

Rəna Məmmədova

AMEA-nın müxbir üzvü, sənətsünaslıq doktoru, professor, AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun “İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri” şöbəsinin müdiri, Azərbaycan

AZƏRBAYCAN MUĞAMININ NOVATORLUĞU HAQQINDA

Açar sözlər: muğam, məqam, tonika, mahnı.

Azərbaycan muğamı – xalq musiqisinin inkişafı sisteminin tarixən mövcud müəyyən səviyyəsidir.

Azərbaycan muğamına aksioloji baxış bizi inandırır ki, bu – Yaxın Şərq mədəniyyəti kontekstində novator hadisə idi. Təsadüfi deyil ki, Yaxın və Orta Şərqlə böyük bir ərazisində çox saylı alimlər zirvəsində muğam sənəti duran musiqi sistemini öyrənirdilər.

Yenilik həmişə müəyyən vacib xüsusiyyətlərin birləşməsidir.

Azərbaycan muğamının, daha doğrusu, onun dəstgah kimi növünün yeniliyi folklor melosun Azərbaycan muğamının melodik strukturunda assimilyasiyasından ibarət idi.

Məsələnin belə qoyuluşu Azərbaycan musiqisinin qədim qatlarına dərinləşməyə imkan verir, şifahi ənənəli professional musiqi kimi Azərbaycan muğamı milli özünəməxsus hadisə olaraq çıxış edir. Azərbaycan muğamının milli özünəməxsus parametrlərinin əks olunması autentik, arxetipik cəhətlərdən qaynaqlanır.

Azərbaycan muğamının novatorluğu ondan öncə mövcud olan və onunla paralel yetişək janrların assimilyasiyasından, mənimsənilməsindən və ümumiləşməsindən ibarətdir.

Belə ki, janryaradıcı intonasiyalı “fonem”ləri xalq nitqinin obrazını təmsil edir, özünə melodik tipləri, məqam formullarını daxil edirlər.

Muğam melodiyaşının “inşasında” intonasiya formulluğunun iki qatını seçmək lazımdır:

1. İlkin intonasiya formulluğu: mahnı-mərasim, instrumental-rəqs.
2. Muğam kontekstində formalaşan ikinci dərəcəli intonasiya formulluğu.

Muğam melodikası özünə xalq nitqi quruluşunun bir sıra daha sadə seqmentlərini daxil edir. Ona görə də təhlil muğam melodizmi haqqında ona xalq-ifaçılıq praktikasını elementlərinin çoxsaylı qarışıqları ilə fəal fəaliyyət sistemi kimi təsəvvürdən çıxış etməlidir. Muğam nitqinin hər bir qurğu elementi çoxmənalıdır və muğam vəhdəti ilə çoxmənalı bağlıdır.

Məlum olduğu kimi, tetraxord – Üzeyir Hacıbəylinin sisteminə görə məqamyanarışının əsasında duran məqam vahididir. Bu, Azərbaycan xalq musiqisinin məqam fundamentini ərsəyə gətirən ən əhəmiyyətli məqam özəyidir. Müəyyən birləşmə prinsiplərinə əsaslanan tetraxordlar müxtəlif məqam konstruksiyaları əmələ gətirir.

Azərbaycan məqamları – çoxəsrlik təşəkkül yolu keçmiş tam strukturlardır. Muğam məqamtonallıq dramaturgiyası yalnız məqamın imkanlarını açmır, o həm də ən yüksək səviyyədə – muğamda təcəssüm olunmuş Azərbaycan xalq məqam sisteminin təkamülünü, genezisini əks etdirir.

Tədqiqatçılar belə bir əhəmiyyətli faktı xüsusi qeyd edirlər ki, Azərbaycan xalq musiqisində əksər nümunələr kvartal məqamlara aid olan rast, şur, segah məqamlarına əsaslanır. Lakin funksional baxımdan bunlar müxtəlifdir, belə ki, Azərbaycan musiqisində tetraxordların birləşməsindən yaranan səssizləri canlı musiqi praktikasında heç də həmişə səslərin kvartadan bir funksional oxşarı ilə reallaşmır. Funksional əlaqələrin mənzərəsi mürəkkəb və birmənalı deyil.

İlk növbədə, oriyentir kimi ən parlaq eşitmə koordinatlarından birini – kvarta-kvintanı götürək. Kvartanın akustik nəzarəti, məlum olduğu kimi funksiyaların hər kvartadan bir oxşarı ilə sıx bağlıdır. Əlbəttə, Azərbaycan məqamlarının konsekventliyi muğam strukturuna funksional dəqiqlik aşılayır. Belə ki, eyni kvarta konsekventliyinə baxmayaraq, Rast, Şur, Segah məqamları bir-birindən həm intonasiya, həm də funksional cəhətdən fərqlidir. Əgər Rast məqamı

$1t - 1t - \frac{1}{2}t$ quruluşlu tetraxordun, şur məqamı $1t - \frac{1}{2}t - 1t$ quruluşlu əlavə tetraxordun (əsas tetraxordun ikinci pilləsindən qurulur) əsasında qurulursa, Segah məqamı əsas tetraxordun üçüncü pilləsindən qurulan $\frac{1}{2}t - 1t - 1t$ formullu tetraxorda əsaslanır.

Segah məqamında *sol-fa-fa-mi* intonasiyası *mi* mayəsinə meyl edir və kədərli, yalvarışlı xarakterə malik parlaq semantik kadensiyadır. Rast məqamında geniş intonasiya hammavaridir (segahdakı kimi addımbaaddım deyil) və ifadəli, fəal xarakter daşıyır. Segah – mediantalı məqamdır. Lakin segahın təkrarolunmaz lirik ahəngini yaradan tersiya intonasiyaları da quruluşuna görə müxtəlifdir. Belə ki, alt tetraxordda *do-mi* tersiyası funksional cəhətdən müəyyən olmuşdur: burada *do* – əsas ton, *mi* – mayədir. Alt yarımton – *si-do* – bu kadansın təkrarolunmaz intonasiya “çalarındır”. Sanki

$\frac{1}{2} t - 1t - 1t$ tetraxordunda orta bir halqa buraxılır: $\frac{1}{2} t - 1t - 1t$

formulası ilə qurulmuş üst tetraxordda eyni struktur müxtəlif cür səslənir. *Mi* mayəsi və onun mediantası (*sol* səsi) