bu sahədə cəhdlər göstərirlər. Ərəb alimi, musiqişünas Yəhya ibn Əli ibn Yəhya əl Məsəccim (856-913) yazır ki, mosullu İshaq ibn İbrahim (767-849) udu geniş və ətraflı surətdə təsvir etmiş, tellərinin və pərdələrinin adını müəyyənləşdirmişdir. İshaq ibn İbrahim eyni zamanda sadə və ibtidai tərzdə olsa da məhz ud üzərində ilk dəfə not yazısı olan əbcəd hərfatından istifadə etmək yolu ilə tabulaturanı da düzəltməyə səy göstərmişdir³. İshaq dövrünün məşhur bəstəkar və müğənnisi İbrahim əl-Məsulinin (742-804 və ya 828) oğludur.

Orta əsrlərdə musiqini yazıya almaq üçün dairə şəkilli müxtəlif cədvəllərdən istifadə olunmuşdur. S.Ürməvi Şərqdə olan not sistemini daha da təkmilləşdirmiş və ilk dəfə olaraq hərflərdən ibarət not işarələri sistemi yaratmışdır. O, “Kitab əl-Ədvar”, “Risale-yi-Şərəfiyyə” və b. əsərlər yazmışdır.

Hər bir musiqi aləti dinləyicidə müxtəlif ovqatlar yaradır. Udu dinləyəndə özünü ən qədim dövrlərdə hiss edərsən, nağıllar aləminə düşürsən. Sanki nurani qoca nağıl danışır, cavanlara öyüd-nəsihət verir.

Udu növləri. Ə.Marağalı udu növləri (udi qədim, udi kamil) haqqında məlumat verir. O, yazır: “Udi qədim (qədim ud) –

Buna dörd cüt sim bağlanır, yəni səkkiz sim olur ki, bunda dörd hava (açıq səs – A.N.) çalınır. Udi kamil – Onun on simi var. Ona beş hava (açıq səs – A.N.) çalınır. Bu on sim – beş sim hökmündədir (simlər qoşa kökləndiyindən 5 açıq səs alınır – A.N.)”¹.

Musiqi tədqiqatçıları Ə.Marağalı “udi qədim” dedikdə alətin ən qədim növünü – bərbəti nəzərdə tutduğunu bildirirlər. Bərbəti M.Kərim uzun, elmi axtarışlardan sonra bərpə etmiş və alət “Qədim musiqi alətləri ansamblı”nda istifadə edilir. Udi qədimin qoluna bağırısaqdan pərdələr bağlanırdı. X əsrin sonlarında bu pərdələr ləğv edildi, bugünkü hala salındı. Belə udlar udi kamil adlanır. Udu mizrabı qədimdə qartal lələyindən hazırlanırdı. Müasir dövrdə isə udu mizrabı yumşaq plastik maddədən düzəldilir.

Udi kamil telli, mizrabla çalınan, qolunun üzərində heç bir pərdə olmayan müasir ud alətidir. Sözü ikinci hissəsi “kamil” də ərəb sözü olub, burada nöqsansız, yetkin, təkmilləşmiş mənalarını da işlədilir. Nəticə olaraq udi kamil sözü udu təkmilləşmiş növü kimi başa düşülməlidir.

Udu “əl-ud” adı ilə ərəb ölkələrində 32 növü olub. Azərbaycanda da sənətkarlarımız tərəfindən udu bir sıra növləri yaradılib. El sənətkarı, əslən şuşalı Həbil Şahinoğlu udu Azərbaycan variantını düzəldib. Son illər **Qasım Qasimov** (1942-2005) udu istinadən onun cürüd, vəlud və sinəud növlərini icad edib². Xatırladaq ki, Ə.Marağalı əsərlərində eyni ilə cürəuda bənəyəən təh-fətülud adlı alətdən də söz açır³.

Udi muzterapiya. Əbdülqadir Marağalının şairlik fəaliyyəti də olub. Onun farsca yazdığı bir şeirinin məzmunu təxminən belədir: “Şair bir gün bərk xəstələnir. Dərdinə əlac etmək üçün bir sıra təbirlər gəlir, lakin onların heç bir köməyi olmur. Bu məyusluğu duyan Marağalı təbirlərə üzünü tutub söyləyir: Bir halda ki,

¹ Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 159.

² Матякубов О. Фараби об основах музыки Востока. Ташкент: ФАН, 1986, с. 6.

³ Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 72.

¹ Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri. // “Qobustan” jurnalı №1, B.: 1977, s. 75.

² El sənətkarı – Qasım Qasimov. B.: “Zərdabi LTD” MMC, 2012, s. 45-54.

³ Bardakçı M.G. Marağalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayınçılık, 1986, s. 105.

dərdimə əlac edə bilmirsiniz, onda mənə qulaq asın". O, udu götürüb sinəsinə basaraq deyir: "İndi ürəyimin pərdələri üzərində əməliyyat aparıb öz dərdimə çarə tapacağam". Ud dilə gəlir, Marağalı avazla oxuyur: "Ey təbiblər, Əbdülqadir bu udun musiqisindən şəfa tapsa, heç də təəccüblənməyin. Çünki o, özüntün şəfasını yalnız musiqidə görür və buna çox inanır". Bu məlumatı T.Bünyadov vermişdir¹. Həmin şeirin məzmunu haqqında azacıq fərqlə M.Tərbizat də "Danışməndani-Azərbaycan" əsərində yazmışdır. O, bunu da əlavə edir ki, təbiblərin arasında Şükühi adlı bir həkim də var idi. Ə.Marağalı onun haqqında "təriz"² şivəsində bir neçə beyt qoşur və "Hüseyni" pərdəsində (lad-məqam – A.N.) 8 zərbli bir mahnı düzəlmişdir³.

M.Tərbizat bu şeiri orijinaldan oxuyub və qələmə aldığı "Danışməndani-Azərbaycan" adlı əsərində dəfələrlə vurğulayır. Həmin şeiri farscadan Cənubi Azərbaycanda 1945-1946-cı illərdə Pişəvəri hərəkatının fəallərindən biri, filologiya üzrə elmlər doktoru, əslən Təbrizdən olan İsmayıl Şəmsi (1914-2007) poetik tərcümə etmişdir:

Həkim, əlac et xəstələrə, aydınlaşdır sən bizə,
Səndə vardır mı heç mərhəmət, nə deyim sən bilməzə?
Əlacım mənim – Şahı görmək, o aydır mənə dəva,
Bu torpağa qurbandır başım, canım yolunda fəda.
Şərbət istədikdə sən dərhal yox cavabı verirsən.
Yox səndə yara üçün məlhəm, dərmanı da bilmirsən.
Çox qanunsuz demə, danışma, gəlməz əlindən şəfa,
Xəstə Allahdan umur şəfa, ancaq ümidi ona.
Mahnı düzəlt, əmr etdin mənə, rədd etmədim onu mən,
Çalırım mahnını sazımda⁴, eşit sən öz ağzımdan.

Əbdülqadiri Qadir şəfa versə, acəb yox onda,

Heç də şübhəm yoxdur, Qadiri şəfası var Quranda¹.

Bu şeirin fərqli bədii-ədəbi tərcüməsi "Hikmət xəzinəsi (Qədim Azərbaycan ədəbiyyatı müntəxəbatı)" kitabında təqdim edilmişdir². Lakin bu tərcümədə naqislik var. Belə ki, şeirin ikinci beyti ümumiyyətlə, tərcümə olunmayıb. Bu baxımdan İ.Şəmsinin poetik tərcüməsi daha mükəmməldir.

Tədrisi. Çox təəssüf ki, xalqımıza bu qədər doğma olan udun tədrisi haqqında heç nə söyləyə bilmirik. Göründüyü kimi, bütün parametrlərə görə başqa xalqları üstələdiyimiz halda ud hələ tədrisə daxil etməmişik. Lakin ud müxtəlif tərkibli ansambl və orkestrlərdə öz layiqli yerini tutmuşdur. İlk dəfə ud aləti 1974-cü ildə dirijor, bəstəkar, xalq artisti Nəriman Əzimovun təşəbbüsü ilə Azərbaycan Dövlət xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə daxil olunub. Virtuoz tarzən Əhsən Dadaşov isə ilk dəfə Azərbaycan radiosu üçün ud ilə melodiyalar lentə alıb.

Sevindirici haldır ki, bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi Nailə Mirməmmədli ud üçün "Konsert" yazmış, ən çətin bir işin öhdəsindən uğurla gəlmişdir. Telli-mizrablı alətlərin tanınmış ifaçısı, İstanbul Texnik Universitetinin müəllimi, tarzən Arif Azərtürk bu əsəri böyük peşəkarlıqla ifa etmişdir.

Tanınmış ifaçılar. Bərbət ifaçılarından söz açarkən Şərqdə Ərəstun (e.ə. 384-322) kimi tanınan məşhur yunan filosofu Aristotel (yunanca – Αριστοτέλης) yada düşür. O, udun qədim növü bərbətdə çalınmış 70 yaşında öyrənib. Bu fikirləri M.M.Nəvvab "Vüzühül-Ərşəm" əsərində bildirir: "...həkim (Aristotel – A.N.) 70 sinində bərbət çalmaq bina eylədi, şagirdləri dedilər ki, bu sinində cənabınıza layiq deyil ki, bərbət çəlasız. Ərəstu buyurdu ki, o vaxt bana ləyaqəti yoxdur ki, bir məclisdə olam, onlar bu el-

¹ Bünyadov T. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərnaşr, 1993, s. 24-25.

² Təriz – ədəbiyyatda bir janr olub, dolayı yolla məqsədi çatdırmaq deməkdir.

³ Tərbizat M. Danışməndani-Azərbaycan. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1987, s. 93.

⁴ Orijinalda bu söz "ud" kimi verilir.

¹ Tərbizat M. Danışməndani-Azərbaycan. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1987, s. 93.

² Hikmət xəzinəsi (Qədim Azərbaycan ədəbiyyatı müntəxəbatı). B.: Maarif, 1992, s. 258-259.

mi bilələr, amma mən bilməyəm, mat-mat baxam”¹. Bu məlumatı müxtəlif alimlər əsərlərində dəfələrlə xatırladırlar. Burada bir məqam diqqətimizdən yayınmadı. Bütün ensiklopediyalar və elmi əsərlərdə açıq-aydın yazılır ki, Aristotel cəmi 62 il ömr sürüb. Necə ola bilər ki, o, 70 yaşında bərbəti öyrənsin? Bəlkə də bu qüsuru M.M.Nəvvabın hazırladığı “Vüzuhül-Ərqa” əsəri nəşr olunarkən yol verilib. Əslində burada yaşı 60 və ya 70 olmasının bir o qədər də əhəmiyyəti yoxdur. Bu faktın gözəlliyi ondadır ki, peşəkar musiqiçi olmayan bir alimin başqa xalqın çalğı alətini ahlı yaşında öyrənmək istəməsidir. Bilməmək ayıb deyil, bilməyib öyrənməmək ayıbdır. Bu yerdə peyğəmbərimiz Məhəmməd salavatullahın buyurduğu “bəşikdən qəbrədək öyrənməli” kəlamı yada düşür.

Nizami əsərlərində Sasani şahlarından Xosrov Pərvizin saray musiqiçisi və xanəndəsi **Barbad Mərvlinin** (588-638) bərbətin ən gözəl ifaçısı olduğunu xüsusi qeyd edir.

Türk əsilli ərəb coğrafiyaşünası və səyyahı Yaqut əl-Həməvi (1179-1229) “Xosrov və Şirin” haqda rəvayət və əfsanələrin toplusu kimi tanınır. Onun “Müdcəm əl-Buldan” adlı əsəri var. Avropada bu əsər “Coğrafi lüğət” adı ilə yayılıb. Həmin əsərdə Xosrov Pərvizin əfsanəvi atı Şəbdizlə bağlı maraqlı qeydlər var: Rəvayətə görə, Abəviz (Pərviz adının ərəb formasıdır) məşuqəsi Şirinə bağışladığı əfsanəvi, qara kəhər – Şəbdiz adlı atın xəstələndiyini eşidir. Xosrov Pərviz mehtərlərə təcili xəbər göndərir ki, onu tezliklə müalicə etsinlər. Pərviz Şəbdizi o qədər sevirmiş ki, kimsə atın ölüm xəbərini gətirərsə, onun boynunu vurduracağını bildirir. Bütün məşhur baytarlar Şəbdizə baxır, lakin heç bir əlac tapa bilmirlər. Şəbdiz ölür və bu xəbəri sarayda Xosrova kimin çatdıracağı məsələsi mehtərlər arasında problemə çevrilir. Abəvizin həyatda xoşladığı üç şey varmış: atı Şəbdiz, məşuqəsi Şirin və saray musiqiçisi Baxləbənd (Barbad ərəb mənbələrində belə adlanır, ona başqa cür də deyirdilər: Faxrbaz, Faxlbad, Baxlbad). Mehtərlər Barbədə yalvarıb-yaxarıb bu xəbəri çatdırmağı xahiş

edirlər. Bilirlər ki, Abəviz onu çox istədiyindən öldürməz. Barbad bərbəti götürüb şahın hüzuruna gedir, elə yanıqlı bir musiqi ifa edir ki, Abəviz təsirlənir və kövrəlir, hönkür-hönkür ağlayaraq soruşur ki, niyə udu belə yandırırsan? Elə çalırsan ki, elə bil atım ölüb. Məgər Şəbdiz ölüb? Barbad çala-çala onun fikrini başı ilə təsdiqləyib deyir: bunu sən özün dedin.

Belə ki, atının ölümünü Xosrov Pərvizə Barbad udun kövrək səsi ilə çatdırır. Pərvizə atın ölümünü də kimsə demir, o, bunu özü hiss edir. Göründüyü kimi ud kimsəni həyatını xilas edir¹.

Azərbaycanın məşhur musiqişünas alimləri **Ə.N.Fərəbi**, **S.Urməvi**, **Ə.Marağalı** da çox gözəl ud ifaçısı olublar. Bir çox çalğı alətlərində mahir ifa edən S.Urməvinin ud çalma məharəti haqqında fransız bəstəkarı Erlanje Kamil (1863-1919) misirli ərəb tarixçisi Əbül-Məhisin Camaləddin Yusif ibn Taqribardiyə (1409/10-1470) istinadən bildirir ki, məşhur ərəb nəğməkarı, musiqiçisi və şairi **İshaq əl-Mausilidən** (767-849) sonra heç kəs çalğılıq sənətində Səfiəddinə çatma bilməmişdir².

S.Urməvinin udda ecəzkar ifası ilə bağlı rəvayətlərin birində deyilir: 40 gün susuz qalan bir dəvə arxıdan su içmək istəyərkən Səfiəddinin ud çaldığını eşidir və bu zaman su içməyi dayandıraraq udu qulaq asır. Bunu gören Səfiəddin əl saxlayır. Səs kəsildikdə dəvə yenidən su içmək istəyir. Səfiəddin yenidən udu çalmağa başlayır, dəvə yenə də durub onu dinləyir. Hər dəfə musiqi kəsildikdə dəvə su içir, musiqi səslənəndə isə diqqətlə qulaq asırdı. Səfiəddinin çaldığı musiqidən təsirlənən dəvənin gözələrindən yaş axır.

Başqa bir rəvayətdə isə deyilir: Bağçada Səfiəddin şagirdlərinə ud çalmağı öyrədəndə budaqların birinə bülbul qonur və başlayır ud ifasına qulaq asmağa. İfa o dərəcədə onun xoşuna gəlir ki, bülbul çəkinmir, Səfiəddinə bir az da yaxınlaşır və həmin melodiya-

¹ Алиев Г.Ю. Легенда о Хосрове и Ширин в литературах народов Востока. М.: Издательство восточной литературы, 1960, с. 78-79.

² Hikmət xəzinəsi (Qədim Azərbaycan ədəbiyyatı müntəxəbatı). B.: Maarif, 1992, s. 229.

¹ Nəvvab M.M. Vüzuhül-Ərqa. B.: Elm, 1989, s. 28.

ya uyğun məqamda quş dilində oxumağa başlayır¹.

Gözal ud çalmağı Səfiəddini və ailəsini böyük bir fəlakətdən də qurtarır. Hədisə belə baş verir: 1258-ci ilin fevral ayında Çingiz xanın nəvəsi, monqol hökmdarı Hülakü xan (1217-1265) Bağdad əhlini qılıncdan keçirir. Ə.Bədəlbəyli milliyyətə fransız olan professor Anri Masseyə (1886-1969)² istinadən yazır: "Bud-da dininə mənsub olan Hülakü (anası və arvadı xristian idi) Bağdadı istila etdikdə xristianlara heç bir xəsarət yetirmədi. Lakin xəlifə Müstəsimi (son Bağdad xəlifəsi Müstəsim billah, 1212/1213-1258 – A.N.) və onun arvad-uşaqlı bütün ailə üzvlərini, bir çox əqrabası ilə birlikdə öldürdü. Urməvi də Müstəsimin "müqərrəbi-dərgahi", yəni yaxın adamı sayılırdı. Odur ki, onun da həyatı təhlükə altında idi. O, özünü və ailəsini ölümdən xilas etməyə bir çarə tapmalı idi"³.

S.Urməvini şəxsən yaxından tanıyan, onunla Təbriz şəhərində tanış olan tarixçi Həsən Ərbələnin verdiyi məlumatda deyilir: Hülakü xan Bağdadı fəth etdikdən sonra şəhərin inzibati rəhbərlərini yanına çağırır və şəhər varlıklarından toplayacağı ümumi vərdövləti saray adamları arasında bölməyi onlara tapşırırmışdı. Səfiəddinin yaşadığı məhəllə Hülakü xanın on minlik qoşunları ilə əhatə olunmuşdu. Məhəllə camaatı, xüsusilə də Səfiəddin ölüm təhlükəsi altında idilər. Qoşun sərkərdələrindən biri, monqol zabiti Nanu 30 nəfərlik dəstə ilə Səfiəddinin yaşadığı mülkün qapısını sındırmağa başlayır. Ev yiyəsi cəsarətlə döyüşçülərin qarşısına çıxaraq onları ədəb-ərkanla evə dəvət edir. Sarayda yaxşı diplomatiya məktəbi keçmiş Səfiəddin "qonaqlar"la ümumi dil tapa bilir. Hətta onlara ləzzətli yeməklərlə ziyafət verir, evində musiqi məclisi təşkil edir. Qonaqlar məclisdən çox razı qaldıqlarını bildirdikdə, S.Urməvi cavab verir: "Evimə xəbərsiz gəldiyiniz üçün sizə lazı-

mi qulluq edə bilmədim. Ona görə sizdən üzr istəyirəm. Sabah sizi qonaq dəvət edirəm, xələtinizdən çıxmağa çalışacağam". Er-təsi gün Səfiəddin məhəllənin varlı sakinlərindən topladığı hədiyyələri yəhəri qiymətli daş-qəşlə bəzədilmiş köhrə ata yükləyib Nanuya təqdim edir. Beləliklə, dəstə başçısı məhəllə camaatına toxunmur, lakin Səfiəddinə Hülakü xanın hüzuruna gedəcəklərini bildirir. Səfiəddin xəlifə tərəfindən ona hədiyyə verilmiş xərxaralı xəlatı əyninə geyib, udunu götürür, bir neçə çalğıçı və müğənni Ziya ilə bərabər saraya yollanır.

S.Urməvi Hülakü xanın hüzurunda özünü çox təmkinli, mərd və ağıllı aparır. Sənətkar udunu kökləyib, həzin bir melodiya çalır, müğənni Ziya isə oxumağa başlayır. İfadan təsirlənən daşurəklə Hülakü xan və yanındakılar Səfiəddinin ustalığına, ifasına və ağılına heyran qalırlar¹. Hülakü xan Səfiəddinə və onun ailəsinə heç bir əziyyət verilməməsi haqqında xüsusi fərman imzalayır². Bu məlumatı görkəmli türk alimi – tarixçi, yazıçı, coğrafiyaşünas və kitabşünas Mustafa ibn Abdullah Katib Çələbi (1609-1657) məşhur Azərbaycan tarixçisi Xandəmirin³ (1475-1536) "Həbibüs-Siyər" əsərinə əsaslanaraq yazmışdır⁴.

Göründüyü kimi, S.Urməvi özünü və yaxınlarını onları gözləyən böyük bir fəlakətdən ağıl-kəmalı, eləcə də sevimli çalğı aləti udda ecazkar çalğısı ilə qoruyur. Səfiəddin yaşadığı məhəlləyə qayıdarkən Nanunun əmri ilə 50 əsgər onu müşayiət edir. Kütə-lərdə Hülakülərə məxsus qara bayrağı asmaqla onların toxunulmazlığını rəsmiləşdirirlər. Hətta Hülakü xan Səfiəddinə öz sarayında iş də təklif edir.

Udla belə "xilas etmə" Əbdülqadir Marağalının da başına gəlib. 1386-ci ildə Teymurləng Təbrizi zəbt etdikdən sonra Sultan Əhməd Çələylərin ikinci paytaxtı olan Bağdada qaçır. Bu za-

¹ Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). B.: Azərşəfir, 2006, s. 31.

² Масее А. Ислам. Очерк истории, перевод с французского, 2-ое изд. М.: Восточная литература, 1963, с. 182.

³ Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 215-216.

¹ Karimov L. Səfiəddin Urməvi. // "Azərbaycan" jurnalı, №7, 1965, s. 170-173.

² Rounet Cales. Encyclopedie de la musique dictionnaire du conservatoire. Paris: 1922, p. 2700.

³ Tam adı: Qiyasəddin ibn Xoca Hümaməddin əl-Hüseyni Xandəmir.

⁴ Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 216.

man Ə.Marağalı da onun yanında imiş. O, Bağdadda 1386-1393-cü illərdə fəaliyyət göstərmişdir. 1393-cü ilin avqustun 10-da Teymurləngin Bağdada girməsindən öncə Sultan Əhməd Misirə Məmluk Sultanı Bərkukun (o, Şuca şah da adlanır) yanına qaçır. Ə.Marağalı öz ailəsi ilə, eləcə də digər saray sənətkarları, Sultan Əhmədin xanımları və oğlu ilə Kərbalaya getmişdi. Burada onlar Teymurləngin oğlu Miranşahın qoşunları tərəfindən yaxalanır və əsir götürülür. Onları Bağdada Teymurləngin hüzuruna aparırlar. Teymurləng əsirləri edam etmək istərək onların arasında olan Əbdülqadir hökmdara türkə müraciət edərək şeir söyləyir. Sonra ud alətində çala-çala Teymurləngin şəninə bədahətən mahnı oxuyur:

Məşriq-məğrib müsəxxərdur sanqa,

Dövlətu nüsət müqərrərdur sanqa.

Fəthü nüsət daima biləngindədur,

Dövlətin haqdan müqərrərdur sanqa¹.

Əbdülqadir mahnı oxudqdan sonra söyləyir: indi mənə edam edə bilərsiniz.

Udda yanıqlı ifadan və Ə.Marağalının Ərəbistan torpaqlarında şirin Azərbaycan türkcəsində müraciətindən təsirlənən Teymurləng onu və yaxınlarını əfv edir.

Əbdülqadir Sultan Əhmədin Bağdaddakı sarayında keçirdiyi 7 ildən sonra, yəni 1393-cü ildə 40 yaşında ikən bir çox incəsənət xadimləri ilə birgə Teymurləngin paytaxtı Səmərqəndə göndərilmişdir. Bilindi ki, Teymurləng Səmərqənd şəhərini dünyanın paytaxtına çevirmək istəyirdi. Bu baxımdan əsir götürdüyü sənətkarlara toxunmamış, əksinə onların qayğısına qalmışdır. 1399-cu ildə Ə.Marağalı Təbrizə – Teymurləngin oğlu Miranşahın sarayına göndərilir. O, sarayda Həbib Udi, Qütbəddin Nai və Əbdülmömin Quyəndə kimi musiqiçilər ilə bərabər çıxış edirdi. Burada hökmranlıq edən Miranşah atdan yıxılır, əsəbləri pozulur və ruhi sarsıntılar keçirir. Saray əhli, o cümlədən bir neçə musiqiçi ruhi xəstə olan Miranşahla məzələnir, onu ələ salırlar. Bu xəbəri Miranşahın xanımı Xanzadə Teymurləngə çatdırır. O,

dərhal Təbrizə gəlib həmin adamları dar ağacından asdırır. Ə.Marağalı isə Bağdada qaçır.

Teymurləngin Səmərqəndə dönəndən sonrakı illərdə Sultan Əhməd Misir Sultanı Bərkukun yardımı ilə Bağdadı ələ keçirir. Ə.Marağalı Sultan Əhmədə pənah gətirir. 1401-ci ildə Teymurləng Bağdadı yenidən ələ keçirir və Ə.Marağalını da həbs edir. Bu dəfə o, guya xəyanət etdiyinə görə Ə.Marağalıya ölüm hökmü oxudur. Əbdülqadiri edam etmək istədikdə ona son söz verilir. Tarixçi Xandəmir "Həbibüs-Siyər" əsərinin IV cildində bildirir ki, Teymurləng Əbdülqadiri öldürmək istədiyi zaman o, Quran-dan bir surəni ucadan və xoş avazla oxuyur. Bu yanıqlı ifadan Teymurləng kövrəlir, mütəəssir olur və onu əfv edir¹.

Beləliklə, Teymurləng Əbdülqadir Marağalını bu dəfə də sənətinə görə bağışlayır. Fikrini dəyişdikdən sonra Teymurləng onu yenidən baş musiqiçi kimi fəaliyyət göstərmək üçün Səmərqəndəki sarayına göndərir.

Azərbaycanın XIV əsrdə yaşamış ən məşhur udçaları arasında biri də **Həbib Udi** olub². Qeyd edildiyi kimi, Həbib Udini Teymurləng 1399-cu ildə edam edib. Orta əsrlərdə indiki kimi fəxri adlar, titullar (əməkdar artist, xalq artisti, əməkdar incəsənət xadimi və s.) olmadığından virtuoz ifaçıların adına çaldığı alətin adı ləqəb (ayama) kimi qoşulurdu: Qütbəddin Nayi, Məqsud Nayi, Həsən Nayi, Mirzə Məhəmməd Kamançayi, Mövlana Qasım Qanuni, Ustad Əsəd Surnayi, Ustad Şah Məhəmməd Surnayi, Soltan Məhəmməd Cəngi³ və başqaları. Orta əsrlərdə başqa bir Udi ləqəbli ifaçı da olub: "ustadlar ustadı, alimlər alimi, böyük ustadımız, kərəmətli, hörmətli və əzəmətli ədibimiz **Mövlana Əl-Həsən Əl-Udi**"⁴.

¹ Xandəmir. Həbibüs-Siyər fi xəbar əfrad əl-Bəşər. IV c. Bombay: hicri 1272 (1857).

² Onullahi S. Qədim Təbrizin Mədəniyyət tarixindən. // "Qobustan" jurnalı №3, 1974, s. 54-57.

³ Münşi İ.T. Tarix-i əlamara-yi Abbasi. I c. B.: Təhsil, 2009, s. 393-394. Mənbə Cəngi kimi yazılsa da fikrimizə, bu Cəngi olmalıdır. Həmin alətin ifaçıları qədimdə birmənalı şəkildə kişilər olub. Cəng alətini isə əsasən qadınlar ifa edib.

⁴ Musiqiyə dair risalələr. B.: Nurlan, 2011, s. 17.

¹ Bardakçı M. Marağalı Abdülqadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 32.

1514-cü il avqustun 23-də Çaldıran döyüşündə Osmanlı sultanı Yavuz Səlim Səfəvi şahı I İsmayılın ordusu üzərindəki qələbə-sindən sonra Təbrizdən Anadoluya əsir apardığı sənəkarların arasında Əbdülqadir Marağalının nəvəsi, gözəl ud çalan **Mahmud Əbdülqadirzadə** də vardı¹. Mahmud Əbdülqadirzadə Osmanlı sarayının “Əndarun” qisminə – sultanın “cəmaətə-mütriban” adlanan saray musiqiçiləri orkestrində ən yüksək maaşla (47 ağca) təmin olunmuşdu.

Dövrünün məşhur ud çalanı **Zeynalabdin Azəri Əvvad** Cənubi Azərbaycandan Osmanlı Türkiyəsinə sultan II Bəyazidin oğlu – Şahzadə Əhmədin (1481-1511) dəvəti ilə gəlmişdi. Onun şagirdi **Hüseyn Əvvad** da tanınmış ud və kamança ifaçısı idi.

Azərbaycanın tanınmış tarixçi-şairi İskəndər Münşi “Tarix-i aləmarə-yi Abbasi” adlı əsərində **udçalan Ustad Qulu bəy Hüseynin oğlu Məhəmməd Məmin**ə ayrıca söhbət açır: “Udçalan Ustad Qulu bəy Hüseynin oğlu Məhəmməd Məmin – tayı-bərabəri olmayan bir udçalan və əvəzsiz bir sazəndə idi. Onun sazında elə bir mizrab tezliyi, əl ləzzəti və məlahətlik vardı ki, digərlərinin əli ona çatmazdı və həqiqətən də, o, yek və tək idi. Axırda Xan Əhməd Gilaninin xidmətinə daxil olmağı qərara alıb, Gilana getdi və hələ cavanlığının başlanğıcında ikən ömrü orada sona çatdı”². Mənbədə Məhəmməd Məminin dünyasını erkən yaşlarında dəyişdiyi bəlli olur.

İskəndər Münşinin yaşadığı dövrdə ən gözəl kamança ifaçısı olan Mirzə Məhəmməd Kamançayi həm də peşəkar ud çalan imiş: “Sazəndələr zümərəsindən **Mirzə Məhəmməd Kamançayi** – əvəzsiz sazəndə idi. (Kamançadan savayı), həm də ud çalardı. İsmayıl Mirzə zamanında xidmətə daxil olub, həmtaylarından və həmkarlarından üstün oldu”³.

Respublikamızda udun inkişafında və tədrisində **Məşədi Cəmil Əmirovun** əvəzsiz rolu olub. O, 1913-cü ildə Türkiyədə təh-

silini başa vurub Azərbaycana döndükdə özü ilə mükəmməl çaldığı ud alətini də gətirib və bu alətlə konsertlər verib. Əməkdar artist **Əhsən Dadaşovun**, hazırda Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, xalq artisti, professor Siyavuş Kəriminin, əməkdar artistlər – **İbrahim Qasimovun** (1953-2008), Yəsəf Eyvazovun, Mircavad Cəfərovun, xanəndə-instrumentalçı **Elçin Cəlilovun** (1967-2005), Suriya (Hələb) Konservatoriyasının professoru Əsgər Ələkbərin, Abdul Həsimovun, Behbud Ağakışioğluğun, Tacəddin Nuriyevin, Məhərrəm Nəcəfzadənin, Şəhriyar İmanovun və başqalarının böyük xidmətləri var.

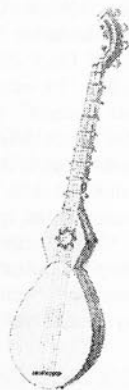
Orta əsrlərdə bir qayda olaraq çalğı alətlərinin bəzi (xüsusən mizrablı-telli) ifaçıları həm də müğənnilik edirdilər. Müasir dövrümüzdə (yaxın keçmişdə) Qulu Əsgərov (1928-1989) tar çalaraq oxuyurdu, populyar estrada müğənnisi Rəşad İlyasov qanun çalaraq oxuyur. Eləcə də onun dayısı Yəsəf Eyvazov bəzən oxuyaraq ud ilə özünü müşayiət edir. Xanəndə Elçin Cəlilovun da ud çalaraq özünü müşayiət etdiyinə şahidi olmuşuq.

Ərgənün

Ərgənün çox qədim, telli, mizrabla çalınan alətlərdən biridir (şək. №43). Ərgənün haqqında mətbuatda bir-birinə zidd, mübahisəli olan xeyli fikirlər, mülahizələr, yazılar yer alıb. Bəzən ərgənunu xarici görkəmi və quruluşca kəskin fərqlənən ərgən (klavişli nəfəs aləti, şək. №36) və hətta qanunla eyniləşdirirlər (şək. №30).

Məsələn, Nizaminin “Xosrov və Şirin” poemasında “Xosrovun keyf məclisində”:

Ərgənün çaldırıb qulaq asdılar,
Ərqavan mey içib oldular xumar¹.



Şəkil №43. Ərgənün

¹ Gəncəvi N. Xosrov və Şirin. B.: Lider, 2004, s. 83.

¹ Ağayeva S. Orta əsr mənbələri XVI-XVII əsr Azərbaycan musiqiçiləri haqqında. // “Musiqi dünyası”, 1-2/39 2009, s. 93.

² Münşi İ.T. Tarix-i aləmarə-yi Abbasi. I c. B.: Təhsil, 2009, s. 393-394.

³ Yəni orada, s. 393.



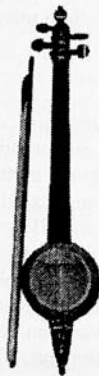
Səkil №44. Rud

aləti kimi deyil, fərqli mənalarda işlədilir. Məsələn, Qətran Təbrizinin "Divan"ında kanun sözü izahatda dekabr ayı kimi açığlanır². Yaxud Qazi Bühranəddin bir şeirində kanun sözünü "ki, onun" mənasında işlədir³. Qanun aləti "kanon" kimi müasirlərimiz tərəfindən daha çox işlədilir. Təəssüf ki, ən geniş təbliğat vasitəsi olan televiziya verilişlərində də bəzən qanundan söz düşərkən alət yanlış olaraq "kanon" kimi təqdim edilir.

Nizami ərgəzunun alətinin xarici görkəmini, həmçinin hazırlanma texnologiyasını "İskəndərnamə" poemasında "Əflatunun çalğı aləti qayırması" başlığı ilə çox gözəl təsvir edir:

– beytini Ə.Rəhmətov şərh edərək yazır: "Bu beyti təhlil etsək, hələ XII əsrdə kanondan keyf məclislərində, şənliklərdə dəbdə olan bir alət kimi istifadə edildiyini görürük"¹. Deməli, Ə.Rəhmətov qeyri-müəyyən səbəbdən ərgəzunun alətini qanun zənn edir və onu "kanon" adlandırır. Fikrimizcə, aləti kanon şəklində təqdim etməyin özü də yanlışdır. Bilindiyi kimi, qanun sözü ərəbcədən dilimizə qayda-qanun, nizam, üsul, səliqə-səhman, düzgün və s. mənələrdə tərcümə edilir.

Qədim mənbələrdə, klassik şairlərimizin, eləcə də orta əsr musiqişünas alimlərimizin əsərlərində qanunun "kanon" kimi təqdim olunmasına rast gəlmirik. Bəzən kanun sözünə şeirlərdə təsadüf etsək də, burada həmin söz çalğı



Səkil №45. Qabaq kamanə

Gecəli-gündüzlü düşündü ustad,
Gizlində o, bir **saz** elədi icad.
Bir küpün içində gizləndi bir gün,
Axtardı səsinə bu yeddi küpün.

Sonuncu beyt izahda belə açıqlanır: "Əflatun bir küpün içinə girib yeddi fələyin, kainatın səsinə axtardı". Fikrimizcə, burada həmçinin 7 diatonik səs olduğu vurğulanır. Nizaminin də ümumiyyətlə, diatonik səslərin sayını dəqiq bildiyi aydınlaşır.

Yaxşı olmasa da birinin səsi,
Küpdə xoş səslənər onun nəğməsi.
Bu qanun üzrə də o sahibhünər
Küpdə düzəldirdi yeni nəğmələr.
O, rəsəd sahibi küpə girərək
Çərxi, ulduzları seyr etdi tək-tək.
Əsədib burada o, nala, fəryad,
Etdi bu ahənglə bir nəğmə icad.
Rudda bu ahəngi münasib yerdə
Quru bağırsaqdan bağladı pərdə.

Sonuncu beytin izahı fikrimizcə, belədir: Rud adlı telli-mizrablı alətə istinadən yeni yaratdığı ərgəzunun alətinin də qoluna quru bağırsaqdan pərdələr bağladı.

İçiboş qabağa çəkərək dəri,
Düzəltdi, bağladı o, pərdələri.

Bu beytin izahını isə belə görürük: qabaqdan (küdunun, balqabağın bir növü) hazırlanmış çanağın üzünə dəri çəkib, qoluna pərdələri bağladı.

Ceyran dərisinə çəkdi qara rəng,
Quru ud səslənib oldu xoşahəng.

İzah: Çanağın üzünü qara rəng çəkilmiş ceyran dərisi ilə örtüb çaldıqda quru ağac necə də gözəl səslənirdi?!

Bir xeyli cəhd edib fikrinə uyğun,
Düzəltdi, nəhayət, o, bir **ərgəzun**.

İzah: II misrada nəhayət, yeni hazırlanmış alətin adı açıqlanır: ərgəzun.

Telləri yaxşıca köklənmiş bu saz,
Başladı verməyə ahəngdar avaz.

¹ Rəhmətov Ə. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: İşıq, 1975, s. 21.

² Təbrizi Qətran. Divan. B.: "Qızıl Şərq" mətbəəsi, 1967, s. 41.

³ Bühranəddin Q.S. Divan. B.: Öndər, 2005, s. 23.

İzah: Burada alətin (bütün şeir boyu saz dedikdə ərgənin nəzərdə tutulur) köklənmə məsələləri önə çəkilir – əgər alət düzgün köklənməsə, “çalğıda ahəngdarlıq pozula bilər”.

Zil və bəm nəğmələr hasil edərək,
Mizrabı gah yavaş vururdu, gah bərk.

İzah: Hər səsin “zili və bəmi” fikri ərgənin diapazonunun ən azı iki oktava olduğuna bir işarədir. II misrada isə Nizami alətdə, çağdaş təriqlə desək, “piano” (“gah yavaş”) və “forte” (“gah bərk”) ifaçılığının mümkünliyindən xəbərdar imiş. Bu yaxınlıq növbəti misrada daha qabarıq göstərilir:

Səslər çıxarırdı, bərkdən, yavaşdan,
Sanki nəre çəkir öküz, ya aslan.
Səslərdə o qədər məlahət vardı .
Ki, heyvan eşitcək donub qalardı.

Ustad həmin **sazı** çaldığı zaman
Edərdi xəstənin dərindən dərman.
Çalğıda elə bir cəhət də vardı
Ki, həkim onunla dərdi tapardı.

İzah: Sonuncu misrada bildirilir ki, həkim musiqi ilə müəyyən xəstəlikləri müalicə edərmiş. Yəni hələ Nizaminin dövründə elə həkimlər, loğmanlar olub ki, onlar müxtəlif xəstəlikləri musiqinin köməyi ilə müalicə etməyin mümkünlüyünü biliblər.

Həmin **sazdan** çıxan səs əsasında,
Təxşis olunardı illət bir anda.
Ərgənin təkmilə yetdiyi zaman,
Süni ud çox yaxşı oldu xam uddan.

Sonuncu beytin izahı kitabda belə açıqlanır: “Ərgənin zahirən pianoya bənzəyən bir musiqi alətidir. Ud həm simli musiqi aləti, həm də Hindistanda bitən və yanarkən çox qoxu verən ağac adıdır. İkinci misrada süni ud – musiqi alətinə, xam ud isə ağaca işarədir. Yəni çalınan musiqi dinləyənləri çox ruhlandırır. Bunun təsiri yanan xoş qoxulu udun təsirindən daha yaxşı idi”¹.

Fikrimizcə, beytin belə izahı yanlışdır. Övvəla, birinci misrada

deyilən “pianoyabənzər alət” Əflatunun, eləcə də Nizaminin yaşadığı dövrlərdə icad edilməmişdi. Şair Əflatunun düzəltdiyi alətin adını (ərgənin) öncəki misralarda aydın şəkildə göstərir. Son misranın izahı da yanlış olaraq çalğı aləti kimi verilir. Burada hər iki halda “ud” sözü ağac mənasında işlədilib. Əslində ud ağac deyil, kələməbənzər kol şəklindədir ki, ondan qədimdə udun çanağını dilimlər şəklində hazırlayıblar. Görünür, Əflatun da ərgənin çanağını bu üsulla ərsəyə gətirmiş, bir neçə dilimi bir-birinə pərçim etmişdir. Yəni xam ağacdən süni ağac – ərgənin hazırlanmışdır. Bu da alətin qolunun, kəlləsinin və aşıxlarının ağacdən olmasına bir işarədir.

Şah bildi kimdəymiş əsil istedad,
Rumda Əflatundur elmə baş ustad.
O da rütbəsinə artırdı onun,
Sarayda uca yer tutdu Əflatun¹.

Nəticə olaraq şeirdən məlum olur ki, alətdə oyun havaları da ifa edilirmiş. Bu şeirdə həmçinin Şərq təbabətində geniş istifadə edilən muzterapiya adlı müalicə üsulundan da söhbət açılır. Yəni musiqi ilə müalicədə ərgənin alətindən də istifadə edildiyi bəlli olur.

Ərgənin ifaçıları əsasən müğənnilər imiş. Onlar oxuduqlarını özləri ərgənlə müşayiət etmişlər. Bunu N. Gəncəvinin “İskəndərnamə” (“İqbalnamə” hissəsi) poemasında “İskəndərin başqırxan qul ilə əhvalatı” şeirini ilk beytində aydın şəkildə görürük:

Ey müğənni, çal bir könül nəğməsi,
Titrətsin göyləri **ərgənin** səsi.
Elə bir hava ki, ürəyi açsın,
Qaranlıq gecəyə səfəqlər saçsın!²

N. Gəncəvinin “Əflatunun çalğı aləti qayırması” şeirini oxuduqda ərgənin quruluşu haqqında tam təsəvvür yaranır. Hətta musiqişünas olmayan hər bir şəxs ərgənin və qanun alətlərini

¹ Gəncəvi N. İskəndərnamə (İqbalnamə). B.: Lider, 2004, s. 242.

¹ Gəncəvi N. İskəndərnamə (İqbalnamə). B.: Lider, 2004, s. 72-77.

² Yəni orada, s. 41.

müqayisə etsə, onların arasında nə qədər böyük fərq olduğunu aydınca görər.

Ərgənunun telli alət olduğunu N.Gəncəvi başqa şeirlərində də göstərir:

Barbəd üçtellini¹ çalırdı çox xoş,
Ayıqkən hər kəsi edirdi sərxoş.
Nəkisa gənciylə² tufan edirdi,
Ərgənun telini dilləndirirdi³.

Təəssüf ki, tərcümədə bir sıra nəqisliklər də var. Əvvəla, I misrada alətin, yəni setarın adı tərcümə edilməməli idi. Barbəd bir neçə alətin mahir ifaçısı olub: barbət, setar və s. Nəkisa da çəng, ərgənün alətlərini məharətlə ifa edib. Sonuncu nəşrdə, III misrada “çəngə ilə” sözü səhvən “gənciylə” yazılmışdır. Yəni burada “çəngə ilə” sözü şeirdə heç bir məna daşımayan “gənciylə” kimi getmişdir. Fikrimizcə, şair “Nəkisa çəngə ilə tufan edirdi” dedikdə, çəng sözündən çalğı aləti kimi deyil, ifa tərzini (çəngə şəklinə) istifadə edib. Yəni ərgənunu dımaqları, barmaqlarının ucu ilə səsləndirməsindən söhbət açıq. Burada Nəkisanın tim-salında ərgənunun qadın ifaçılarının da sevimli aləti olduğu bildirilir.

Texnika elmləri üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Əhmədağa Əhmədov (1922-2008) bu mövzuya dəfələrlə müraciət etmiş, ərgənunun telli alət olduğunu bildirmişdir. O, yazır ki, “nədənsə, indiki musiqiçilərimiz belə hesab edirlər ki, ərgənün elə orqan dediyimiz alətdir, sıxılmış hava ilə işləyir. Bu ixtilafa son qoymaq üçün, şübhəsiz, Nizaminin bu tarixi sənədini əsas götürüb deməliyik ki, ərgənün simli alətdir, orqan deyil. Müasir orqan isə tamamilə başqa bir alətdir”⁴. Ə.Əhmədov ixtisasca musiqişünas olmasa da, ərgənün məsələsində oluqca düzgün nəticəyə gəlib.

Yaranma tarixi. N.Gəncəvi ərgənün haqqında “İskəndərnamə

mə” əsərində dolğun məlumat verib. Həmin mənbədən bəlli olur ki, ərgənunu böyük yunan filosofu Əflatun (Platon, e.ə. 427-347) hazırlamış, daha dəqiqi, icad etmişdir. Əflatunun e.ə. V-IV əsrlərdə yaşayıb-yaratdığını nəzərə alsaq, ərgənün alətinin də yaranma tarixini təxmini müəyyənləşdirmək mümkündür.

Şeirdə ərgənün icad olunmazdan öncə artıq ruddan mükəmməl alət kimi istifadə edildiyi bildirilir (şə. №44). Əsərdə həmçinin Əflatunun ərgənunu məhz ruda istinadən hazırladığı diqqətə çəkilir. N.Gəncəvinin “... bir saz elədi icad” – fikri bir daha sübut edir ki, növbədən asılı olmayaraq keçmişdə bütün çalğı alətlərini həm də saz adlandıırıblar. XVII əsrin məşhur ensiklopedik alimi Dərviş Əli “Orta Asiya musiqisi” risalesinin V-VI fəsillərində çəng, ney, qanun, ud, barbət, rübab, rud, gicək, şəməmə (musiqar – A.N.), neyi-anban (tulum – A.N.), çəganə, ruhəfza, kunqurə, qopuz və ərgənün aləti haqqında məlumat vermişdir¹.

Etimologiyası. Əslən yunan sözü olan “ərgənün” farscadan dilimizə alət, silah kimi tərcümə edilir. Burada silah sözü məcazi, yəni “musiqçinin silahı” mənasında işlədilib.

Lügət kitablarında ərgənün farsca orqan musiqi aləti mənasında da təqdim edilir². Əslində ərgənün fars dilində ərgən sözünün cəm halı deməkdir. Yəni telli, mizrabla səsləndirilən ərgənundan başqa e.ə. III yüz ildə yunan mexanik Ktezibey tərəfindən ərgən adlı klavişli aerofonlu alət də yaradılıb (şə. №46). Farsların ərgənı cəm halda ərgənün adlandırması alətin çoxlu sayda borularının olması ilə əlaqədardır.

X əsrdə ərgən sözü tədricən orqana çevrilmiş və ərganın əsasında müasir orqan aləti ərsəyə gəlmişdir. İngiltərədə Vinçestr kilsəsində X əsrə aid edilən orqan günümüzə qədər qorunur. Bu alətin iki sırada düzülmüş 400 borusu və onları səsləndirməkdən ötrü 20 düyməsi var.

¹ Orijinalda bu söz “setar”dır.

² Orijinalda bu söz “çəngiylə” yazılıb.

³ Gəncəvi N. Xosrov və Şirin. B.: Lider, 2004, s. 285.

⁴ Əhmədov Ə.Ə. Nizami – elmsünas (ikinci nəşr). B.: Möminin, 2001, s. 111.

¹ Семёнов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII век). Сокращенное издание персидского (таджикского) текста с введением, примечаниями и указателем. Ташкент: 1946.

² Ərəb və fars sözləri lüğəti. B.: Yazıçı, 1985, s. 191.

Orqan sözü yunanca – organon, latınca isə – organum şəklində yazılır. Orqan da ərgənün kimi alət mənasını bildirir, yəni burada çalğı aləti nəzərdə tutulur.

Ədəbi mənbələr. Qətran Təbrizi (XI əsr) məşhur “Divan”ında bir sıra çalğı alətləri ilə bəhəm ərgənunu da təsvir edir. Nizami Gəncəvi ərgənunun poetik dillə “rəsmi”ni oxucusuna çatdırır. Yəni “İskəndərnəmə” poemasında “Əflatunun çalğı aləti qayırması” başlıqlı şeiri oxuduqda sanki ərgənunun rəsmi gözlərimiz önündə canlanır. O, “İskəndərnəmə”, “Xosrov və Şirin”, “Yeddi gözəl” poemalarında ərgənunu vəsf etməklə yanaşı, bu alətin hazırlanma texnologiyası, onun ifaçılıq sənətindəki mövqeyindən və alətin digər xüsusiyyətlərindən söhbət açır. Bunlar haqqında əvvəlki bölümdə daha geniş məlumat vermişik. Digər klassik şairlərimiz də – Nəsimi, Xətai, Əmani və başqaları ərgənunu əsərlərində vəsf ediblər.

Qətran Təbrizi:

Qumrunun avazı dost yadına dostun səsinə salır,

Ərgənunun səsi yar yadına yarın səsinə salır¹.

Çox təəssüf ki, latın qrafikalı Azərbaycan əlifbası ilə təkrar nəşrlərdə (məlum olmayan səbəbdən bəzi şeirlərdə) çalğı alətləri ilə bağlı təhriflərə yol verilir. Məsələn, Q. Təbrizinin 1967-ci ildə nəşr olunmuş “Divan”ından təqdim ediyimiz beyt 2005-ci il nəşrində bu şəkildə verilir:

Kəklik ötdükcə, xatırlar dost səsinə dostunun,

Çəngin avazında yar, avazını yarın duyar².

Göründüyü kimi, qumru əvəzinə kəklik, ərgənün əvəzinə isə çəng yazılmışdır. Bir məsələ də var ki, bu variantların hansının daha düzgün, daha doğru olduğunu oxucu bilmir. Yaxşı olardı ki, kitabın tərtibçiləri, nəşirlər bu dəyişikliklərin oxucular, musiqişünaslar arasında anlaşılmazlıq doğura biləcəyini görəydilər, variantların hansının daha dəqiq olduğunu göstərdilər... Bu hələ harasıdır, bəzən çalğı alətinin adı çəkilən beyt səhlənkarlıq nəticəsində

tamamilə unudulur. N. Gəncəvinin “İskəndərnəmə”sində cəlacil adlı özənsəslili (idiofonlu) çalğı aləti tərcimələrin heç birində verilmir. Yaxud musiqar adlı nəfəs alətinin adına Qövsi Təbrizinin (XVII əsr) 1958-ci ildə nəşr olunmuş “Seçilmiş şeirləri”ndə rast gəliklə, 2005-ci ildə təkrar nəşrdə həmin beyt çıxarılmışdır. Belə olduqda tədqiqatçılar üçün həmin alətlərin “kimliyi”ni, hansı xalqa məxsus olduğunu aydınlaşdırmaq çətinləşir. Axı klassik şairlərimiz şeirlərində çalğı alətlərini vəsf etməklə onların “poetik arxiv”ini yaratmışlar. Bu ədəbi mənbələr bir növ, həmin alətlərin “pasportu”dur, xalqımıza məxsus olduğunu təsdiqləyən vəsiqədir. Çox təəssüf...

Qətran Təbrizi ərgənunun, təbilin savaş meydanlarında da döyüşçülərdə ruh yüksəkliyi yaratdığını vurğulayır:

Döyüş günü sən atına minəndə

Yanımda **təbil** səsi ilə **ərgənün** səsi eynidir¹.

Görünür, Qətran Təbrizinin dövründə ərgənundan döyüşqabağı hərbciləri ruhlandırıcı alət kimi də istifadə olunub. Necə ki, bu işi müxtəlif dövrlərdə Dədə Qorqud qolça qopuzla, Babək tənburla, Koroğlu sazla icra etmişlər.

Nizami Gəncəvi “Yeddi gözəl” poemasında yazır:

Əs **ərgənün** kimi, sən ey gülnəfəs!

Əks-səda versin bu mavi günbəz².

Ötür, şərq deyir cürbəcür quşlar,

Ərgənünmü çalır oxuyan rüzgar?³

Şairin sonuncu beytin II misrasında külək (rüzgar) əsdikcə ərgənunun tellərini titrətdiyini deməsi bu alətin telli olduğunu bir daha nəzərə çarpdırır.

İmadəddin Nəsimi:

Altı avazə, on iki pərdə, yigirmi dörd şüəb,

Həm **rübabü ərgənünəm**, çəng ilə **tənburiyəm**⁴.

¹ Təbrizi Qətran. Divan. B.: “Qızıl Şərq” mətbəəsi, 1967, s. 239.

² Gəncəvi N. Yeddi gözəl. B.: “Azərbaycan ensiklopediyası” nəşriyyat-poliqrafiya birliyi, 2000, s. 332.

³ Yəni orada, s. 334.

⁴ Nəsimi İ. Seçilmiş əsərləri iki cildə, II c. B.: Lider, 2004, s. 113.

¹ Təbrizi Qətran. Divan. B.: “Qızıl Şərq” mətbəəsi, 1967, s. 133.

² Azərbaycan klassik ədəbiyyatından seçmələr. Üç cildə, I c. (VII-XII əsrlər Azərbaycan şeiri). B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 73.

Beytdə Nəsimi ərgənunun telli alətlərlə birgə çalındığını göstərir. Bu fikir bizə ərgənunun da telli və incə səsləli alət olduğunu bildirir. Ərgənün başqalarının iddia etdiyi kimi, qışqırıqlı nəfəs aləti olsa idi, adı beytdə göstərilən incə səsləli rübab, çəng və tənbur alətləri ilə bir sırada çəkilməzdi.

Şah İsmayıl Xətai:

Sübhəmə gülzar içində çaldı bülbul **ərgənün**,
“Əyyühəl-üşşaq, qumu innəküm layəsməun”¹.

Məhəmməd Əmani:

Mütriba, həcət iməs kim, sana təsdiq bəyəm,
Ərgənün, sarin irür naleyi-məstanə mənə².

Saqi, bədə gətir ki, bustan fəslə gəlib.

Mütrib, oxu ki, dünyada ürək arzusuna çataq.

Bu kef məclisimizdə indi **saz** ilə **ərgənün** xoşdur.

Badəni ərgəvan kimi qırmızı meylə doldur.

Miniatür mənba. “İskəndər və məsləhətçisi” (Əvhədi, “İskəndərnamə”, 1523-cü il, Sankt-Peterburq, Dövlət Kütləvi kitabxanası, Dorn 565 v. 28) illüstrasiyasında **ərgənünabənzər** alətin ifadəsi təsvir edilib³.

Məzmunu: İskəndər adətən hərbi yürüşlərdən əvvəl məsləhətçisini dinləyir, onun tövsiyələrinə qulaq asır (şək. №46).

Bir daha ərgənün aləti haqqında yazılmış ziddiyyətli fikirlərə qayıtmaq istəyirik. Ə.Bədəlbaylı “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti” kitabında ərgənunu klavişli (dilli) nəfəs alət kimi təqdim edir. O, yazır: “Ərgənün – klavişli (dilli) üfləmə musiqi aləti. Ərgənün bir-birinə yanaşı düzülmüş müxtəlif ölçüdə borular və bu borulara körüklər vasitəsi ilə hava nəql edən xüsusi pnevmatik konstruksiyadan ibarətdir. Ərgənün ən qədim Şərq musiqi alətlərindən biridir. Onun ilk ixtirəçisi miladdan üç yüz il əvvəl Misirin İskəndəriyyə şəhərində yaşayan yunan mexanik Ktezibey sayılır.

Nizami öz əsərlərində musiqi sənətinin əzəmətinə, gözəlliyinə və qüdrətinə vəsf etdiyi səhifələrdə “ərgənün nəvası”ndakı səslənmələri xüsusi olaraq alqışlamışdır⁴.

Ə.Bədəlbaylı ərgənün haqqında N.Gəncəviyə də istinad edir. Lakin Nizami heç bir əsərində ərgənunun nəfəsə və ya klavişlə çalındığını yazmır.

Əksinə o, əsərlərində bu alətin telli olduğunu və mizrabla səsləndirildiyini dəfələrlə bildirir.

Ə.Marağalı ərgənunu nəfəs aləti kimi təqdim edir. Fikrimizcə, hər şey buradan başlayır. Ondan sonrakı tədqiqatçılar Ə.Marağalıya istinad edərək ərgənunu ya nəfəs aləti kimi qəbul ediblər, ya da ikili fikirlər yazıblar. S.Abdullayeva həmin aləti ərgənün deyil, ərgən kimi təqdim edir: “Əbdülqadir Marağalının (Marağalı – A.N.) sözlərinə görə, ərgəndan (orijinalda ərgənün) ən çox avropalılar istifadə edirdilər”⁵. Deməli, S.Abdullayeva da Ə.Marağalının əsərində (orijinalda) alətin adı ərgənün yazıldığını bildirsə də, onu haqlı olaraq ərgən kimi təqdim edir.

Ə.Marağalının ərgənunla bağlı fikirləri M.Müsəddiqin tərcüməsində belədir: “Ərgənün (əslində ərgən – A.N.) – Bundan avropalılar, firənglər (İranda XIX əsrin axırına qədər avropalılara firəng deyirdilər – Müsəddiq) çox istifadə edirdilər. Burada ney-



Şəkil №46. “İskəndər və məsləhətçisi” (fragment)

¹ Xətai Ş.İ. Əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 167.

² Əmani M. Əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 19.

³ Karimov K.C. Azərbaycan miniatürləri. B.: İşıq, 1980, 14 sayılı illüstrasiya.

⁴ Bədəlbaylı Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 38.

⁵ Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünashq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, s. 30.

lör (borular – A.N.) cərgə ilə bir-birinin yanında düzülür. Onun neyləri (boruları – A.N.) qalaydan hazırlanır. Bəm neyləri üstə uzun, alt neylər qısa olur. Alətin sol tərəfində arxada dəmirçi köyünün havavericisi kimi bir hissə bağlanır. Havavericidən bütün neylərə hava gedir. Sol əl ilə havaverici işlədilir, sağ əlin barmaqlarının ucu ilə nəğmə çalınır. Bir tərəfdə dişliklərin ağzında noxud boyda dairəvi düymə olur. Onu aşağı basanda dişliklər açılır, səs eşidilir¹.

Ə.Marağalının ərgənünə bağlı yazdığı fikirlərini M.Bardakçı da türkcəyə tərcümə edib. Əbdülqadiri yazdığına görə, ərgənün düyməli, körüklü nəfəs aləti olub, orqun (orgun) ilkin şəklidir². Faktlar isə fərqli fikirləri ortaya qoyur. Fikrimizcə, Ə.Marağalının ərgənün haqqında yazdıqları orqan alətinə şamil edilməlidir. Ola bilsin bu, sadəcə texniki bir səhvdir. Yəni Əbdülqadir “Maqasidül-Əlhan” (“Nəğmələrin məqsədi”) risaləsini özünəməxsus “ak-kord”larla tamamlayır: “Mən Əbdülqadir Qeybi oğlu Marağalı... bu kitabı 811 h.q. (1408) -ci ildə Ramazan ayının 11-də yazıb qurtardım. Bu kitabı – “Maqasidi” tələsik yazdım. Əgər onun ədəd və rəqəmlərində qələm səhvi olsa, istedad sahibləri öz təfəkkürlərinin qüdrətilə onu düz oxusunlar”³.

Necə də dahiyanə deyilən sözlərdir. 600 il bundan əvvəl yazılmış bu fikir günümüzdə də aktual səslənir. Biz özümüzü istedad sahibi saymırıq, sadəcə o fikirdəyik ki, Ə.Marağalı özünün qeyd etdiyi kimi, əsəri tələsik yazıb, bu səbəbdən olsun ki, həmin risalədə orqan əvəzinə yanlış olaraq ərgənün sözünü işlədilib. Elmi faktlara istinad etdikdə aydın olur ki, ərgənün və orqan tamam fərqli alətlərdir.

Murat Bardakçı Əbdülqadir haqqında hökmdarların fikirlərini təqdim edərkən ərgənünün da adını çəkir: “İnsanların ustadı, fəzilət sahiblərinin qibtəsini çəkən, əxlaqı ovulmuş olan, şəriət və dinin var-

lığı Mövlanə Əbdülqadir – Allah sənin qədrinin payələrini ucaltsın, yaşadığın anların şəraflərini diləyinə uyğun etsin... Fələklər döndükləri dairələrdən sazlarının ərgənünü “Üşşaq”ın köüllərindəki “Nühüft” sirləri, rast pərdəsindən nəvə verməkdədir...”¹

Morfologiyası. Ərgənün mizrabla çalınan telli alət olmuş, formaca ruda bənzəmişdir. Xatırladaq ki, 1975-ci ildə rud alətini M.Kərim bərpa edib (şək. №44). Ərgənünün çanağına asılanmış və qara rənglənmiş ceýran dərisi çəkilirdi. Ərgənünün çanağının içi içibəş qabaqdan, yəni balqabağın bir növündən hazırlanmış vurğulanır. Türkiyədə hazırda kamanla çalınan, qabaq kamanə adlı alətin də çanağını bir vaxtlar qabaqdan hazırlayıblar (şək. №45). Bu səbəbdən alət qabaq kamanə adlanır. Baxmayaraq ki, müasir dövrdə qabaq kamanənin çanağı ağacdən hazırlanır, lakin adında hələ də “qabaq” sözü işlədilir.

Ərgənünün qabaqdan hazırlanmış çanağına ağacdən qısa qol pərçim olunduğu güman edilir. Ərgənünün qoluna bərbət (udi-qədim) alətində olduğu kimi acı, quru bağırısaqdan hazırlanmış pərdələr bağlanırdı. Deməli, alət xromatik səsdüzümünə malik imiş. Ərgənünün telləri də o dövrdə bağırısaqdan hazırlanırmış. Tellərin bir ucu çanağın aşağı hissəsindəki qarmağa düyünlənir. Digər ucu isə dəri üzərindəki körpücükdən (xərayin) keçərək qolboyu uzadırlar, tac hissəsindəki kiçik körpücükdən də adlayıb burğu aşıqlarına bənd edilir.

Ərgənünün tellərinin sayı haqqında məlumat verilmədiyindən, bərpaçı sənətkarlarımız aləti hazırlayarkən elə ruda istinadən 5-6 tel bağlaya bilirlər. Alətin qolundakı pərdələrin sayı isə müasir dövrün tələblərinə uyğun olmalıdır.

Nizami təqdim etdiyimiz şəirində “Mizrabı gah yavaş vururdu, gah bərk” yazarkən ərgənünün mizrabla çalındığını diqqətə çəkir. Şairin şeirlərindən bəlli olur ki, ərgənün istəkdən asılı olaraq həm mizrabla, həm də ki, tənburun növləri kimi, barmaqların ucu ilə, yəni dirnaqla da çalınırmış. Göründüyü kimi, ulu Nizami şeirlərində ərgənün alətinin həm hazırlanma texnologiyasını, həm də

¹ Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri. // “Qobustan” jurnalı, №1, 1977, s. 77.

² Bardakçı M. Marağalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 108.

³ Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri. // B.: “Qobustan” jurnalı, 1977, №1, s. 79.

¹ Bardakçı M. Marağalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 164.

ifadəlilik xüsusiyyətlərini poetik dillə çox gözəl təqdim etmişdir. Bu faktlar sənətkarlarımıza ərgənün alətini asanlıqla bərpa etməyə imkan verir.

Çox təəssüf ki, hələ də ərgənünla bağlı təhrif olunmuş yazılarla rastlaşırıq. Məsələn, Sevdə Əliqızının hazırladığı "Hekayətli musiqi lüğəti"ni qeyd etmək olar¹.

İndi isə bərpa olunmuş ərgənün haqqında məlumat verək.

Təqdim etdiyimiz layihə əsasında, N.Gəncəvinin ərgənunla bağlı yazdığı şeirin, həmçinin "İskəndər və məsləhətçisi" adlı mi-



Səkil №47. Bərpa olunmuş ərgənün

bərpa etmək imkanı yaradıb.

Bu aləti 2014-cü ildə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının əməkdaşı Musa Yaqubov əldə edilən bilgiler əsasında bərpa edib (şək. №47). Alatin çanağı qaraağac, qolu və axışları isə qoz ağaclarından hazırlanıb. Çanaq iki hissəlidir. Böyük hissəyə keçid dərisi çəkilib, kiçik hissəyə isə üzərində ulduz formalı rezonator dəliyi olan nazil üzlük (deka) vurulub. Çanağa tərda olduğu kimi iç qol tətbiq edilib. Alatin tax hissəsi aypara formasındadır.

Mizrabla səsləndirilən ərğənunun 6 teli, 17 pərdəsi var. Ərğə-nun geniş diapazonlu, dolğun və bəm səslı alətdır.

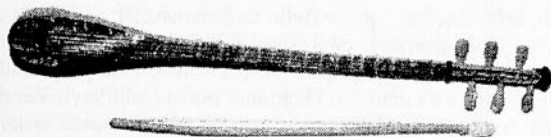
Bərpa olunmuş ərgənin 2014-cü il fevralın 28-də "İctimai" TV-nin "Yurd inciləri" verilişində ilk dəfə nümayiş etdirilib. Alatin ilk ifaçısı Azərbaycan Milli Konservatoriyasının tarixi xitması üzrə tələbəsi Salim Xələfov olub. O, AMK-nın tələbələri, müğam televiziyası müsabiqəsinin iştirakçıları, xanəndələr – Orxan Hüseynlini və Qızılgül Babayevanı ərgənlə müşayiət edib. Müğamlar ifa olarkən ərgənlə kamançanın birgə ifası da xoş təəssürat bağışlayır. Həmin verilişdə kamançanın musiqi folklorunun gö-

zəl bilicisi Mərkəz Şuşalı ifa edib.

Ərgənün artıq bərpa edildiyindən gələcəkdə onun notlarının yazılışı, istifadə qaydaları, səsinin ahəngi, musiqimizdəki yeri və rolu haqqında məlumat vermək imkanı yaranır.

Arzu edirik ki, digər çalğı alətləri ustaları da ərgənunun yeni variantlarını müasir dövrün tələblərinə uyğun şəkildə hazırlasınlar. Yəni təqdim edilən ərgənün ilkin nümunə olduğundan sonrakı variantlarda aləti daha da mükəmməlləşdirmək olar.

Yaylı tənbur



Səkil №48. Yaylı tənbur

Yaylı tənbur – adından görüldüyü kimi kamanla (yayla) səsləndirilir. Bu alət Şərq xalqlarının ümumi ruhuna uyğun yaradılan mizrabla çalınan tənburda istinadən hazırlanıb. Bilindiyi kimi, bəzi digər yaylı alətlər – yaylı rübab, yaylı qopuz, yaylı rud da mizrabla səsləndirilən müvafiq alətlərin (rübab, qopuz, rud) əsasında ərsəyə gəlib.

Şək. №48-də təqdim edilən yaylı tənburun tacik variantının miniatur formasını çalğı alətləri ustası, şair-qəzəlxan İlqar Dağlı hazırlayıb¹. Yaylı tənbur Azərbaycanda unudulsa da, müasir dövrdə Türkiyədə geniş istifadə olunur.

Yaranma tarixi. Yaylı tənburun yaşını müəyyənləşdirmək üçün öncə mizrablı tənburun yaranma tarixinə diqqət yetirməliyik. Mötəbər elmi mənbələrə əsaslanaraq deyə bilərik ki, İran Azərbaycanı (Çığamış şəhəri) ərazisində aerofonlu, xordofonlu,

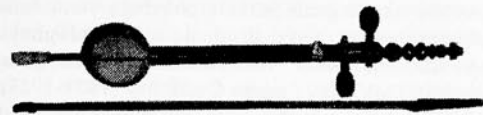
¹ Əliqızı S. Hekayətli musiqi lüğəti. <http://www.musigi-dunya.az/new/added.asp?action=print&txt=89>

¹ Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. (Yenidən işlənmiş II nəşr). B.: MBM, 2004, s. 102.

membranofonlu və idiofonlu alətlərdən ən azı 7-8 min il bundan əvvəl geniş istifadə edilib. Bu arxeoloji nümunə haqqında kitab boyu müxtəlif alətlərdən söz açarkən geniş bilgi vermişik. Xatırladaq ki, həmin tapıntı barədə Azərbaycan oxucusuna ilk olaraq Ə.Hüseyni "Orkestrin ulu babası" adlı məqaləsində məlumat verib (şək. №2)¹. Ə.Hüseyni bildirir ki, 1961-1966-cı illərdə ABŞ-ın tanınmış professorları Helen C.Kantor və Pinhas Delou-gaz bu tapıntı ilə elm aləminə əvəzsiz bir maddi mədəniyyət nümunəsi bəxş etmişlər. Deməli, bu tapıntıya istinadən Azərbaycan ərazisində hələ 7-8 min il bundan əvvəl sənətkarlarımız – çəng (telli, arfayabənzər); qopuz (telli, tənburabənzər); qoşanağara, dəf (və ya qavalabənzər), təbil kimi zərb alətləri; buynuz formalı nəfəs aləti və eləcə də özənsəsli, müxtəlif ölçülü kasa alətlərini səhnədə birgə ifa etmişlər. Doğrudur, burada telli-yaylı alət olmasa da, bəzi mütəxəssislər cizgisi verilən telli, mizrabla səsləndirilən aləti tənburabənzərlər.

XIII əsrdə yaşamış məşhur musiqişünas-alim M.Amulı udun qədim növü bərbəti görkəmli yunan filosofu, həkim Fisağorsun (Pifaqor, e.ə. 580-500) icadı haqqında bir rəvayət təqdim edir². Bu barədə uddan söz açarkən məlumat vermişik. M.Amulidən 350 il əvvəl yaşamış görkəmli musiqişünas Ə.N.Fərəbi də eyni ilə belə bir rəvayət yazıb. Lakin o, "Kitabül-Musiqi əl-Kəbir" əsərində Fisağorsun bərbət deyil, tənburabənzər musiqi aləti icad etdiyini bildirir. Alətin çanağı isə (tısbağa qını əvəzinə) insan kəlləsindən hazırlanırmış³.

Dərviş Əli Cəngi (XVI-XVII əsrlər) isə "Risaleyi-musiqi" əsərində yazır: "Tənbur qədim musiqi alətlərindən biri olub, qədim ellin (yunan) dövründən qalmışdır"⁴.



Şəkil №49. Yaylı rübab

Kamançadan söz açarkən ilk yaylı alətin e.ə. IV-III əsrlərdə Qədim Misirdə yaradıldığını bildirmişik (şək. №49)¹. Yaylı rübab adlanan həmin alət Azərbaycanda isə VII əsrdən etibarən yayılıb². Bu da islam dininin yaranması və yayılması ilə əsaslandırılır. Yəni başqa ölkələrdə, o cümlədən Azərbaycanda islamı təbliğ edən ərəblər özlərinin musiqi mədəniyyətlərini də yayırdılar. Kamanlı (yaylı) rübab da beləcə Azərbaycana yol açmış, sonrakı mərhələlərdə bu alətin əsasında sənətkarlar fərqli şəkildə digər yaylı alətlər yaradıblar. Nümunə üçün Azərbaycanda müxtəlif dövrlərdə istifadə edilən çağanə, yektay, qabaq kamanə, çaqanaq, bəm çaqanaq, əhsən vəlləz, qıcak, iklik, kamança, bəm kamança, çəlik (əsa) kamança, ney-kaman (yaxud neykamança), pandur, şeşkaman, yaylı tənbur, yaylı qopuz (qıl qopuz) və s. kimi yaylı-telli alətlərin adını qeyd edə bilərik.

Azərbaycan ərazisi coğrafi baxımdan Şərqlə Qərb mədəniyyətlərinin qovuşduğu məkan olduğundan, telli-yaylı alətlərin də məhz bu ölkədən Avropaya yayılma ehtimalı haqiqətə daha yaxındır. Hər halda ilk telli-yaylı alətlər Şərqdən Qərbə ötürülüb. Milliyyətçə çex olan orqanoloq alim Antonin Modr (1898-1983) da "Musiqi alətləri" əsərində ilk yaylı-telli alətlərin Asiyadan Avropaya mavrların (yəni Şimali Afrika ərəblərinin) vasitəsi ilə VIII əsrdə gətirildiyini yazıb³.

Azərbaycan ərazisində mizrablı tənbur alətindən ən azı era-

¹ Hüseyni Ə. Orkestrin ulu babası. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz. B.: 1976, 7 avqust, s. 4.

² Bədalbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 164-165.

³ Yənə orada, s. 165.

⁴ Семёнов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII век). Ташкент: 1946, с. 16.

¹ Сперанский С.Л. Музыкальные товары. М.: Экономика, 1987, с. 52.

² Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azəməşr, 1993, s. 225.

³ Модр А. Музыкальные инструменты. М.: Музгиз, 1959, с. 15.

mızdan əvvəlki illərdə geniş istifadə olunduğu elmə məlumdur. Yaylı tənburun yaranma tarixi isə dəqiq müəyyənəlməyib. Bununla bağlı müxtəlif fikirlər var. Türk mənbələrinə görə, yaylı tənburu ilk dəfə Türkiyədə Tənburi Cəmil bəy (1871-1916) hazırlayıb¹. Lakin tarixi faktlar göstərir ki, yaylı tənburun fərqli variantları Cəmil bəyin hazırladığı alətdən daha erkən meydana gəlir. XIV əsrdə Azərbaycanda yaylı tənbura bənzər nayi-tənbur adlı yaylı alətdən istifadə olunub. Əbdülqadir Marağalı "Camiül-Əlhan" əsərində yaylı nayi-tənbur haqqında yazır: "Nayi tənbur: Şirvan tənburunun və ya türk tənburunun yayla icra olunandır. Aləti "iki" və ya daha çox tel taxılır"².

Hər iki alətdən (Şirvan tənburu və türk tənburu) indinin özündə də istifadə olunmaqdadır. Əbdülqadir Marağalının risalələrini farscadan türkçəyə tərcümə edən M.Bardakçı "nay-ı tənbur"dan yazarkən vərəqəlti qeyddə bildirir: "buradakı "nay", "yay"dan bəzəmə olubilir"³. Yəni belə olduqda "yayi tənbur" – yaylı tənbur anlamına gəlir.

Əbdülqadir Marağalı "Məqasidül-Əlhan" risaləsini tamamlayarkən əsərində "ədəd və rəqəmlərində qələm səhvi olsa, istedad sahibləri öz təfəkkürlərinin qüdrətilə onu düz oxusunlar" etirafını yazıb⁴. Fikrimizcə, Murat Bardakçı da "öz təfəkkürünün qüdrətilə" "nayi-tənbur"un "yayi tənbur", yəni "yaylı tənbur" olduğu qənaətinə gəlir. M.Bardakçının bu fikri məntiqəuyğundur. Hətta alət "nayi tənbur" adlansa da, yayla səsləndirildiyindən o, tənburun yaylı növünə aid edilir. Deməli, yaylı tənburdan Azərbaycanda ərazisində ən azı XIV əsrdə istifadə olunub.

Yaylı tənburla bağlı başqa bir versiya da var. Müəllifi olduğum "Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti" adlı əsərdə şeş-

tarın təqdimində yaylı tənburla bağlı maraqlı məqamlar var: "Xatırladaq ki, Tacikistanda kamanlı (yaylı) şeştar alətindən də istifadə olunmuşdur. Bu barədə B.Ögel "Türk kultür tarixinə giriş" adlı çoxcildli əsərində ünlü rus musiqi tarixçisi, arxivçi Konstantin Aleksandroviç Vertkova (1906-1972) istinadən məlumat verir. B.Ögel kitabında alətin şəklini də təqdim edir. Həmin şəkildə kamanlı şeştar mizrabla çalınan tənbura çox bənzəyir. Alətin qolunda 16 pərdə aydın görünür. Fikrimizcə, taciklər XVII əsrdə yaşamış azərbaycanlı musiqişünas Əlixan Təbrizinin icad etdiyi şeştar alətini kamanla səsləndirmiş və alətin kamanlı variantını hazırlamışlar"¹. Yəni şeştar tənburun mizrabla səsləndirilən növlərindən biridir. Deməli, taciklərin icad etdiyi kamanlı (yaylı) şeştarı, həm də yaylı (yaxud kamanlı) tənbur da adlandırmaq olar.

Etimologiyası. Yaylı tənbur müasir dövrdə Azərbaycanda istifadə edilməyə də, ifaçıların bu alət haqqında tam təsəvvürü var, termin kimi ara-sıra bu söz elmi ədəbiyyatda işlədilir.

Tənbur sözünün izahı müxtəlif xalqların (şumer, azər-türk, yunan, ərəb, fars və b.) dillərində fərqli şəkildə verilir. Qədim türk dilində tamar – damar deməkdir. "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında tamar sözü bu anlamda tez-tez işlədilir: "Qan tamarları qaynadı"², "Tamarların toğuldıyımlı"³ Alətin telləri ilkin dövrlərdə iri mal-qaranın damarından hazırlandığından qədim türklər onu əvvəlcə tamar adlandırmışlar. Sonrakı mərhələlərdə bu söz fonetik dəyişikliyə məruz qalaraq tamur, tambur, dambur, tənbur şəklini almışdır. S.Abdullayeva yazır ki, bu alət coğrafi baxımdan geniş ərazidə yayıldığından onu bəzən tonpur, tunpur da adlandırıblar⁴.

B.Ögel "Türk kultür tarixinə giriş" adlı çoxcildli əsərində damburla bağlı yazır: "Tənbur – adından köklərini alaraq, türklər

¹ Temel Hakkı Kara Hasan. Çalğının dili – musiqi sözlüğü. İstanbul: Bestem Yayıncılık, Köksu Metbəcəlik sənaye və ticaret, 1999, sh. 155.

² Bardakçı M. Marağalı Abdülqadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 106.

³ Yəni orada, s. 106.

⁴ Marağalı Ə. Musiqi alətləri və onların növləri. // B.: "Qobustan" jurnalı, 1977, №1, s. 79.

¹ Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. (Yenidən işlənmiş II nəşr). B.: MBM, 2004, s. 102.

² Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 52.

³ Yəni orada, s. 98.

⁴ Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, s. 113.

arasında dambura, dombra şəklində genişən və yayılan bu çalğının adı və özü türklərə aid bir çalğı olduğu üçün önəmlidir”¹. Deməli, türk dünyasında tənbur sözü uzun müddət həm də dambura kimi səslənib.

“Böyük türk musiqisi ensiklopediyası”nda tənburun 5 min il öncə şumerlərin pantur, yaxud pandur adlandırdığı bildirilir². Mənbədə bu alət bütün telli, mizrablı çalğı alətlərinin, o cümlədən tənburun “atası” kimi təqdim edilir. Sonralar pantur (pandur) Misir yolu ilə yunanlara keçmiş və burada pandura şəklinə düşmüşdür. Yunancadan pandura, yaxud pandora sözü dilimizə hərfi mənada “hərtərəfli istedad” kimi tərcümə olunur. Pandura sözünü “üç telli” alət mənasında izah edənlər də var.

Yəhudi əsilli alman və amerika musiqişünası, etnoqraf, baletşünas Kurt Zaks (1881-1959) da tənbur sözünün hansısa Qafqaz xalqının (türk) dilindən qədim şumer dilinə keçdiyini və pantur adlandığını bildirir³. Göründüyü kimi, pandur sözünün qədim şumer istilahı olduğu faktların dili ilə öz təsdiqini tapır. Şumer dilində “pan” kiçik, balaca, “tur” isə yay, kaman mənalarnı ifadə edir⁴. Yəni “pantur” kiçik yay, kaman deməkdir. Lakin heç də bu o demək deyil ki, e.ə. pantur yayla səsləndirilmişdir.

Yunan dilində tənbur sözü “narahat ürək” anlamındadır: “tən” – ürək, “bur” – narahat olmaq. Ərəbcə isə “tən” – səs, ün, səslənmə, “bur” – sözdüzəldici şəkilçidir. Daha çox ərəblərdə tənbur sözü “cingiltili səs” mənasını bildirir.

Tənburun yayla səsləndirilən növü hazırlandıqdan sonra isə bu alət “yaylı tənbur” demişlər.

Biz tənburun adının müxtəlif dillərdə etimoloji açıqlamasını müxtəlif variantlarda təqdim etdik. Bunların hansının daha səhih,

daha doğru olduğunu isə zaman göstərəcəkdir.

Ədəbi mənbələr. Klassik şairlərimiz əsərlərində tez-tez tənburun adını çəkirlər. Lakin həmin mənbələrdə tənburun mizrabla, yaxud yayla çalındığını müəyyənləşdirmək çətindir. Məsələn, onlardan bir neçə nümunə təqdim edək.

Qətran Təbrizi:

Bu arada onun arı belinə bənzər belindən

Mən də **tənburun** altı kimi saralıb arıqladım¹.

Yolçunun xahişi onun qulağında

Sərxoş aşiqin qulağına gələn **tənbur** naləsi kimidir².

Sonuncu misradakı “tənburun naləsi” yaylı tənburaya aid edilə bilər. Yəni naləli ifa yaylı alətlər üçün xarakterikdir.

Tənbur kimi ancaq zahirdə **zıl** çalırım,
Ürəyim xoşluqdan və şadlıqdan boşdur³.

Qazi Bühranəddin Sıvısı:

Çal, bu “**Nəva**” pərdəsində nəgməyi-**tənbur**,
İrər isən bu “**Hicaz**”a say ola məşkur⁴.

İmadəddin Nəsimi:

Xoşdur, əgər çi cümləsi bir yerdə cəm ola,
Avazi-**çəngü** nəgməvü **tənbur** ilə **rübab**⁵.

Məhəmməd Füzuli:

Zövqi-mey saldı çün dimağıma şur,

Arizu qıldı mütribü **tənbur**.

Müğbəcə mütribi çəkib avaz,

Eylədi qarşısında ciltəvü naz⁶.

Bu dəm dilə gəldi o xəbər sahibi, **tənbur**,

Üz tutdu əzəl, sonra mənə söylədi: “Bir dur!”⁷

“O hər şeyi qavrar”, bunu dərk eylə dəridən.

¹ Ögel B. Türk Kültür Tarihine Giriş. On cildə, IX c. Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1987, s. 149.

² Öztuna Y. Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi. II c. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990, s. 373.

³ Вьзго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М.: Музгиз, 1980, с. 18.

⁴ Yəna orada, c. 18.

¹ Təbrizi Qətran. Divan. B.: “Qızıl Şərq” mətbəəsi, 1967, s. 140.

² Yəna orada, s. 154.

³ Yəna orada, s. 396.

⁴ Bühranəddin Q.S. Divan. B.: Öndər, 2005, s. 49.

⁵ Nəsimi İ. Seçilmiş əsərləri. İki cildə, I c. B.: Lider, 2004, s. 25.

⁶ Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, II c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 251.

⁷ Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, V c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 149.

Rəğbət elə **tənbura**, müğənni, gəl ürəkdən¹.

Morfologiyası. Yaylı tənbur da quruluşca tənburun digər növlərinə bənzəyir: yarıya bölünmüş armudvari çanağa, üzərində 15-17 (daha çox ola bilər) sayda pərdə bağlanmış uzun qola malikdir. Alətin tellərinin sayı növünə görə dəyişir. Əbdülqadir Marağalının yaşadığı dövrdə, XIV əsrdə bu alətin iki və daha artıq teli olub. XVII əsrdə şeştarə istinadən icad edilən yaylı tənbur isə 6 tellə səsləndirilib. Bu alətdə hər qoşa tel bir səs hökmündə olub, yəni 3 açıq səs ifa edilib.

Yaylı tənburun (mizrablı növlərində olduğu kimi) tut ağacından hazırlanmış çanağı üzərinə dəri çəkilmir. Çanağa nazik üzlük (deka) vurulur. Səsötürücü xüsusiyyətə malik olduğu üçün üzlük əsasən şam ağacından hazırlanır. Bütün telli-sazlarda olduğu kimi üzlüyün üzərində ağacdən hazırlanmış xərkə qoyulur, qol ilə tac hissənin birləşdiyi yerdə də tellərin qola yapışmaması üçün kəmk, yaxud sort plastik materialdan hazırlanmış kiçik xərkə qoyulur. Alətin tellərinin bir ucu aşıxlara düyünlənir, digər ucu isə xərkələrin üzərindən keçmək şərti ilə gövdənin aşağı hissəsində yerləşdirilən qarmağa düyünlənir. Yaylı tənbur bu aşıxlar vasitəsi ilə tənzimlənir. Gövdənin dekası (üzlük) üzərində alətin akustik baxımdan xunlu səslənməsi və estetik baxımdan gözəl görünməsinə görə ötrü bəzəkli rezonator oyuqları açılır. Dairəvi formada açılmış bu oyuqlara bəzən "səslik" də deyirlər.

Türkiyə mətbuatında yaylı tənburun quruluşu ilə bağlı kifayət qədər yazılar yer alıb. Çalğı alətlərini tədqiq edən türkiyəli Ayhan Sarı da yaylı tənburun quruluşundan, ifa tərzindən söz açır². O, əsərində XV əsrdən üzü bəri tənbur ifaçılarının adını da sadalayır.

Tənburun növləri. Tənburun mizrabla çalınan növündən dünyanın ən qədim xalqları istifadə ediblər. Bu baxımdan alətin müxtəlif xalqların və ərazilərin adı ilə bağlı fərqli növləri yaradılıb: Şirvan tənburu, Xorasan tənburu, Bağdad tənburu, tənburi-türki və s. Tellərinin sayına görə də tənburlar bir-birindən fərqləniblər:

dütar, setar, çahartar, pəncətar, şeştar. Özbək alimi, əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq doktoru, professor Fayzulla Karomatov (1925-2012)¹, Əfrasiyab Bədəlbəyli², Vəqif Əbdülqasimov və başqa musiqişünaslar əsərlərində həmin alətlərin tənburun növü olduğunu bildirirlər. Lakin bəzən yanlış olaraq adı qeyd edilən tənburlar tarixi növü kimi təqdim olunur³. Təəccüblüdür ki, alətsünas alim M.Kərim də "Azərbaycan musiqi alətləri" adlı əsərində tənbur ailəsinə aid edilən dütar, setar, çahartar, pəncətar və şeştar tarixi növü kimi təqdim edir⁴. Halbuki bu alətlərin tarixi heç bir əldiyəti yoxdur. Sadəcə həmin alətlərin (dutar, setar, çahartar, pəncətar, şeştar) adındakı "tar" sözünə görə belə yanlışlığa yol verilir. Maraqlı sual ortaya çıxır: tənburun bu növlərinin əksəriyyəti türk dünyasında icad edilsə də, niyə onlar farsca adlandırılıb?

Orta əsrlərdə azər-türklər, eləcə də digər türk mənşəli xalqlar tənbur və onun növlərindən geniş istifadə edirdilər. Sasanilər dövründə farslar Azərbaycanı işğal etdikdən sonra bu ərazilərdə fars dili hakim dil olur. Bütün sahələrdə olduğu kimi, musiqi sənətində də farslaşma siyasəti yeridilir. Bu da özünü çalğı alətlərinin adında qabarıq göstərir. Həmin dövrdən etibarən tənburun tellərinin sayına görə, fərqli növləri – dütar, setar, çahartar, pəncətar, şeştar adlandırılır. Baxmayaraq ki, bu alətlərin bəzilərinin yaradıcıları milliyyətcə Azərbaycan türkləri olub. Məsələn, XIII əsrdə yaşamış Səfəvilər sülaləsinin banisi Şeyx Səfiəddin Ərdəbillinin (1252-1334) məsləhəti ilə İranda Kamal Əxi çahartarı⁵,

¹ Кароматов Ф.М. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1973, с. 137.

² Бədəlbəyli Ə.Б. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, s. 66.

³ Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərneşr, 1993, s. 214.

⁴ Kərim M.T. Azərbaycan musiqi alətləri. B.: Yeni nəsil, 2009, s. 94.

⁵ Ağayeva S.X. Orta əsr mənbələri XVI-XVII əsr Azərbaycan musiqiçiləri haqqında. // "Musiqi dünyası" 1-2/39, B.: 2009, s. 94. (S.Ağayeva çahartardan söhbət açarkən istinad etdiyi mənbə: Ö.Çələbi. Səyahətnamə. 637, 624/ Özgərin: III 6032).

¹ Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, V c. B.: Şərq-Qərb, 2005, s. 150.

² Sarı A. Türk müziği çalğıları. İstanbul: Berdan Matbaası, 2012, s. 68-70.

bundan təqribən dörd əsr sonra isə Əlixan Təbrizi şeştari¹ hazırlamışlar. Beləliklə, farsca saylar (dö – iki, se – üç, çahər – dörd, pənc – beş, şeş – altı) arxaik sözlərimizdən olan “tar” (dilizdə bu söz dartımlı tel, tarım çəkilmis ip və s. mənalarda işlənir) ilə birləşib tənburun müvafiq növünü müəyyənləşdirir.

Tanınmış ifaçılar. Orta əsrlərdə sayılıb-seçilən bir sıra virtuoz ifaçıların soyadlarına ifa etdiyi çalğı alətinin adı qoşulurdu. Bu da hər sənətkara nəsib olmurdu və belə ifaçılara o dövrdə çox nadir hallarda rast gəldirilirdi. Həmin sənətkar öz işinə daha böyük məsuliyyətlə yanaşırdı.

XVI əsrdə yaşamış tanınmış tənbur ifaçıları – **Ustad Sultan Mahmud Tənburə, Mirzə Hüseyn Tənburə** haqqında Azərbaycanın tanınmış tarixçi-şairi İ. Münşi “Tarix-i ələmərə-yi Abbasi” adlı əsərinin “Xoş avazlıların, mütrüblərin və nəğmə əhlinin adları” başlıqlı məqaləsində geniş məlumat verib².

MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİMİZDƏ İDİOFONLU (ÖZƏNSƏSLİ) ÇALĞI ALƏTLƏRİ

Musiqi mədəniyyətimizin müxtəlif janrlarının inkişafında çalğı alətlərinin mühüm rolu var. Musiqimizin istənilən sahəsinin icrası (rəqs, mahnı, muğam, ozan-aşıq) bilavasitə çalğı alətlərinin müşayiəti ilə həyata keçirilir.

Azərbaycan rəqs sənətində nağara, qoşanağara, davul, dəf kimi membranofonlu alətlərlə yanaşı, qavaldaş, barmaq zili, qaşıq (kiçik növü), xalxal, çərəs, qumrov, zıncırov və s. kimi bir sıra idiofonlu çalğı alətlərindən geniş istifadə olunub.

Muğamların ilk nümunələrini müasir tipli insanların formalaşdığı qədim Qobustanda öyrənməliyik. Yəni muğamın yaranma tarixi Qobustanda məskunlaşan analarımızın, nəvələrimizin körpələrin beşiyi başında oxuduqları ilk “Layla”lar qədər daha qədimdir. Bilindiyi kimi, “Layla”lar şeir formasında deyilmir, hər hansı

muğam üzərində zümzümə edilir. Bu, min il də, 2 min il də bundan əvvəl belə oxunmuşdur. İndinin özündə avazla oxunan ən qədim laylalarımızı dinləyəndə onların hansı muğama kökləndiyini açıq-aydın müəyyənləşdirmək mümkündür. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, həm qədim, həm də çağdaş laylalarımızın əksəriyyəti “Segah” muğamının məqam-intonasiyası əsasında oxunur. Şərqin az qala bütün xalqlarının ümumruhuna uyğun yaradılan “muğam janrı həm uzaq keçmişin, həm bu günün, həm də gələcəyin möhtəşəm xəzinəsidir” – desək, heç də yanlışdır. Muğam dünyası bütün dövrlərdə insanları paklığa, saflığa səsləmiş, şübhəsiz bu iş gələcəkdə də davam etdiriləcəkdir.

Azərbaycan muğamlarının yaranması və inkişafında istər xanəndələrin, istərsə də instrumental ifaçıların xidməti böyükdür. Muğamlar dəstgah halında səsləndirilərkən xanəndəni müşayiət etmək üçün tar və kamança əvəzsiz alət sayılır. Lakin digər – balaban, ney, tütək, zurna, ud, qanun, saz və s. kimi alətlərimizdə də muğamlar özünəməxsus tərzdə səslənir.

Muğam sənəti ulu Tanrının Azərbaycan xalqına bəxş etdiyi ən gözəl nemətlərdəndir. Əsrlər boyu xalqımızın estetik zövqünün formalaşması və inkişafında tar, kamança, balaban, saz, qanun və s. alətlərimizin də böyük rolu olmuşdur.

Yaxın keçmişə qədər Azərbaycanda muğamlar yalnız texnikum səviyyəsində tədris edilirli. Hazırda AMK-da (1985-ci ildə Ü. Hacıbəyov adına ADK-da) və bir sıra musiqi təmayüllü digər ali tədris ocaqlarında (ADMİU, ADPU) muğam sənəti yüksək səviyyədə tədris edilir.

Tar, kamança, balaban, qanun, Azərbaycan qarmonu, saz, nağara və qaval alətlərindən dərslikdə ayrıca söhbət açarkən, müvafiq alətin musiqi mədəniyyətindəki rolu və əhəmiyyəti geniş şəkilə təqdim edilir.

Muğam sənətinin inkişafında bütün qruplara (idiofonlu, aerofonlu, membranofonlu, xordofonlu) aid edilən çalğı alətlərinin böyük rolu var. Hətta idiofonlu (özənsəsli) alətlərdən də muğam ifaçılığında istifadə olunur. Digər qruplara aid edilən çalğı alətlə-

¹ İsmayilov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: İşiq, 1984, s. 6.

² Münşi İ. Tarix-i ələmərə-yi Abbasi. I c. B.: Təhsil, 2009, s. 391-392.

rin rolu muğam ifaçılığında çox araşdırılıb. Bu baxımdan idiofonlu alətlərə daha artıq diqqət yetirəcəyik. İlk baxışda belə bir təsəvvür yaranır ki, idiofonlu alətlərin muğam ifaçılığında heç bir rolu yoxdur. Lakin Azərbaycan ifaçılıq sənətinə dərinədən nəzər yetirdikdə idiofonlu alətlərin də muğam ifaçılığının inkişafında heç də az əhəmiyyət daşımadığının şahidi oluruq. Məsələn, bir sıra idiofonlu alətlərdən (laqquti, qaşığək, çaharpara, şaxşax, xalxal və s.) muğamların şöbə və guşələri arasında çalınan dəraməd, rəng, rəqs, diringi və ya təsniflər, eləcə də zərbli muğamların ifasında geniş istifadə edilir. Hətta bəzi idiofonlu – əlvah, çini kasa dəsti, nəlbəki dəsti, kuzə dəsti, laqquti dəsti kimi alətlərimizdə muğamların tərkib hissələrindən olan müəyyən şöbə və guşələri də səsləndirmək mümkündür. Təsədüfi deyil ki, bir sıra muğam guşələrinin hətta adlarında da idiofonlu alətlər əks olunub: “Naqusi”, “Zəngi-şütür”.

Nizaminin şeirlərində bunun şahidi oluruq:

**“Naqusi” və “Övrəng” çalınan zaman
Zəng səsi qalxırdı övrəng taxtından¹.**

Beytin I misrasında işlənən “Naqusi” və “Övrəng” orta əsrlərdə çalınan muğamlardır. Xatırladaq ki, qədimdə naqus adlı idiofonlu alət də olmuşdur. Təqdim edilən beytdə “Övrəng” sözü isə I misrada muğam adı kimi işlədilsə də, II misrada “şah taxtı” mənasını bildirir. II misrada həmçinin, zəng adlı idiofonlu çalğı alətinin də adı çəkilir.

İndi isə muğam ifaçılığında səsləndirilməsi mümkün olan bir sıra idiofonlu alətlərə nəzər yetirək.

Əlvah aləti. Azərbaycanın böyük musiqişünas alimi Əbdülqadir Marağalının icad etdiyi əlvah çalğı aləti geniş diapazonlu olduğundan, XIV-XV əsrlərdə Şərqdə (Cənubi Asiyada) yayılan bütün muğamların ifa edilməsi mümkün imiş.

Türkiyəli alim Murat Bardaqui “Marağalı Abdülkadir” əsərində əlvahın quruluşundan söhbət açarkən səsləri muğam adları ilə qeyd

edir: “Bu cür misdən və ya poladdan hazırlanmış ksilofona bən-zəyan alətdə 46 ədəd lövhə 3 sıra ilə düzülmüşdür. İlk sırada 10 ədəd lövhə var və bunlar o dönəm “Rast”ın “Yegah”la “Övc” arasındakı ana, yəni əsas səsləri verir. II sıradakı 18 lövhədə “Yegah”la “Nəva”, son sırada olan 18 lövhədə isə “Nəva” ilə “Zil-Nəva” arasındakı bütün səslər ifa edilir”¹.

Bu məlumat əlvahın o dövr üçün mükəmməl alət olduğunu və onda muğamların çalınmasının mümkünliyünü təsdiqləyir. Təsə-süf ki, əlvah aləti sonrakı mərhələlərdə unudulmuş və tədricən sıradan çıxmışdır.

Biz, AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin tədqiqi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında əlvah alətinin ilkin variantını misdən (metal-fon) hazırlamışıq. Ansambl və orkestrlərin səs palitrasını daha da zənginləşdirməkdən ötrü əlvah tipli alətlərə böyük ehtiyac var-dır.

Öz dövründə mükəmməl çalğı aləti kimi tanınan, hazırda bər-pa olunmuş əlvahda istənilən muğamın ifası mümkündür.

Çini kasa dəsti. Kasalardan məişət qabı kimi hələ e.ə. istifadə edilərsə də, Əbdülqadir Marağalı onlardan ardıcıl səsdüzümü ala-raq, XIV əsrin sonlarında yeni növ çalğı aləti icad etmişdir². O, *çini kasa sazı* adlandırdığı bu mükəmməl alətdə dövrünün muğamlarını, mahnı və rəqslərini səsləndirmişdir.

76 müxtəlif ölçülü kasanın ibarət olan çini kasa sazında hər kasa ayrıca bir səs verirmiş və onlar üç cərgədə, sıra ilə düzüldü: I cüt sırada 22 (burda “Yegah”-“Nəva” oktavası daxilindəki 18 səsdən 15-nin ifası mümkün idi), II cüt sırada 36 (“Yegah”-“Zil Nəva” arasında yer alan iki oktava həcmində bütün səslərin ifası mümkün olub), III cüt sırada 18 kasa (II cərgədə olduğu ki-mi, “Yegah”-“Zil Nəva” oktavası daxilindəki bəzi səslərin ifa-sının mümkünüyü).

¹ Bardaqui M. Marağalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 113.

² Məsəddiq M. Klassik musiqimizin gənəşi. // “Qobustan” jurnalı. B.: 1977, №1, s. 73.

¹ Gəncəvi N. Xosrov və Şirin. B.: Lider, 2004, s. 167.

M.Bardakçı yazılarında Əbdülqadir Marağalının əsərlərində çini kasa sazı çalğı alətinin səslərinin muğam adları ilə verildiyini bildirir: “Yegah”, “Nəva”, “Zil Nəva”, “Qəvest”, “Nim Hicaz”, “Dik Hicaz” və sairə¹.

Kuzə dəsti. Kuzə məişət qabı kimi xalqımıza Tunc dövründən məlumdur². Belə qablardan əsasən su daşımaq və saxlamaq üçün istifadə olunub. Lakin idiofonlu kuzə çalğı alətini XIV əsrdə yaşamış Azərbaycanın tanınmış musiqi alimi və şairi Xoca Rəziyəddin Rəzvanşah icad etmişdir. O, Əbdülqadir Marağalının qayınatası idi. Xoca Rəziyəddin Rəzvanşah “Mizani musiqi” (“Musiqi ölçüsü”) risaləsində kuzə dəsti adlı çalğı alətindən söhbət açır. Bu barədə Ə.Dağlı “Ozan Qaravəli” əsərində “Mətləbə yaxın bir haşiyə” başlıqlı məqaləsində geniş məlumat verir³. Onun “Ozan Qaravəli” adlı əlyazması AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunda (C-1021/9974 şifrəsilə) saxlanılır. Əlyazma 1924-1958-ci illərdə müəllif tərəfindən ərəb qrafikası ilə yazılıb, 1969-cu ildə isə üzü kiril qrafikalı Azərbaycan əlifbası ilə köçürülüb. Əlyazmanın üzü köçürülmüş digər nüsxəsi Ə.Dağlının yaxın qohumlarında mühafizə olunur.

Həsən bəy Rumlu “Əhsənüt-Təvrix” əsərində məhir saray musiqiçisi, zamanəsinin sayılıb-seçilən sənətkarlarından biri olan Xoca Rəzvanşahın 12 muğam və 24 şöbədən ibarət təsnifləri olduğunu bildirir⁴.

12 hissədən, yəni bardaqdan ibarət olan kuzələrin hər birinin ayrılıqda öz adı və funksiyaları olubmuş. Bu kuzələri çubuqla mülayim vurduqda ətrafa xoşagəlməz səslər yayılmış. Alətdə o dövrün melodiyalarını, eləcə də muğamlardan müəyyən hissələr səsləndirmək mümkün olub.

Nəlbəki dəsti. Məasir dövrdə müxtəlif yüksəkli səs verən kasa

dəstindən yaxın keçmişdə “İrs” folklor ansamblında istifadə edilirdi. Kuzə dəsti isə tamamilə unudulmuş, sıradan çıxmışdır. Bu tipli alətlər sırasında nəlbəki dəsti çalğı alətini məasir azərbaycanlılar yaxşı tanıyırlar. Doğrudur, qədim mənbələrdə nəlbəkilərdən ibarət çalğı alətinə rast gəlməsək də, XX əsrin 70-ci illərindən etibarən virtuoz sənətkar, müxtəlif növlü çalğı alətlərinin məhir ifaçısı Həsənəğa Sadiqov ilk dəfə belə bir aləti üzə çıxarmışdır. O, müxtəlif səslə, ardıcıl səsdüzümlü bir neçə nəlbəkini yanaşı düzərək, onları iki nazik çubuqla döyəcəklərlə səsləndirmişdir. H.Sadiqov nəlbəkilərdə istənilən melodiyaları və həmçinin muğamları (əlbəttə, fraqment şəklində) böyük məharətlə ifa edir. Azərbaycan tamaşaçıları dəfələrlə onun ifasında “Şur”, “Çaharəgah”, “Bayatı-Şiraz”, “Segah”, “Şişlər” və s. muğamların müəyyən şöbə və guşələrini dinləyiblər.

Laqquti dəsti. Adı laqqutidən qoşanağara çalanlar istifadə edirlər. Təkmilləşdirilmiş laqquti dəsti AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin tədqiqi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında hazırlanmışdır.

Təkmilləşdirilmiş laqquti dəstində dəstəgah halında olmasa da, muğamlardan müəyyən fraqmentlər, parçalar ifa etmək mümkündür. Bir oktava diapazonu olan ardıcıl səsdüzümlü laqquti dəsti əsasən ritm ifa etmək üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Lerik rayonunun Monidigah kəndində aşkar edilmiş laqquti alətinin şərəfinə elə bu kənddə eyniadlı – “Lakto” (əslində “Laqquti”) folklor ansamblı təşkil olunub. Aparılan müşahidələr nəticəsində laqqutin adı xalq arasında müxtəlif cürə tələffüz edildiyi aşkarlanmışdır: “lakı”, “lakuti”, “laxuti”, “laxqı”, “lıqı”, “laqudu”, “laqto”, “laqqoto”, “lakto”. Lakin bir sıra mütəxəssislər dilimizin leksik qanunlarını nəzərə alaraq, elmi dairələrdə aləti laqquti adlandırmışlar.

Zəngi-şütür aləti. Zəngi-şütür keçmişdə karvan yollarında səsləndirilib. Lakin zəngi-şütürdən gur səslə nəfəs alətləri ilə birgə meydan tamaşalarında, folklor tədbirlərdə istifadə edildiyi də istisna olunmur.

Zəngi-şütür aləti digər zənglərdən quruluşuna görə fərqlənir.

¹ Bardakçı M. Marağalı Abdülqadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 111.

² ASE. 10 cildə, VI c. B.: 1982, s. 12.

³ Dağlı Ə. Ozan Qaravəli (I kitab). B.: MBM, 2006, s. 22-26.

⁴ Onullahi S.M. Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə). // “Qobustan” jurnalı. B.: 1974, №3, s. 55.

Kəsik konus şəklində mis, tunc və ya bürüncdən hazırlanan zəngi-şütürün gövdəsinin içərisində asılmış vəziyyətdə kiçik, uzunsov ikinci zəng yerləşdirilir.

Zəngi-şütür çalğı aləti kimi muğam ifaçılığında istifadə olunmasa da, bu istilahla orta əsrlərdə yaşamış musiqiçilər tez-tez rastlaşıblar. Yəni bəzi muğamlarda “Zəngi-şütür” adlı guşə də var ki, bu, müasir xanəndələr tərəfindən oxunmur, yalnız instrumental şəkildə, ritmik çalarlarla ifa edilir. Elmi-nəzəri və praktiki müşahidələrdən aydın olur ki, “Zəngi-şütür” guşəsini bir vaxtlar sənətkarlarımız “Bayatı-Qacar”, “Rast”, “Şur”, “Mahur”, “Rəhavi”, “Çahargah”, “Nəva” və “Dügah” muğamlarının tərkibində səsləndirmişlər. Z.Səfərova “Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər)” əsərində (S.Urməvinin, Ə.Marağalının və M.M.Nəvvabın risalələri əsasında tərtib etdiyi) qədim musiqi terminləri lüğəti bölməsində “Zəngi-şütür”ün “Mahur”da “Dügah” ilə “Hicaz”, “Rəhavi”də “Əşiran” ilə “Osmani”, “Çahargah” və “Nəva”da isə “Əşiran” ilə “Kərkuki” arasında bir şöbə olduğunu qeyd edir¹.

Deməli, orta əsrlərdə şöbə kimi çalınan “Zəngi-şütür” sonrakı mərhələlərdə tədricən guşəyə çevrilmiş, müasir dövrdə isə tədريس proqramlarından demək olar ki, çıxarılmışdır. Doğrudur, Mirzə Mənsur Mənsurovun ifaçılıq məktəbində “Zəngi-şütür” guşəsinə “Dügah”ın tərkibində rast gəlmək olur. O, “Zəngi-şütür”ü “Əraq”la “Rak” arasında çalırmiş. Biz, muğam bilicisi, tarzən Elxan Müzəffərovun “Bayatı-Qacar”da ifa etdiyi “Zəngi-şütür” guşəsinə dinləmiş və həmin lent yazısının not nümunəsini təqdim edirik:

¹ Səfərova Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). B.: Azərənəşir, 2006, s. 514.

Zəngi - şütür

Elxan Müzəffərovun ifasından



Etiraf edək ki, “Zəngi-şütür” digər çalğı alətləri ilə müqayisədə tədər daha effektiv alınır. Xüsusən də tarın zəng tellərindən istifadə olunduqda əsl “səhra musiqisi” ətrafı bürüyür. Tanınmış filoloq, muğam bilicisi Ramiz Fəseh (1939-2012) “Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi” adlı əsərində “Zəngi-şütür”lə bağlı maraqlı məqamlara toxunur: “...Ərəblər qədim zamanlarda dəvələrə minib, uzaq yol gedərkən, dəvələrin boynundan zəng asardılar. Eyni zamanda da dəvələr üçün xüsusi bir nəğmə oxuyardılar ki, buna da “hədi” deyirlər. Dəvə yol gedərkən, həmin zəngin səsinə və oxunan “hədi”nin, buna hədixanlıq – yəni hədi oxumaqlıq deyirlər, ləzzət alıb xoşlandığı üçün yolu daha rahat getmiş olurdu”¹.

Burada qeyd etməyə dəyər ki, “Zəngi-şütür”ü xanəndələr də repertuarlarına daxil edə bilirlər. Yəni bir vaxtlar “Bayatı-Şiraz” dəstgahındakı “Dilruba” da unudulmuşdu. Yaxın keçmişdə bu gu-

¹ Fəseh R. Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi. B.: Çıraq, 2004, s. 30.

şə əvvəlcə instrumental şəkildə, sonralar isə xanəndələr tərəfin-dən ifa olundu. “Zəngi-şütür”ü də xanəndələr ifa etsələr, unudul-muş daha bir guşə həyata vəsiqə ala bilər.

Ə.Dağlı “Əbu Əli ibn Sinayi Bəlxı” başlıqlı məqaləsində qə-dim dövrlərdə “Şur”da oxunan “Zəngi-şütür” guşəsinin yaradı-cısının Əbu Əli Hüseyn ibn Əbdullah ibn Sinayi Bəlxinin (980-1037) olduğunu qeyd edir¹.

Xatırladaq ki, Ə.Dağlının verdiyi məlumata görə, İbn Sina (la-tınlaşdırılmış adı Avisenna) XI əsrin əvvəllərində (İranda yaşa-yarkən) Azərbaycanda olmuş, Suraxanıda “Atəşgədə”ni ziyarət etmişdir. Yerli əhali “İskəncəbi”, “Xışqəncir”, “Pustkəndə”, “Zin-cilfərəc” kimi (əncirdən hazırlanan) həkimanə yemək-içməyin re-septinin İbn Sinaya məxsus olduğunu deyirlər. O, Bakının Ba-laxanı və Nardaran kəndlərində olub, burada muğam biliciləri ilə görüşüb. Ə.Dağlı əsərində bu məqamlara toxunur, İbn Sina ilə bağlı yaddaşlarda qalan rəvayətləri təqdim edir.

Zıncırov aləti. Ə.Dağlı zıncırovla bağlı maraqlı açıqlamalar verir. Onun fikrincə, “zıncırov” “zəngülə” sözündən yaranmışdır: “zəngülə”-“zəngulirov”-“zıncırov”².

Xatırladaq ki, orta əsrlərdə Yaxın Şərqdə geniş yayılmış “Zə-ngülə” adlı muğam da olub³. Təəssüf ki, o dövrlərdə 12 əsas muğam-dan biri olan “Zəngülə” unudulmuş, dövrümüzə gəlib çıxmamışdır.

Hər hansı alətin yaranma tarixi nə qədər qədim olursa, o alət haqqında bir sıra rəvayət, əfsanə və nağıllar yaranır. Zıncırov da belə alətlərdəndir. Bu alətdə muğam ifası mümkün olmasa da, adı “Çahargah”ın yaranması ilə bağlı əfsanələrdə dolaşmaqdadır. S.Abdullayeva “Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri” əsərində “Çahargah” adlı əfsanəni təqdim edir⁴.

Əfsanədə hökmdarın xalq arasında böyük hörməti olan alimin başına gətirilən macəralardan söhbət açılır. Burada musiqişünas-lıq baxımından maraqlı məqamlar var. Alim saribandan dəvə kar-vanının boynundan asılan zıncırovların yerini dəyişməyi xahiş edir. O, razılıq aldıqdan sonra zıncırovları elə asır ki, dəvələr ye-riyində sanki mizrab bir neçə tələ toxunur. Səslənmədən yaranan musiqi “Çahargah” adlanır.

Burada söhbət adi musiqidən deyil, “Çahargah” adlı möhtəşəm muğamdan gedir. Bilindiyi kimi, farsca “çahar” dörd deməkdir. “Gah” isə dilimizdə bir neçə mənada işlədilir, burada “səs” sözü-nü ifadə edir. Nəticə olaraq, “Çahargah” sözü “dörd səs” demək-dir. Elə “Çahargah” əfsanəsi özü də dörd duyğu, dörd səhnə üzə-rində qurulmuşdur.

1. Zıncırovlardan dalğalanıb ətrafa yayılan ecəzkar səli musiqi.

Bunu şərti olaraq “Çahargah” muğamının ilk şöbəsi “Bərdəşt” da adlandıрмаq olar.

2. Həmin musiqi sayəsində quşların, gəyərçinlərin vəcdə gəlib karvanın üstü ilə uçub, onu müşayiət etməsi.

Xatırladaq ki, “Çahargah” muğamında belə səhnəni xatırladan məqamlar var. Yəni “Mayə” şöbəsində çalınan “Bali-kəbutər” ad-lı guşə dinləyicidə bu ovqatı yaradır. Farscadan tərcümədə “Gə-yərçin qanadı” adlanan “Bali-kəbutər” ifa olunarkən həqiqətən quşların uçuşunu xatırladır və bütün guşə yüksək templi ritmik intonasialarla, gəzişmələrlə instrumental şəkildə ifa olunur.

3. Musiqi sayəsində yol qırağı ağacların yarpaqlarının “raqs” etməsi.

Bu səhnə isə şərti olaraq “Bəstə-Nigar” adlana bilər. “Bəstə-Nigar” şöbəsi səslənmədə sanki təbiət cana gəlir. Hətta mütəxəs-sislər müəyyən ediblər ki, lirik xarakterli musiqinin gül-çiçəyin inkişafında böyük rolu var. Onlar eksperiment apararaq, dibçəkdə yetişdirilən iki eyni gülün birinin musiqi sədalarını əskik etmə-yiblər. Nəticədə musiqi sədaları gülün daha tərəvətlı olmasına və tez inkişaf etməsinə səbəb olub. Digər gül isə musiqisiz yetişdi-rib, nəticədə birinciyə nisbətən zəif inkişaf edib və tez də solub.

¹ Dağlı Ə. Ozan Qaravəli. II hissə. AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitu-tunun fondu. C-1021/9974 şifrəli əlyazma.

² Dağlı Ə. Ozan Qaravəli (I kitab). B.: MBM, 2006, s. 29.

³ ASE. 10 cildə, IV c. B.: 1980, s. 317.

⁴ Abdullayeva S.A. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2007, s. 79-80.

“Bəstə-Nigar” şöbəsinin lirik xarakterli olduğunu nəzərə alsaq, ağac yarpaqlarının da bu ruhda rəqs etməsi heç də təəccüblü deyil.

4. Musiqinin qüdrətindən ətrafa gül-çiçəyin ətrinin yayılması.

Zıncırovlarda səslənən musiqi kimi, ətrafdakı güllərin bihuşedicisi qoxusu, rayihəsi də bu mənzərəni seyr edən hər kəsi məst və valeh edir.

Sonuncu duyğu və hissləri “Çahargah” dəstgahının ən böyük şöbəsi “Mənsuriyyə”yə aid etmək olar. “Mənsuriyyə” zərbli muğamdır və həm də zərb alətlərinin müşayiəti ilə ifa edilir. Burada “Məğlub” adlanan kiçik guşə ifa olunur. “Məğlub” – “Çahargah”-ın sonunda düşmənin məğlub edilməsi fikrini bildirir. Bəlkə də, bu səbəbdən bəzi mənbələrdə həmin guşə “Qalib” kimi təqdim edilir¹.

Ümumilikdə “Çahargah” əfsanəsindəki bu 4 cəhəti xeyirin şər üzərində qələbəsi kimi qiymətləndirirlər. Yəqin ki, sonralar bu əfsanə möhtəşəm “Çahargah” muğamının yaranması və formalaşmasına da səbəb olub. “Çahargah” muğamı da dinləyicidə qəhrəmanlıq, cəngavərlik, döyüşkənlik ovqatı yaradır. Bu səbəbdən günümüzə qədər bütün “Cəngi”ləri “Çahargah” muğamının məqam-intonasiyaları əsasında bəstələmişlər.

Doğrudur, bu deyilənlər əfsanə olaraq qalır. Lakin hər bir əfsanədə gizli həqiqətlər və sirli məqamlar da yatır.

Muğamlardan söz düşmüşkən bir məqama da münasibət bildirmək istəyirik. Bəzən bir sıra muğamların adının etimologiyasına görə guya “Azərbaycanda deyil, başqa ölkələrdə yaranmış, sonradan musiqiçilərimiz bu muğamlardan istifadə etmişlər” fikri söylənilir. Əslində bu, heç də belə deyil. Orta əsrlərdə fars dili hakim, dövlət dili olduğundan, klassik şairlərimiz də ən gözəl şeirlərini bu dildə yazmışlar. Muğamların da əksəriyyətinin adı bu səbəbdən fars və ya ərəb mənşəli sözlərdən ibarətdir. Həmçinin, bir sıra çalğı alətlərinin adında da əcnəbi sözlərlə rastlaşırıq. Məsələn,

nağaranı icad edən, adı bəlli olmayan qədim sənətkarımız aləti ərəbcə adlandırılıb. Muğam adlarında da belə fars, ərəb mənşəli sözlərlə rastlaşırıq. Zərbli muğam kimi çalınan bütün şikəstələr öz adlarında Azərbaycandakı bir sıra ərəzlərin toponimlərini əks etdirirlər: “Qarabağ şikəstəsi”, “Şirvan şikəstəsi”, “Bakı şikəstəsi” (bu, kəsik-kəsik çalındığından sonrakı mərhələlərdə “Kəsmə şikəstə” adlandırılıb), “Santorpaq şikəstəsi” və s.

Digər bir sıra zərbli muğamların adına da nəzər saldıqda azərbaycan türkləri ilə rastlaşırıq: “Osmanlı”, “Arazbarı”, “Ovşarı” və s.

Adında “Bayatı” sözü işlədilən muğamlara diqqət yetirək: “Çoban-bayatı”, “Bayatı-Qacar”, “Bayatı-türk”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-İsfahan”, “Bayatı-kürd”, “Bayatı-əcəm”.

“Bayatı” təmiz azərbaycan, daha doğrusu, Oğuz türklərinə məxsus sözdür. Bu söz 24 Oğuz elindən biri olan Bayat adından alınıb. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının “Bismillah-ir-rəhman ir-rəhim”dən sonrakı cümləsindən məlumdur ki, Dədə Qorqud Bayat adlı eldən çıxmışdır: “Rəsul əleyhissalam zamanına yaqın Bayat boyundan, Qorqud ata diyərlər, bir ər qopdı. Oğuzın ol kişi təmam bilicisiydi, – nə diyərsə, olurdu. Gəibdən dürlü xəbər söylərdi. Həq təala anın könlünə ilham edərdi...”¹

Bayatı sözü demək olar ki, ancaq Azərbaycanda səsləndirilən, ifa edilən muğamların adlarında öz əksini tapmışdır. Biz o fikirdəyik ki, “bayatı” sözü ilə başlayan muğamların yaradıcısı da məhz, Azərbaycan xalqıdır. “Bayatı” kəlməsi istər etnonim, istər toponim, istərsə də qəvm isimləri ilə birləşərək məlum muğam adlarını əmələ gətirmişdir. Bugünkü inzibati-ərazi bölgüsünə görə, Azərbaycan sərhədlərindən kənarda qalan, lakin “bayatı” sözü ilə başlayan muğamların yaranma məkanı da məhz, Azərbaycan hesab olunmalıdır. Yəni hər hansı muğam, yaxud şöbə və guşələrin adında “bayatı” sözü əksini tapırsa, bu muğamlar birmənalı şəkildə Azərbaycana aid edilməlidir. **Böyük ürəkli xalqımız yaratdığı muğamlara səxavətlə müxtəlif regionların adını verməklə bir daha beynəlmiləlçi olduğunu nümayiş etdirmişdir.**

¹ Dağlı Ə. Ozan Qaravəli (1 kitab). B.: MBM, 2006, s. 127.

¹ Kitabi-Dədə Qorqud. B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, s. 30.

ADPU-nun əməkdaşı İlham Abbasov "Bayatı sözünün mənşəyi, qədim janrın adı haqqında yeni mülahizə" adlı məqaləsində "bayatı" sözü ilə bağlı maraqlı məqamlara toxunur. Müəllif "bayatı" sözünün "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanının qolları mənasında işləndirən "boy" ("nəğmə", "söyləmə"), "boy boylamaq" ("danışmaq", "söyləmək"), "boy ayıtmaq"la əlaqələndirib yazır: "Bayatı" sözü "boy boylama" ifadəsi ilə eyni məna daşıyan "boy ayıtmaq" ifadəsindən analitik formanın sintetik formaya keçməsi yolu ilə düzəlib: "boy ayıtmaq" – "boyayıtmaq" – "boyaytı" – "bayatı".

İ. Abbasov muğamlarımızdan – "Bayatı-Kürd"ün "Kürdsayağı oxuma", "Bayatı-Şiraz"ın "Şirazsayağı oxuma", "Bayatı-İsfahani"nin "İsfahansayağı oxuma", "Bayatı-Qacar"ın "Qacarsayağı oxuma" kimi başa düşülməsini bildirir. Müəllif haqlı olaraq yazır: "İndiki halda "Bayatı-Qacar" muğamının adı iki türk tayfasının adlarının mexaniki birləşməsi kimi absurd bir məntiqə izah olunur. Əslində isə "Bayatı-Qacar" – "Qacarsayağı oxuma", yaxud "Qacarların nəğməsi" deməkdir.

Digər tərəfdən, bu muğam şöbələrinin adları "bayatı" sözündən yaranmış izafət tərkibləri ("Kürd bayatısı", "Şiraz bayatısı" və s. mənələrdə) olsa idi, onda indiki kimi yox, "Bayateyi-kürd", "Bayateyi-Şiraz" və s. şəkildə işləndirir¹.

Muğam bilicisi Mirzə Fərcin tərtib etdiyi cədvəldə vaxtı ilə Azərbaycanda "Bayatı" adlı zərbli muğamın da olduğu bildirilir. Burada həmçinin, hazırda unudulmuş "Kərəmi", "Osman-Gərayı", "Qəribi", "Qara kürd", "Çığatay", "Əşiran", "Keşişoğlu", "Aşığı", "Bağlama" kimi zərbli muğamların da adı çəkilir. Fikir verirsinizsə, təqdim edilən zərbli muğamların mənşəyi əsasən Azərbaycan türkcəsi ilə bağlı sözlərdir.

Digər qruplara (aerofonlu, membranofonlu və xordofonlu) aid

edilən çalğı alətlərinin rolu rəqs sənətində çox araşdırılıb. Bu baxımdan idiofonlu alətlərə daha çox diqqət yetirəcəyik.

Ulu Tanrı Azərbaycan xalqına zəngin sənət də vermiş, bu sənətlərin istedadlı nümayəndələrini də bəxş etmişdir. Qonşu millətlər azərbaycanlıları bəstəkar, müğənni, şair və rəqqas xalq kimi tanıyırlar. Əgər hər hansı azərbaycanlıda bu keyfiyyətlərdən heç biri yoxdursa, onun azərbaycanlı olduğuna qonşu xalqlar şübhə ilə yanaşırlar. Əlbəttə, sadaladığım sənət sahələri burada məcazi mənada götürülür. Yəni bəstəkarlıq deyilsə, melomanlıq nəzərdə tutulur. Günümüzədək gəlib çıxmış, sayı-hesabı bəlli olmayan bu bəstələri – xalq mahnıları, dərəmədlər, diringilər, rənglər, təsniflər, aşiq musiqisi, zərbli muğamlar, mənşə etibarlı ilə Azərbaycanda yaradılmış muğamlar, rəqs musiqiləri, avazla oxunan meyxanaların musiqilərini kimlər bəstələmişdir? Şübhəsiz, bu musiqilərin müəllifi özündə havacat bəstələmək bacarığı olan ayrı-ayrı yaradıcı sənətkarlarımızdır. Elə azərbaycanlı çətin tapılar ki, səsi və oxumaq bacarığı yoxdursa da, heç olmasa ömründə bir dəfə də olsa "özünün mahnısı"nı oxumasın, yaxud özü üçün bir zümzümə etməsin. Bu da azərbaycanlıların müğənnilik bacarığından xəbər verir. Şair dedikdə isə burada, ən azı bədhəzətən söz söyləmək qabiliyyəti olan nümayəndələrimiz nəzərdə tutulur. Axı qonşu xalqlar aşığılarımızın, meyxanacılarımızın saatlarla bir-biri ilə şeir formasında "şirin-şirin söhbətlər"inin dəfələrlə şahidi olublar. Necə də bu millətə şair xalq deməsinlər? Eləcə də rəqs sənəti də dediklərimizə əlavə olunur. Qonşularımız azərbaycanlı körpələrin hələ beşikdə iken musiqi sədaları eşitdikdə təranənin vəzninə uyğun əl və ayaqlarını ritmik şəkildə oynatmalarını gördükdə məgər hey-rətlənməyiblər?

Azərbaycanda rəqs sənəti barəsində çox deyilib, çox yazılıb. Bu möhtəşəm sənət haqqında nə qədər yazılsa da, tədqiqat aparılsa da, yenə də azdır. Bunu da Azərbaycanda rəqs sənətinin zənginliyi, daim inkişafda olması, tərəqqi etməsi və onun təkamülü ilə əsaslandırmaq olar.

Azərbaycan rəqs sənətində digər qruplara (aerofonlu, membra-

¹ Abbasov İ.Ə. "Bayatı" sözünün mənşəyi, qədim janrın adı haqqında yeni mülahizə. // "Ortaq Türk keçmişindən ortaqlıq gələcəyinə" V Uluslararası Folklor Konfransının materialları. AMEA Folklor İnstitutu. B.: Səda, 2007, s. 284-287.

nofonlu və xordofonlu) aid edilən çalğı alətlərinin rolu bəlli olduğundan yalnız idiofonlu alətlərdən söhbət açacağıq.

İdiofonlu alətlərin böyük bir hissəsi məhz, rəqs sənəti ilə bağlıdır. Rəqs sənətində istifadə edilən idiofonlu alətləri şərti olaraq iki qismə ayırırıq: 1. Rəqqasə və ya rəqqas tərəfindən səsləndirilən; 2. Rəqqasə və ya rəqqası müşayiət edən musiqiçilər tərəfindən səsləndirilən.

I qrupa aid edilən alətlər: barmaq zili, qaşığək, zıncırov, cərəs, cıncırov, xalxal, kaman, musiqili ritm daşları, şaxşax.

II qrupa aid edilən alətlər: qavaldaş, laquti, çaharpara, çinqırağ dəsti, əlvah, hövsər, kasa dəsti, kuza dəsti, məcməyi, müşəlləs, nəlbəki dəsti, sini, təşt.

Adı sadalanan alətlərin rəqs sənətindəki roluna və mahiyyətinə nəzər yetirək.

Qavaldaş. Ölkəmizdə hansı qədim sənət növündən söhbət açırıqsa, istər-istəməz Qobustan abidələrinə üz tutmalı oluruq. Buradakı qayaüstü rəsmlər bizə sanki yaşı 10 min illərlə ölçülən musiqi mədəniyyətimizdən, o cümlədən rəqs sənətimizdən ürəkaçan müjdələr verir. Bu yerləri mütəxəssislər haqlı olaraq Azərbaycanın, yəni xalqımızın ilk rəqs meydançası, ilk rəqs səhnəsi adlandırırlar. Burada təkcə rəqs deyil, ilk rəssamlıq, memarlıq abidələri, nəqliyyat (qayıqlar, dəvə karvanı, arabalar və s.), boyaqçılıq, qədim geyim və mətbəx mədəniyyəti və s. kimi nişanələrə, izlərə rast gəlmək mümkündür.

Bəs, ulularımız ilk rəqs nümunələrini yaradarkən hansı çalğı alətlərindən istifadə etmişdilər? Bu sualı C.Rüstəmovun "Qobustan Azərbaycanın qədim mədəniyyət ocağı" əsərindən götürülmüş bir sitatla cavablandırmaq olar: "Əlbəttə, Qobustanın qədim qayaüstü təsvirləri kimi təsviri sənət əsərlərini yaradanlar musiqiyə də biganə ola bilməzdilər. Çox güman ki, onların qarğı, qamış, dəri, ağac və s. kimi orqanik maddələrdən düzəldikləri tütək və qaval kimi alətləri də olmuş, lakin minilliklər ərzində çürüyüb, bizə gə-

lib çatmamışdır"¹.

Deyildiyi kimi, ilk çalğı aləti içiboş daş və ya ağac parçası olmuşdur. Qobustanda çağdaş dövrümüza qədər özünü mühafizə edən iki qavaldaş aləti vardır: Cingirdağda (şimal-şərq ətəyi) və Böyükdaş dağında (şimal-şərq ətəyi) yerləşən alətlər. Bu ərazidə ovçuluq və maldarlıqla məşğul olan qəbilə üzvləri, yəni əcdadlarımız qavaldaşın müşayiəti ilə "Yallı" gedərmişlər. Həmin mənzərəni qədim rəssam qayaüstü təsvirlərdə çox gözəl təqdim etmişdir.

Laquti. Qoşanağaraçılar ritmləri səsləndirərkən laqutidən rəqslərin müşayiəti zamanı böyük həvəslə istifadə edirlər. Təkmilləşdirilmiş laquti dəstində isə ritmlə yanaşı, rəqslərin konkret melodiylarını da ifa etmək mümkündür.

Çaharpara. Laquti alətinin 4 hissəli bir növü olan çaharpara da 4 müxtəlif yüksəkli səsləri ifa etmək mümkündür. Rəqs sənətində də müşayiətedici alət kimi çaharpara istifadə oluna bilər.

Çinqırağ dəsti. Qədim dövrlərdə zəngəbənzər alətlərdən bəzi hallarda, xüsusən döyüş səhnələrində çalğı aləti kimi istifadə olunsa da, Azərbaycan məkanında bu alətlərin heç birində konkret melodiya ifa edilməyib. Təkmilləşdirilmiş çinqırağ dəsti alətidə isə rəqslərin müşayiəti zamanı musiqiyə müəyyən rənglər qatmaq mümkündür.

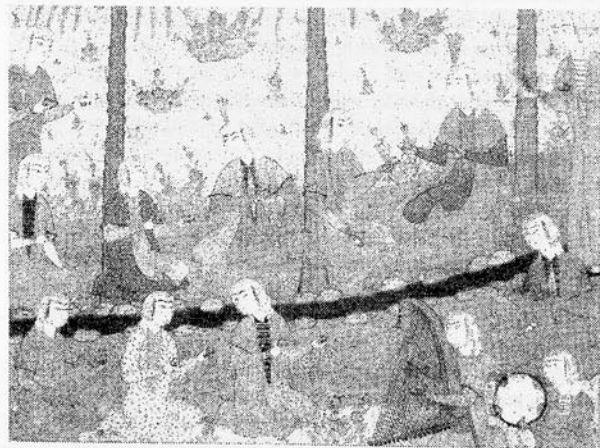
Əlvah. Əbdülqadir Marağalının icad etdiyi bu alətdə bir çox rəqsləri müşayiət etmək mümkündür.

Məişətdən musiqi mədəniyyətimizə gəlmə "qab alətlər": hövsər, məcməyi, sini, təşt. Musiqi mədəniyyətimizə bir sıra məişət alətləri daxil olub. Məişət qabları olan bu alətlərdən folklor musiqisinin icrasında, daha doğrusu, xalq oyun, tamaşa və əyləncələrində zərb aləti əvəzinə istifadə edilib. Belə məişət əşyaları mükəmməl çalğı alətləri olmasa da, onlar folklor musiqisinin icrasında vacib sayılıb.

¹ Rüstəmov C.N. Qobustan – Azərbaycanın qədim mədəniyyət ocağı. B.: Nurlar, 2006, s. 38.

Kasa dəsti. Əbdülqadir Marağalı müxtəlif yüksəkli səsələr verən kasalardan ibarət çalğı aləti də icad edib. Bu alətdə dövrünün bir çox mahnı, muğam və rəqslərin ifası mümkün imiş. Yaxın keçmişdə biz "İrs" folklor ansamblının üzvlərinin belə kasalarda ifa etməsinin şahidi olmuşuq.

Qasığək. Azərbaycan miniatur rəssamlıq məktəbinin tanınmış nümayəndəsi Məhəmmədi "Bahar bayramının qarşılınması" qoşa miniatur əsərində *dəf, təbirə, dühul, dairə, musiqar, cərəs* alətləri ilə yanaşı, *qasığeki* də təsvir edir (şək. №33). Bu qoşa rəsmdə el tamaşası təsvir edilib. Təsvirdə məsxərəçilər atılıb-düşərək əllərindəki qasığeki səsləndirir və alətin şaqqıltılı səsi ətrafa yayılır.



Şəkil №50. Fragment

Müəllifi məlum olmayan başqa bir miniatur rəsmdə çəng, dəf və 12 nəfər qasığəkəçən rəqqasə təsvir edilib (şək. №50)¹. Bu mini-

¹ Nizami "Xəmsə" miniatürləri. "Leyli və Məcnun", "Leyli rəfiqələri ilə bağda gəzərkən", illüstrasiya №69, 1543-1544-cü illər, Şiraz, ŞİLS (Şorqışınaslıq

atür rəsmlərdən orta əsrlərdə Azərbaycan rəqs sənətində qasığəkən kiçik növündən müşayiətedici alət kimi istifadə edildiyi böllü olur.

Kuza dəsti. XIV əsrdə yaşamış tanınmış musiqişünas Xoca Raziyəddin Rizvanşahın icad etdiyi bu alət unudulmuşdur. Lakin müasir dövrdə istifadə edilən nəlbəki dəsti ona "qohum" olan kuza dəsti haqqında ifaçılıq baxımından müəyyən fikirlər söyləmək imkanı yaradır. Əgər nəlbəki dəstində rəqslərin ifası mümkün-dürsə, deməli kuzələrdə də belə ifalar alınır.

Musiqili ritm daşları. İlkən alətlər musiqili ritm daşları adlanı. Rəqs sənətinin də yaranma tarixi çox qədim olduğundan, bu janrın ilk çalğı aləti məhz, musiqili ritm daşları sayıla bilər. İbtidai insanlar rəqs edənə ruhlandırmaq üçün belə sadə, içiboş çay daşlarından istifadə etmişlər. Bəzən rəqs edənə öz də musiqili ritm daşlarını səsləndirmişdir.

Müsəlləs (üçbucaq). Bu alətdən yaxın keçmişdə qoşanağaraçılar fərqli, dəyişik səsələr almaqdan ötrü istifadə etmişlər. Bilindi ki, qoşanağara rəqs sənətində aparıcı çalğı aləti sayılır. Belə, üçbucaq formalı alətdən qaboy çalan, xalq artisti Kamil Cəlilov və əməkdar artist Natiq Şirinov öz ansambllarında rəqslərin səsləndirilməsində istifadə edirlər.

Barmaq zili. Mis, gümüş və ya bürüncdən hazırlanılan (diametri 30-40 mm, qalınlığı 2-3 mm olan) zillərin arxasındakı ilgəkləri ifaçı hər əlin baş və orta (bəzən şəhadət) barmaqlarına taxır. Buna bəzən çalpara da deyirlər. İfaçı zilləri bir-birinə döyəcəklə aləti səsləndirir. Belə alətlərdən bir sıra Şorq ölkələrində, o cümlədən Azərbaycanda rəqqasə və bəzən qədimdə rəqqas-mütrüblər də atribut və yaxud rəmz kimi istifadə ediblər.

Nəlbəki dəsti. Məişətdən gələn çalğı alətlərindən biri də nəlbəki dəstidir. Bu aləti musiqi mədəniyyətimizə əməkdar artist Həsənəğa Sadiqov gətirmişdir. O, nəlbəki dəstində xromatik səsdüzümü yaradıb və bu alətdə istədiyi rəqsi ifa edə bilər. Maraqlıdır ki, el şənliklərində çox zaman nəlbəki dəstində elə "Nəlbəki" adlı qədim rəqs də ifa edilir. Həmin rəqsin not nümunəsini və laqutı dəsti aləti ilə müşayiətini təqdim edirik:

Xalq rəqsi - Nəlbəki

Allegretto

Nəlbəki dastı

Ləqquiti dastı

Sinc. Qəhrəmanlıq mövzusunda olan rəqslərin və gur səslə alətlərin müşayiətində sinclərdən istifadə etmək mümkündür. Əslində rəqqasələrin barmaqlara taxaraq səsləndirdikləri alət sincin miniatur formasıdır.

Zıncırov və ona “qohum” alətlər: cərəs, cıncırov. Bu kimi alətlər rəqqas, dərviş və mütrüblərin sevimli aləti olmaqla yanaşı, rəqs sənətində bir növ, özlərini ruhlandırmaqdan ötrü istifadə edilmişdir.

Xalxal. Orta əsrlərdə xalxal saray rəqqasələrinin ən sevimli aləti olub. Rəqs sənətində qadınlar topuqlarına və ya qollarına bağladıkları xalxalı musiqinin ahənginə uyğun olaraq ritmik şəkilə silkələyib səsləndirirdilər. Bu üsulla rəqqasələr xalxalın cingiltili səsini tamaşaçıların diqqətinə çatdırır və oyunlarını daha da baxımlı edirdilər.

Kaman – sırf rəqs sənətində istifadə edilən alətdir. Silah aləti kamani sonralar rəqqaslar müəyyən dəyişikliklər etməklə çalğı aləti kimi də səsləndirmişlər. İdiophonlu çalğı aləti kamanın “Yalı”ların inkişafında və formalaşmasında böyük rolu olmuşdur. Bu rəqs ifa olunarkən yallıbaşı əsasən kamandan istifadə edir. Bəzən yallıbaşını “elbaşı” və yaxud “toybaşı” da adlandırırlar. Yallıbaşı – baş rəqqas hesab edilir və rəqslərin əsas aparıcısı, icraçısı sayılır. O, rəqs edərkən, kamanın ağac hissəsinin ortasını sağ əlində silkələyə-silkələyə rəqsin tempinə (asta, orta və ya iti) uyğun şəkildə aləti səsləndirir. Bəzən yallıbaşının digər əli sərbəst olduqda, yəni solo rəqs etdiyi anlarda kamana sol əli ilə tək-tək zərbələr vurmaqla da aləti ifa edir.

Yallıbaşı və həmçinin istənilən rəqqas solo oynayarkən də kamandan istifadə edə bilər.

Şaxsax. Rəqqasələrin qədimdə ən çox istifadə etdikləri alətlərdən biri də şaxsax olmuşdur. Orta əsr miniatur rəsm əsərlərində şaxsaxa rast gəlik¹.

Şaxsaxı əsasən qoşanağaraçılar səsləndirirlər. İfaçı şaxsaxın dəstəyini ovucunda tutaraq aləti rəqslərin ritminə uyğun silkələyir. Bu zaman kasacıqlar və ya kiçik sinclər bir-birinə dəyir və

¹ Muğam ensiklopediyası. Heydər Əliyev Fondu. B.: 2008, s. 163.

nəticədə şəxşaxın cingiltili səsi ətrafı bürüyür. Şəxşax müşayiətdici alətdir. Alətdə bütün ritmləri özünəməxsus şəkildə ifa etmək mümkündür.

ÖLKƏMİZDƏ YARADILAN İLK UŞAQ MUSIQI MƏKTƏBLƏRİNDƏ XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ

Azərbaycan sənətkarları dünya musiqi xəzinəsinə zaman-zaman bir birindən maraqlı, ecəzkar səslə xeyli çalğı alətləri bəxş etmişlər. Bu alətlərin bir qizmi unudulmuş, bir qismi dövrümüzdə gəlib çıxmış, bir qismi də erqoloq alimlərimizin sayəsində bərpa olunmuş və bu iş bu gün də davam etdirilir.

Bəs, dövrümüzdə qədər gəlib çıxmış bu alətlər nəsilən-nəslə necə ötürülmüşdür?

Qədimdə musiqi məktəbləri olmadığından ayrı-ayrı sənətkarlar bu və ya digər çalğı alətini fərdi şəkildə şagirdlərinə öyrədirdilər. Hər bir ifaçı alətin sirlərini şagirdlərinə özünəməxsus üslubda anladır.

XX əsrin əvvəllərində bir sıra şəhərlərdə – Bakıda (1922)¹, Gəncədə (1923), Ağdamda (1924), Şuşada (1932), Naxçıvanda (1937), Şakıda (1941) musiqi məktəbləri yaradıldı. Bu məktəblərdə xalq çalğı alətlərimizin yeni metodika ilə tədrisi tətbiq olunur.

Gəncədə və Ağdamda ilk musiqi məktəbləri XX əsrin tanınmış ictimai və dövlət xadimi, folklor tədqiqatçısı Əlihüseyn Dağlının təşəbbüsü ilə açılıb. O, özünün “Ozan Qaravəli” adlı əsərində bu barədə məlumat verir. Məhz Ə.Dağlının inadkarlığı ilə 1923-cü ildə Gəncə İcraiyyə Komitəsinin sədri Əli Məmmədov (1900-1938) şəhərdə ilk musiqi məktəbi açılması üçün sərəncam imzalayır². Ə.Dağlı xatirələrində yazır ki, şəhərin “Bazarbaşı” deyilən

yerindəki mehmanxanayı boşaldıb musiqi məktəbinə verdilər. Məşədi Cəmil məktəbə müdir təyin edildi¹.

Ağdamda da ilk musiqi məktəbi Ə.Dağlının təşəbbüsü ilə açılıb². Ə.Dağlı xatirələrində yazır ki, 1924-cü ildə Almaxanın adlı mülkədarın imarəti musiqi məktəbinə verildi və Bilal adında cavan bir tarzan məktəbə müdir təyin olundu. Ondən əvvəl isə tanınmış aktyor Əhməd Ağdamski (Bədəlbəyli, 1884-1954) bu məktəbə rəhbərlik etmək təklifindən imtina etmişdi.

Şuşada isə ilk musiqi məktəbi Bülbülün³ (1897-1961) təşəbbüsü ilə Azərbaycan SSR Xalq Maarif Komissarlığının 10 oktyabr 1932-ci il tarixli qərarına əsasən yaradılıb⁴.

Ağdaşda da ilk musiqi məktəbi Ə.Dağlının göstərişi ilə açılıb. O, 1932-1937-ci illərdə Balakən, daha sonra Ağdaş rayon İcraiyyə Komitəsinin sədri olub. Həmin illərdə Ə.Dağlı Ağdaşda fəaliyyətə başlayan uşaq musiqi məktəbinə müdir Əhməd Ağdamskini təyin edir. Hazırda həmin musiqi məktəbinə bir vaxtlar orada təhsil almış Həbib Əliyevin adı verilib.

Bəstəkar, əməkdar incəsənət xadimi, dosent Nazim Quliyev “Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən – XX əsr” kitabında yazır: “Naxçıvandan SSRİ Ali Sovetinə deputat seçilən dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyov (1937-ci ildə – A.N.) Naxçıvan şəhər uşaq musiqi məktəbinin əsasını qoyur. Məktəbin ilk direktoru və təşkilatçısı musiqiçi olmayan Məmmədağlı Ələkbərov olub. Hazırda bu I saylı uşaq musiqi məktəbi bəstəkar Məmməd Məmmədovun adını daşıyır”⁵.

İndi Azərbaycanın bütün bölgələrində uşaq musiqi məktəbləri fəaliyyət göstərir. Bu da ümumilikdə musiqi mədəniyyətimizin, Azərbaycan ifaçılıq sənətinin inkişafına xidmət edir.

malar İnstitutu, C-1021/9974 şifrəli qovluq, s. 105-106.

¹ Məşədi Cəmil – dünya şöhrətli bəstəkar Fikrət Əmirovun atasıdır.

² Dağlı Ə. “Ozan Qaravəli” əlyazması, II hissə. AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu, C-1021/9974 şifrəli qovluq, s. 106.

³ Tam adı: Murtuza Rza oğlu Məmmədov.

⁴ Ağamirov M. Şuşa musiqi məktəbi. B.: Şuşa, 2003, s. 9.

⁵ Quliyev N. Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən – XX əsr. B.: Elm, 1999, s. 54.

¹ Абасова Э.А., Данилов Д.Х., Карагичева Л.В., Сафаралиева К.К. Азербайджанская Государственная Консерватория имени Узеира Гаджибекова (1921-1971). Б.: Азернешр, 1972, с. 32-33.

² Dağlı Ə. “Ozan Qaravəli” əlyazması, II hissə. AMEA M.Füzuli adına Əlyaz-

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

1. Abbasov İ.Ə. "Bayatı" sözünün mənşəyi, qədim janrın adı haqqında yeni mülahizə. // "Ortaq Türk keçmişindən ortaqlıq gələcəyinə" V Uluslararası Folklor Konfransının materialları. AMEA Folklor İnstitutu. B.: Səda, 2007, s. 284-287.

2. Abdulla B.A. Keçi və qurd dərili nəğara. // Azərbaycan musiqisi: tarix və müasir dövr. B.: Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəşri, 1994, s. 10-15.

3. Abdullayeva S.A. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2007, 216 s.

4. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.

5. Abdullayeva S.A. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. B.: Oğuz Eli, 2010, 416 s.

6. Abdulləliyev A.Ə. Zərblı muğamların bəzi xüsusiyyətləri. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti. 1985, 12 aprel.

7. Abdullimov S. Balaban məktəbi (əlyazma, AMEA, Hüseyn Cavidin ev muzeyi, əsas fond, DK №5034).

8. Abiyev S.Ə. Milli musiqidə instrumental ifaçılıq ənənələri. B.: ADMİU, 2016, 104 s.

9. Ağamirov M.M. Şuşa musiqi məktəbi. B.: Şuşa, 2003, 80 s. (şəkilli).

10. Ağayeva S.X. Orta əsr mənbələri XVI-XVII əsr Azərbaycan musiqiçiləri haqqında. // "Musiqi dünyası", 1-2/39 2009, s. 93-95.

11. Anaşkin V., Şahverdiyev T. Truba çalanlar üçün ibtidai tədris kitabı. B.: Azərnəşr, 1966, 124 s.

12. Aslanlı M.İ. Çovkan oyunu tarixindən. // "Qobustan" jurnalı, №3, 2013, s. 65-72.

13. Aslanov E.M. El-oba oyunu xalq tamaşası. (Xalq oyun-tamaşa mədəniyyətimizdə deyim və adların izahlı söz kitabı). B.: İşiq, 1984, 276 s.

14. Aşıq Valeh. Alçaqlı, ucalı dağlar (tərtibçilər Famil Mehdi, Xaspolad Mirzəyev). B.: Gənclik, 1970, 95 s.

15. Azərbaycan arxeologiyası (Daş dövrü). AMEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutu (baş redaktor: Məisə Rəhimova). Altı cildə, I c. B.: Şərq-Qərb, 2008, 448 s.

16. Azərbaycan bayatıları. B.: XXI Yeni nəşrlər evi, 2004, 304 s.

17. Azərbaycan dastanları. Beş cildə, IV c. B.: Lider, 2005, "Koroglu" dastanı, 464 s.

18. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti. Üç cildə, I c. B.: Çıraq, 1997, 451 s.

19. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti. Dörd cildə, I c. B.: Şərq-Qərb, 2006, 744 s.

20. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti: Dörd cildə, IV c. B.: Elm, 1987, 544 s.

21. Azərbaycan klassik ədəbiyyatından seçmələr (VII-XII əsrlər Azərbaycan şeiri). Üç cildə, I c. B.: Şərq-Qərb, 2005, 424 s.

22. ASE (Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası). On cildə, III c. B.: 1979, 599 s.

23. ASE (Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası). On cildə, IV c., B.: 1980, 592 s.

24. ASE (Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası). On cildə, V c. B.: 1981, 592 s.

25. ASE (Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası). On cildə, VI c., B.: 1982, 608 s.

26. ASE (Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası). On cildə, VII c. B.: 1983, 624 s.

27. ASE (Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası). On cildə, IX c. B.: 1986, 624 s.

28. Azərbaycan SSR Nazirlər Sovetinin Dövlət Televiziya Radio Verilişləri Komitəsinin arxivı, 1932-ci il, qovluq №3.

29. Azərbaycan tarixi. I c. B.: Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1958.

30. Bakıxanov Ə.M. Ömrün sarı simi (Məqalələr və xatirələr). Tərtibçilər: Tofiq Bakıxanov və Məmmədrazı Bakıxanov. B.: İşiq, 1985, 78 s.

31. Balasaqınlu Y. Qutadğu bilig. B.: Avrasiya Press, 2006, 440 s.

32. 555 tapmaca (ön sözün müəllifi və seçmələri nəşrə hazırlayan: Güləfat Davudova). B.: Elm, 1994, 80 s.

33. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 248 s.

34. Bədəlbəyli Ə. Tar üzərində mühakimə münasibətilə. // "Kommunist" qəzeti, 11 yanvar 1929, №9 (2515).

35. Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərnəşr, 1993, 264 s.

36. Bünyadova Ş.T. Nizami və etnoqrafiya. B.: Elm, 1992, 156 s.
37. Bühranəddin Q.S. Divan. B.: Öndər, 2005, 728 s.
38. Cabbarlı M.H. Mirzəmi və mən. // "Mühakimə" qəzeti, 30 aprel-6 may, 2009, №15 (358).
39. Cavad Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2005, 296 s.
40. Cavid H. Əsərləri. Beş cildə, I c. B.: Lider, 2005, 256 s.
41. Cavid H. Əsərləri. Beş cildə, II c. B.: Lider, 2005, 352 s.
42. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli (I kitab). B.: MBM, 2006, 192 s. (əlyazmanı tərtib edib çapa hazırlayan Abbasqulu Nəcəfzadə).
43. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli. II hissə. AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondu. C-1021/9974 şifəli əlyazma.
44. Dağlı Ə. (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli. III hissə. AMEA Əlyazmaları İnstitutunun fondu. C-1175/38009 şifəli əlyazma.
45. Dastani-Əhməd Hərami. B.: Şərq-Qərb, 2004, 120 s.
46. Dədə Ömər Rövşani. "Divan", Neynamə bölümü. AMEA Əlyazmalar İnstitutunun fondu, B-778/2938 şifəli əlyazma.
47. Duma A. Qafqaz əsəri (təəssürat). B.: Yazıçı, 1985, 144 s. (fransız dilində, tərcüməçilər: Qəzənfər Paşayev və Həmid Abbasov).
48. El sənətkarı – Qasım Qasımov (tərtibçi: Məmmədəğa Ağarza-oğlu). B.: "Zərdabi LTD" MMC, 2012, 152 s.
49. Əbdülqasımov V.Ə. Azərbaycan tarı. B.: İşiq, 1989, 96 s.
50. Əbdülrəhmanlı N.H. Könül elçisi, yaxud Don Xuan De Persia – Oruc bəy Bayatın hekayəti. B.: Qanun, 2015, 448 s.
51. Əfəndi R.S. Azərbaycan incəsənəti. B.: Şərq-Qərb, 2007, 160 s.+112 s. (illüstrasiya).
52. Əfşar S. Qanun-üs-süvər. Tərcümə: Adil Qaziyev. B.: Elm, 1971, 28 s.+6 s. illüstrasiya.
53. Əfşar (Sadıq bəy). Məcəmül-Xəvas. Tərcümə: Əkrəm Bağirov. B.: Elm, 2008, 412 s.
54. Əhmədov Ə.Ə. Nizami – elmşünas (ikinci nəşri). B.: Möminin, 2001, 256 s.
55. Əhmədov M.C. Orta əsrlərdə ərəb mənəblərində təsadüf edilən bir Azərbaycan musiqi aləti haqqında. // V Respublika Konfransının materialları. 29-31 oktyabr 1990. B.: 1991, s. 23-24.
56. Ələsgarov S.Ə., Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri

ləri orkestri üçün orkestrləşdirmə. B.: Az. Neft və Kimya İnstitutunun mətbəəsi, 1977, 98 s.

57. Əli Polad. Mədəniyyətlərin beşiyi: Təbriz. İstanbul: Novruz, 2015, 864 s.
58. Əliverdiyev A.Ə. Rəsmli musiqi tarixi. B.: Şuşa, 2001, 232 s.
59. Əliyev N.M. Balaban məktəbi. B.: Şirvanşəhr, 2002, 165 s.
60. Əliyev V.H. Tarixin izləri ilə. B.: Gənclik, 1975, 80 s.
61. Əliyeva T.M. Qanun məktəbi. B.: Ziya NPM, 2014, 198 s.
62. Əmani M. Əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2005, 224 s.
63. Ərəb və fars sözləri lüğəti (Azərbaycan klassik ədəbiyyatını oxumaq üçün). Tərtibçilər: B.Abdullayev, Ə.Orucov, Y.Şirvani. B.: Yazıçı, 1985, 1040 s.
64. Əsədova (Abdullayeva) X.F. Dədə Ömər Rövşaninin dilindən "ney". // Ümummilli lider Heydər Əliyevin anadan olmasının 92-ci ildinə həsr olunmuş Gənc tədqiqatçıların II Beynəlxalq elmi konfransının materialları, II kitab. B.: 17-18 aprel 2015, s. 913-914.
65. Əsgərova Z. Nəğməli ömür. // "Qobustan" jurnalı, 2012, №14, s. 28-29.
66. Əzimli F.N. Zərb alətləri Azərbaycanda. B.: R.N.Novruz-94, 2008, 176 s.
67. Fəseh R. (Paşayev R.M.). Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi. B.: Çıraq, 2004, 144 s.
68. Fəzullah R. Oğuznamə. B.: Azərbaycan Milli Ensiklopediya-sı NPB, 2003, 108 s.
69. Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, I c. B.: Şərq-Qərb, 2005, 400 s.
70. Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, II c. B.: Şərq-Qərb, 2005, 336 s.
71. Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, IV c. B.: Şərq-Qərb, 2005, 344 s.
72. Füzuli M. Əsərləri. Altı cildə, V c. B.: Şərq-Qərb, 2005, 224 s.
73. Gəncəvi M. Rübailər (tərcüməçilər: N.Rəfibəyli, X.Yusifli). B.: Lider, 2004, 144 s.
74. Gəncəvi N. Xosrov və Şirin (tərcümə: R.Rza, izahlar: M.Sultanov). B.: Lider, 2004, 392 s.
75. Gəncəvi N. İskəndərnamə (İqbalnamə). B.: Lider, 2004, 256 s. (tərcümə: A.Şaiq, izahlar: Ə.Cəfəridir).
76. Gəncəvi N. Leyli və Məcnun. B.: Lider, 2004, 288 s.
77. Gəncəvi N. Yeddi gözəl. B.: Lider, 2004, 336 s.
78. Gəncəvi N. Yeddi gözəl. B.: "Azərbaycan ensiklopediyası" nəşriyyat-poliqrafiya birliyi, 2000, 416 s. (tərcümə: X.R.Ulutürk).

79. Gəncəvi N. Xəmsə – Sirlər xəzinəsi. B.: Gənclik, 1981, 276 s.
80. Gəncəvi N. Sirlər xəzinəsi (tərcümə Xəlil Rza Ulutürk). B.: Lider, 2004, 264 s.
81. Hacıbəyli Ü.Ə. Bədii və publisistik əsərlər. B.: Şərq-Qərb, 2008, 544 s.
82. Hacıbəyli Ü.Ə. Ömür salnaməsi. 1885-1948. Bibliografiya. B.: Şərq-Qərb, 2008, 392 s.
83. Hacıbəyov Ü.Ə. Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri. // "Maarif və mədəniyyət" jurnalı. B.: 1926, №7, s. 30.
84. Həşimov F.Ə. Odlar yurdu musiqi beşiyi. // "Xalq" qəzeti, 25 mart, 1996, s. 3.
85. Həbibli Şeyrlər. B.: Şərq-Qərb, 2006, 88 s.
86. Həqiqi C. Şeyrlər. B.: Şərq-Qərb, 2006, 152 s.
87. Hikmət xəzinəsi (Qədim Azərbaycan ədəbiyyatı müntəxəbatı). B.: Maarif, 1992, 556 s.
88. Hüseyni Ə.A. Orkestrin ulu babası. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti. B.: 1976, 7 avqust, s. 4.
89. Hüseynov Ə. Üzeyir Hacıbəyovun tar açarı. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, 21 avqust 1987, s. 5.
90. Hüseynov R.B. Mən ikinci gecə. B.: İşiq, 1988, 408 s.
91. Xaqani Ə.Ş. Seçilmiş əsərləri. B.: Lider, 2004, 670 s.
92. Xəlizadə F.X. "Kitabi-Dədə Qorqud"un musiqi sözlüyü. // "Kitabi-Dədə Qorqud" (məqalələr toplusu). B.: Elm, 1999, s. 160-168.
93. Xəlizadə F.X. "Kitabi-Dədə Qorqud" və musiqi poetikasının bəzi məsələləri. // "Musiqi dünyası", 2000, №2, s. 34-40.
94. Xətai Ş.İ. Əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2005, 384 s.
95. İsmayilov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. B.: İşiq, 1984, 100 s.
96. Kərim M.T. Azərbaycan musiqi alətləri. B.: Yeni nəsil, 2009, 184 s.
97. Kərimi S.Ə., Quliyev A.N., Əliyev M.F. Saz məktəbi. B.: Qarabağ, 2007, 232 s.
98. Kərimov K.C. Azərbaycan miniaturları. B.: İşiq, 1980, 222 s.+93 s. illüstrasiya.
99. Kərimov L.H. Səfiəddin Urməvi. // "Azərbaycan" jurnalı, №7, 1965, s. 170-173.
100. Kişvəri. Əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2004, 176 s.

101. Kitabı-Dədə Qorqud (tərtibçi, çapa hazırlayanı, ön sözün və lüğətin müəllifi S.Əlizadə). B.: Yeni nəşrlər evi, 1999, 704 s.
102. "Koroğlu" (Paris nüsxəsi). B.: Şərq-Qərb, 2005, 224 s. (nəşrə hazırlayan, ön söz, lüğət, qeyd və şərhələri İ.Əbbaslı).
103. Qafarov S.Ə. Azərbaycanın nəfəsli musiqi aləti Ney: tarixi retrospektivi və xüsusiyyətləri. // "Muğam aləmi" III Beynəlxalq Elmi Simpoziumunun materialları. B.: 2013, 12-15 mart, s. 140-150.
104. Qasımlı M.P. Ozan ənənəsi. // "Musiqi dünyası" jurnalı №2, 2000, s. 40-43.
105. Qasımov C.X. Milli çalğı alətlərinin akustik qanunlar əsasında təhlili. // "Konservatoriya" jurnalı, №3-4, 2009, s. 153-165.
106. Qasımov C.X. Zərb alətlərinin yaranma tarixi və onların səslənmə prosesi (zərb və kos alətləri əsasında). // "Yurddaş" qəzeti, №-1 (2) yanvar, 2007, s.15.
107. Qaziyev S.M. Qədim Mingəçevir. B.: Uşaqgəncnəşr, 1952, 56 s.
108. Quliyev N.P. Naxçıvan musiqi mədəniyyəti tarixindən – XX əsr. B.: Elm, 1990, 140 s.
109. Quliyeva Z.T. Skripka sənəti tarixi. B.: Yeni nəsil, 2002, 124 s.
110. Qurbansoy F.Ə. Göylərin lacivərd ətlərində. B.: Qərənfil MMC, 2008, 240 s.
111. M.A. (Məmməd Arif). Şərq musiqisində yeni ixtiralar ("Mü-kəmməl ahəngli tar", "İqlal edilmiş yeni piyano"). // "Yeni yol" qəzeti, 4 avqust 1924, №22 (76), s. 1.
112. Mahmudov Y.M. Səyyahlar, kəşflər, Azərbaycan. B.: Gənclik, 1985, 186 s.
113. Marağalı Əbdülcədir. Musiqi alətləri və onların növləri. // B.: "Qobustan" jurnalı, №1, 1977, s. 74-79 (farscadan tərcümə M.Müsəddiqindir).
114. Marağalı Əvhədi. Cami-cəm. B.: Lider, 2004, 288 s.
115. Mehdişadə Ç. Saz məktəbi. İkinci nəşr (əlavə və düzəlişlərlə). B.: Elm və təhsil, 212, 306 s.
116. Məddah Y. Vərqa və Gülşə (tərtibçilər: C.V.Qəhrəmanov, Z.T.Hacıyeva). B.: Elm, 1988, 184 s.
117. Məmmədli Q.M. İnzalar. B.: Xatun Plyus, 2010, 146 s.
118. Məmmədov M. Qədim Tiflis (Tiflisin iç və dış toponimləri). B.: 2009, 242 s.
119. Məmmədov A.K. Simli musiqi alətlərimiz. B.: Nafta-Press,

2001, 72 s.

120. Məmmədov A.M. Nağara məktəbi (dərslük). B.: Yeni musiqi, 2000, 286 s.

121. Məmmədov T.H. Duet, trio, kvartet ilə fortepiano üçün məşğələ və işləmələr (nağara sinfi üçün dərslük vəsaiti). B.: MBM, 2012, 188 s.

122. Məmmədov T.H., Əsədullayev M.M. Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərləri (nağara sinfi üçün dərslük vəsaiti). B.: MBM, 2015, 350 s.

123. Mənsurov B.S. Ömür qıysa... B.: Səda, 2003, 161 s.

124. Məsihi R.M. Vərqa və Gülşar. B.: Şərq-Qərb, 2005, 336 s.

125. Mirzəyev Z.Q. Azərbaycan qarmonu. B.: Adilovlu, 2007, 162 s.

126. Mirzəyeva N. Naməlum bir əsər haqqında. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz. B.: 1972, 12 avqust, s. 15.

127. Muğam ensiklopediyası (redaksiya heyətinin sədri, baş redaktor Əliyeva M.A.). B.: Heydər Əliyev Fondu, 2008, 216 s.

128. Musayeva A.Ş. Dədə Ömər Rəvşani əlyazmaları üzərində araşdırmalar. İki cildə, I c. B.: Nurlan, 2003, 475 s.

129. Musiqiçi (Ü.Hacıbəyli). Tar haqqında. // "Yeni yol" qəzeti. B.: 1929-cu il 18 yanvar №15, s. 4.

130. Musiqiyə dair risalələr (fars dilindən əlyazmanı tərcümə edən, ön söz və şərhlərin müəllifi: Hacı Rauf Şeyxzamanlı). B.: Nurlan, 2011, 76 s.

131. Münşi İ.T. Tarix-i ələmərə-yi Abbasi (Abbasi dünyanı bəzəyən tarixi – fars dilindən tərcümənin, ön sözün, şərhlərin və göstəricilərin müəllifləri: O.Əfəndiyev və N.Musalı). I c. B.: Təhsil, 2009, 792 s.

132. Məsəddiq M.H. Klassik musiqimizin günəşi. // "Qobustan" jurnalı. B.: 1977, №1, s. 72-74.

133. Məşfiq M. Düdük sədalrı. // "Maarif və mədəniyyət" jurnalı, B.: 1927, №7, s. 8.

134. Məşfiq M. Əsərləri (tərtibçi: Güllüseyin Hüseynoğlu). 3 cildə, II c., B.: Səda, 2004, 388 s.

135. Nəməzəliyev Q.B. Beşimli kamança. // "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, 31 iyul 1981, s. 7.

136. Nəbati S.Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Şərq-Qərb, 2004, 216 s.

137. Nəcəfov İ.İ. Ney və onun Azərbaycan milli musiqisində təzahürü. Sən. nam. ... dis. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası

sinin kitabxanası. B.: 2008, 166 s.

138. Nəcəfov İ.İ. Ney-Fleyta-Ney. // Müasir Azərbaycan mədəniyyəti: problemlər və perspektivlər (Elmi məqalələr toplusu). B.: El, 2007, s. 151-167.

139. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. B.: MBM, 2003, 224 s.

140. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. (Yenidən işlənmiş II nəşr) B.: MBM, 2004, 224 s.

141. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan nəfəs alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat). Sən. nam. ... dis. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının kitabxanası. B.: 2006, 16 s.

142. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat). B.: MBM, 2010, 280 s.

143. Nəcəfzadə A.İ. Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası. II nəşr. B.: MBM, 2012, 92 s.

144. Nəcəfzadə A.İ. Nəğmələr. B.: MBM, 2009, 16 s.

145. Nəcəfzadə A.İ. Musiqi beşiyi Təbriz. // Əli Poladın "Mədəniyyətlərin beşiyi: Təbriz" kitabının VI fəslı. İstanbul: Novruz, 2015, s. 579-635.

146. Nəsimi İ. Seçilmiş əsərləri. İki cildə, I c. B.: Lider, 2004, 336 s.

147. Nəsimi İ. Seçilmiş əsərləri. İki cildə, II c. B.: Lider, 2004, 376 s.

148. Nəvvab M.M. Vüzuhül-Ərşam (risaləni çapa hazırlayan: Z.Səfərova). B.: Elm, 1989, 84 s.

149. Nizami "Xəmsə" miniaturları. Tərtibçi: K.Kərimov. B.: Yazıçı, 1983.

150. Novruz C. (Novruzov C.M.). Seçilmiş əsərləri. B.: Lider, 2004, 287 s.

151. Nuriyev A.B. Milli musiqinin nadir tapıntısı. // Elmi axtarışlar, VI toplu, filologiya, tarix, incəsənət. B.: 2001, s. 209-210.

152. XIX əsr Azərbaycan şeiri antologiyası. B.: Şərq-Qərb, 2005, 424 s.

153. Onullahi S.M. Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə). // "Qobustan" jurnalı. B.: 1974, №3, s. 54-57.

154. Ordubadı M.S. Nizaminin dövrü və həyatı. Nizami, I kitab. B.: 1940.

155. Rahim M.A. Arzular. B.: Azərənşr, 1930, 72 s.

156. Rəfil M.H. Pəncərə (şeyrlər). B.: Azərənşr, 1929, 72 s.

157. Rəhimova A.E. Azərbaycan musiqisində meyxana janrı. B.: Nurlan, 2002, 122 s.
158. Rəhimova F.V. Çang məktəbi. B.: Ekoprint, 2016, 108 s.
159. Rəhmətov Ə.M. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: İşıq, 1975, 64 s.
160. Rəhmətov Ə.M. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri. B.: İşıq, 1980, 108 s.
161. Rumi M.C. Mənəviyyat məsnəviləri. I kitab (yenidən işlənmiş şəkildə). B.: 2007, 343 s.
162. Rüstəmov C.N. Qobustan Azərbaycanın qədim mədəniyyət ocağı. B.: Nurlar, 2006, 96 s.
163. Rza R. Ölkəm. // "Ədəbiyyat qəzeti" 12 noyabr 1937, №49 (134).
164. Sadiq Ə.Ə. İran Azərbaycanının musiqisi və çalğıçıları. // "Ədəbiyyat" qəzeti, 7 sentyabr 1946, №24, s. 3.
165. Sadiqov F.B., Rəcəbov O.Ə. Qarmon öyrənmələrə kömək. B.: AEA-nın mətbəəsi, 1985.
166. Sadiqov F.B., Quliyev S.Ə. Nağara öyrənməyin ibtidai kursu (metodik tövsiyələr). B.: Azərbaycan SSR Maarif Nazirliyinin mətbəəsi, 1988, 49 s.
167. Sarabski H.M. Köhnə Bakı (tərtibçi Azər Sarabski). B.: Şərq-Qərb, 2006, 144 s.
168. Səfərova Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). B.: Azərneşr, 2006, 544 s.
169. Şirvani X. Seçilmiş əsərləri. B.: Lider, 2004, 670 s.
170. Şirvani S.Ə. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə, II c. B.: Avrasiya Press, 2005, 384 s.
171. Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.
172. Tapmacalar (toplayanı və tərtib edən Nureddin Seyidov). B.: Şərq-Qərb, 2004, 208 s.
173. Tar konservatoriyadan çıxarıldı. // "İnqilab və mədəniyyət" jurnalı. B.: 1929-cu il, №2, s. 39.
174. Təbrizi Ə. Mehr və müştəri. B.: Şərq-Qərb, 2006, 321 s.
175. Təbrizi F. Bəxtiyarname. B.: Şərq-Qərb, 2004, 168 s.
176. Təbrizi Qətran. Divan. B.: "Qızıl Şərq" mətbəəsi, 1967, 440 s. (farscadan tərcüməçi: Qulamhüseyn Bəqdeli).
177. Təbrizi Qövs. Seçilmiş əsərləri. B.: Azərbaycan Universiteti

nəşriyyatı, 1958.

178. Təbrizi S. Seçilmiş əsərləri. B.: Öndər, 2004 (tərcümə edən Əzəroğlu), 256 s.
179. Tərtibat M.S. Dənışməndani-Azərbaycan. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1987, 464 s.
180. Umudov M.M. Alətsünaslıq (dərslük). B.: Mütərcim, 2015, 128 s.
181. Vahid Ə. Seçilmiş əsərləri. B.: Lider, 2005, 472 s.
182. Vurgun S. Seçilmiş əsərləri. Beş cildə, III c. B.: Şərq-Qərb, 2005, 424 s.
183. Zakir Q. Seçilmiş əsərləri. B.: Azərbaycan Press, 2005, 400 s.
184. Zərir M.Y. Yusif və Züleyxa. B.: Şərq-Qərb, 2006, 128 s.

Rus dilində

185. Абасова Е.Г., Данилов Д.Х., Карагичева Л.В., Сафаралиева К.К. Азербайджанская Государственная Консерватория имени Узеира Гаджибекова (1921-1971). Б.: Азернешр, 1972, 214 с.
186. Абдуллаева С.А. Современные Азербайджанские народные музыкальные инструменты (Азербайджанin müasir xalq çalğı alətləri). Б.: Иштыг, 1984, 76 с.
187. Агаева С.Х. Из истории музыкальной культуры Азербайджана (Абдулгadir Мараги). // "Музыка народов Азии и Африки". М.: Сов. Композитор, 1980, Вып. 3, с. 243-260.
188. Алиев Г.Ю. Легенда о Хосрове и Ширин в литературах народов Востока. М.: Издательство восточной литературы, 1960, 190 с.
189. Асланов Г.М. О музыкальных инструментах древнего Азербайджана (Qədim Azərbaycanın çalğı alətləri haqqında). // «Советская археология». 1961, №2, с. 236-239.
190. Баевский С.И. Средневековые словари (фарханги) – источники по истории культуры Ирана. // Очерки истории культуры средневекового Ирана. М.: 1984, с. 192-239; (Orta əsr lügətləri (fərhənglər) – İranın mədəniyyət tarixinə aid mənbələr kimi). // Orta əsr İranın tarixi və mədəniyyətinə dair öçerklər. M.: 1984, s. 192-239.
191. Байрамова А.Г. Поэмы Низами Гянджеви в контексте

взаимоотражения искусств. Б.: Орхан, 2014, 152 с.

192. Березин. И. Путешествие по Дагестану и Закавказью. Казан, 1850 г. часть III.

193. Визго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М.: Музгиз, 1980, 190 с.

194. Востриков П. Музыка и песня у азербайджанских татар. // Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис: Вып. 42, 1912, с. 5-6.

195. Густав В. Жага. Для скрипки с ф.-п.: Op. 18, №2 М.: Музсектор Госиздата, 1923.

196. Должанский А.Н. Краткий музыкальный словарь. Ленинград: Музыка, 1964, 524 с.

197. Кароматов Ф.М. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1973, 358 с.

198. Касимов К.А. Музыкальные инструменты Азербайджане XII вв. // «Искусство Азербайджана» вып. №2, Б.: Издательство АН Азербайджанской ССР, 1949, с. 46-63.

199. Касимов К.А. Очерки по истории музыкальной культуры Азербайджана XII века // «Искусство Азербайджана» вып. №2, Б.: Издательство АН Азербайджанской ССР, 1949, с. 5-63.

200. Корш Ф.Е. Некоторые персидские этимологии. С приложением заметки: «По поводу этимологии слов човкан и савладжан» А.Е.Крымского (секретаря Восточной Комиссии Императорского Московского Археологического Общества). М.: типография «Крестного календаря», 1912, 24 с.

201. Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. В 2-х частях. Часть 1. Л.: Музыка, 1973, 264 с.

202. Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. В 2-х частях. Часть 2. Л.: Музыка, 1983, 190 с.

203. Магомедов А. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Б.: Азербайджанское Государственное Музыкальное Издательство, 1962.

204. Массэ А. Ислам. Очерк истории. Перевод с французского, 2-ое изд. Отв. ред., автор предисловия и комментарий Е.А.Беляева. М.: Восточная литература, 1963, 231 с.

205. Матякубов О.Р. Фараби об основах музыки Востока (tərcümə: Fərabi Şərq musiqisinin əsasları haqqında). Ташкент:

ФАН, 1986, 88 с.

206. Модр А. Музыкальные инструменты. Пер. с чеш. Л.А.Александрова. М.: Музгиз, 1959, 322 с.

207. Мунши И.Т. «Тарих-и алам ара-и Аббаси» как источник по истории Азербайджана. Пер. Рахмани А.А. Б.: АН Азерб., 1960, 192 с.

208. Новиков А. Гармонист-садовод. // Газ. «Бакинский рабочий», 4 август 1926, №179/2110.

209. Олеарий А. Подробные описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. Пер. с нем. П.Барсова (tərcümə: Moskva və oradan keçməklə İrana Holşteyn səfirliyinin səyahətinin müfəssəl təsviri). М.: Моск. Ун-ская типография, 1870, 1038 с.

210. Панаиотов А.Н. Ударные инструменты в современных оркестрах. М.: Советский композитор, 1973, 182 с.

211. Платонов Н.И. Школа игры на флейте (Ноты, перелож. для флейты и фп.). 7-е изд., перераб. М.: Музыка, 1983, 153 с.

212. Поло М. Книга Марко Поло. М.: Государственное издательство географической литературы, 1955, 376 с.

213. Поломаренко И.А. Арфа в прошлом и настоящем. (История, конструкция, сведения для композиторов, применение в оркестре). М.-Л.: Музгиз, 1939, 310 с.

214. Путешественники об Азербайджане. Т.1. Б.: Издательство АН Азерб., 1961, 536 с.

215. Резвани М. Театр и танец в Иране (глава «О танце»). Перевод с франц. на рус. яз. Визго Т.С. // Парис: 1962, с. 244-285. Театр и зрелищные формы Востока: сборник статей / (Гос. ин-т искусствознания). М.: ГИТИС, 2014, Вып. 2: Феномен игровой культуры: музыка, маски, костюм, пространство. С. 244-285: 3 ил. ISBN 978-5-91328-131-9.

216. Семёнов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII век). Сокращенное изложение персидского (таджикского) текста. Ташкент: 1946, 84 с.

217. Севортян Э.Б. Этимологический словарь тюркских языков: Обще-тюркские и межтюркские основы на буквы «В», «Г» и «Д». АН СССР. Ин-т языкознания. Ред. Н.З.Гаджиева. М.: Наука, 1980, с. 149.

218. Сперанский С.Л. Музыкальные товары. М.: Экономика,

1987, 176 s.

219. Стрейс Я.Я. Три путешествия. Пер. Э.Бородиной. М.: 1935, 415 с.

220. Хожение купца Федота Котова в Персию (критич. текст и перевод публикация Н.А.Кузнецовой). М.: Издательство вост. лит., 1958, 116 с.

221. Худудул-алем (автор неизвестен). Рукопись Туманского с введением и указателем В.В.Бартольда. Л.: изд. АН СССР, 1930.

222. Худуд ал-алам мин ал-машрик ила-л-магриб («Книга о территориях вселенного мира с востока на запад»), шифр С 612, л. 296–676.

223. Худуд ул-олам (О.Буриев. перевод с персидского, автор введения, примечания и указателя названий мест). Ответственный редактор М.Исхаков. Ташкент: Узбекистон, 2008.

224. Этимологический словарь тюркских языков: Общетюркские и межтюркские основы на буквы «Л», «М», «Н», «П», «С». М.: Восточная литература РАН, 2003, с. 230–233.

225. Чулаки М.И. Инструменты симфонического оркестра. 4-е изд. М.: Музыка, 1983, 172 с.

226. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1978, 182 с.

Türk dilində

227. Sarı A. Türk müziği çalgıları (ud, tanbur, kanun, kemençe, ney, kudum). İstanbul: Berdan matbaası, 2012, 276 sh.

228. Bardakçı M.G. Maragalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, 200 sh.

229. Baron Rodolphe d'Erlanger (Paul Geuthner). La musique arabe. (Ərəb musiqisi). T. 2. Paris: 1935, Reissue (yeni nəşr ili) 2001 French, Translation from Arabic into French of Al Farabi and Avicenna (Ibn Sina)s' dissertations. (Ərəbcədən fransız dilinə tərcümə Əl-Fərabî və İbn Sina dissertasiyalarda (fransız dilində).

230. Çelebi E. Seyahatname. I cilt, İstanbul: 1938, 643 sh.

231. Farmer H.G. Onyedinci yüzyılda türk çalgıları. Ankara: 1999, 105 sh. (türkcəyə tərcümə: Dr. M.İlhami Gökçen).

232. Ögel B. Türk kültür tarihine giriş. On ciltde, VIII c. Ankara:

Başbakanlık Basımevi, 1987, 486 sh.

233. Ögel B. Türk kültür tarihine giriş. On ciltde, IX c. Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1987, 393 sh.

234. Öztuna Y. Büyük Türk musikisi ansiklopedisi. II c. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990, 373 sh.

235. Samadov A.I. Balaban metodu. İstanbul: Ege Reklam Basım Sanatları Limited Şirketi, 2008, 136 sh.

236. Temel Hakkı Kara Hasan. Çalgıların dili – musiki sözlüğü. İstanbul: Bestem Yayıncılık, Köksu Metbecilik senaye ve ticaret, 1999, 174 sh.

237. Tafsire-Taberi. Taş basması neşri, 13-23, XIX bölüm, yıl yok, 896 s.

238. Yektabey R. Kafkasyada musiki. // “Şehbal” dergisi, №59. İstanbul: 1912, sh. 210.

Diğər xarici dillərdə

239. Adnan bin Dzrel. Suriyada musiqi. Dəməşq, 1969 (ərəb dilində).

240. Baba Tahir. Dobeyti. Tehran: nəşriyyə Furux, bahar 1365 (1988), s. 97 (fars dilində).

241. Ədib Tusi-Zeyli bər borhan qate ya fərhangə loğate baz yafte: Təbriz, 1343, h.ş. (fars dilində).

242. Divani-Xaqaniyi-Şirvani. Tehran: 1958 (1336, hicri şəms), 931 s. (fars dilində).

243. Düring J. La Musique Iranienne, Tradition et Evolution (tərcüməsi: İran musiqisinin ənənələri və təkamülü). Recherches sur les Civilisations (Sivilizasiyanın təəqqisi) Paris: 1984, p. 47 (fransız dilində).

244. Farmer H.G. Studies in oriental musical instruments. V. 1. London, 1931, 205 p. (ingilis dilində).

245. Fərabî Ə.N. Musiqiyə-əl kabir. Tehran: Part, 1996 (1375 hicri), 220 s. (ərəbcədən farscaya tərcümə: Əbülfəzl Bafəndeyi İslam-dust).

246. Jacques C. Risler. La Civilisation araba. Paris: Payot, 1955, 332 p. (fransız dilində).

247. Xaliqu R. Sərgozəştə-musiqiyə-İran (tərcüməsi: İran musiqisinin tarixçəsi). I nəşr. Tehran: 1333 (1955), s. 144 (fars dilində).

248. Xaliqi R. Sərgozəştə-musiqiyə-İran (tərcüməsi: İran musiqisinin tarixçəsi). II nəşr. Tehran: 1390 (2011, fars dilində).

249. Xəndəmir. Həbibüs-Siyər fi əxbar əfrad əl-Bəşər (İnsanlar haqqında geniş məlumat). IV c. Bombay: hicri 1272 (1857).

250. Kaempfer E. Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediciarum Fasciculus V. Lemgoviae, Typis & impensis H.W/ Meyeri, 1712 (latın dilində).

251. Rounet Cales. Encyclopedie de la musique dictionnaire du conservatoire. Paris: 1922, p. 2700 (fransız dilində).

252. Səfənamehə-ye Veneziyan dər İran (İngilis dilindən farscaya tərcümə Mənuçöhr Əmirinindir). Tehran: 2003 (1381 hicri), 507 s.

253. Schroeder E. Ahmad Musa and Shams ad-din. "Ars İslamica", vol. VI, 1939, p. 131.

254. Stchoukine I. Les Peintures du Shah-nameh Demotte. Arts Asiatiques 5, 1958, p. 83-96.

255. Zonis E. Classical Persian Music. An introduction, Harvard University Press, Cambridge: Massashusetts, 1973, p. 156 (ingilis dilində).

Satografiya

256. ru.wikipedia.org/wiki/Оттетер_Жак

257. <http://www.musiqi-dunya.az/new/added.asp?action=print&txt=89>. Əliqızı S. Hekayətli musiqi lüğəti.

258. <http://www.msxslabs.org/forum/x-sozluk/366268-cevgen-nedir.html#ixzz3spDuqnCo>. "Mavi Kabanlıq" forumu. URL

259. <http://www.7not.ru/guitar/> Гурулев Л. История гитары.

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ.....	3
FƏNNİN MƏCİZİ, MƏQSƏD VƏ VƏZİFƏLƏRİ.....	6
AZƏRBAYCAN ƏRAZİSİNDƏ QƏDİM ORQANOLOJİ QAYNAQLAR.....	9
Azərbaycanın miniatur rəsm əsərləri.....	13
AZƏRBAYCAN ÇALĞI ALƏTLƏRİNİN TƏSNİFATI.....	20
"KİTABİ DƏDƏ QORQUD" DASTANINDA ÇALĞI ALƏTLƏRİ.....	23
Qolça qopuz.....	27
Qolça qopuzun bərpə edilmiş yeni variantı.....	39
Kos.....	44
Davul.....	57
Davulbaz (davulumbaz).....	63
Boru (burğu).....	65
Zurna (surna).....	71
Düdük.....	93
Çovqan.....	97
NAĞARA.....	102
TƏDRİSƏ DAXİL EDİLƏN ÇALĞI ALƏTLƏRİ.....	115
TAR.....	115
KAMANÇA.....	145
BALABAN.....	152
SAZ.....	161
QANUN.....	165
QAVAL.....	172
AZƏRBAYCAN QARMONU.....	181
AZƏRBAYCAN KLASSİK ŞAİRLƏRİNİN.....	193
ƏSƏRLƏRİNDƏ ÇALĞI ALƏTLƏRİ.....	193
Köndələn ney.....	197
Ud (Bərbət).....	215
Ərgənün.....	243
Yaylı tənbur.....	257
MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİMİZDƏ	
İDİOFONLU (ÖZƏNSƏSLİ) ÇALĞI ALƏTLƏRİ.....	266
ÖLKƏMİZDƏ YARADILAN İLK UŞAQ MUSIQİ.....	286
MƏKTƏBLƏRİNDƏ XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ.....	286
İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT.....	288

Nəcəfzadə A.İ.

Etnoorqanologiya

Musiqi təmayüllü ali məktəblər üçün dərslik

Bakı: "Ecoprint", 2016, 304 s.

Naşir: Ceyhun Əliyev

Texniki redaktor: Ülvi Arif

Rəssam: Seyran Bədəloğlu

Dizayner: Emil Camalov

Operator: Asim Səferov

Yığılmağa verilib: 10.09.2016

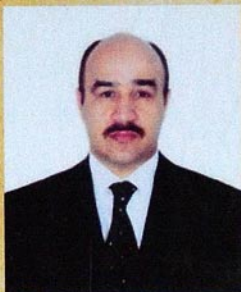
Çapa imzalanıb: 19.10.2016

Ş.ç.v. 19, tiraj 100

"Ecoprint" nəşriyyatının mətbəəsində
çap olunub.

Tel.: +994 55 216 09 91

50802



1 dekabr 1957-ci ildə Xızıda dünyaya gəlib. AMK-nın professoru, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, "Milli musiqinin tədqiqi" elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri, "Konservatoriya" elmi jurnalının məsul katibidir.

A.Nəcəfzadə orta ümumtəhsil (53 nömrəli), uşaq musiqi (16 nömrəli) məktəblərini, Sumqayıt musiqi texnikumunu və Ü.Hacıbəyov adına

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını bitirib. O, 1976-cı ildən etibarən günümüzədək musiqiçi, ifaçı, müəllim, həm də müxtəlif ansambların rəhbəri kimi əmək fəaliyyətini fasiləsiz olaraq davam etdirir.

A.Nəcəfzadə Həbil Əliyev adına gənc kamança ifaçılarının I Respublika müsabiqəsinin münisiflər heyətinin üzvü olub (2016).

Azərbaycan Jurnalistlər Birliyinin üzvü olan A.Nəcəfzadə "Müştəq" xatirə mükafatı laureatıdır. O, tanınmış şairlərin sözlərinə 50-dən artıq mahnı bəstələyib.

A.Nəcəfzadənin 80-ə yaxın çalğı alətindən ibarət zəngin şəxsi kolleksiyası var. Onun layihəsi əsasında ərgənün, kos, qolça qopuz, əlvah və yaylı qopuz kimi çalğı alətləri bərpa olunub. Ökədə və xaricdə nəşr edilən nüfuzlu jurnallarda çap olunmuş 100-dən artıq elmi məqalənin, 10 kitabın müəllifi, müxtəlif tədris proqramlarının tərtibçisidir.

Nəşr olunmuş kitabları:

2003 : Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti.

2004 : Çalğı alətlərimiz.

2004 : Balabançı Həsən dayının gülməcələri.

2007 : Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası.

2008 : İki mahnı (fortepiano ilə oxumaq üçün).

2009 : Müştəqin duyğu yarpaqları.

2009 : Nəğmələr (fortepiano ilə oxumaq üçün).

2010 : Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat).

2012 : Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası (yenidən işlənmiş nəşr).

2013 : Xalq musiqisi sazəndə ifaçılığında (həmmüəllif).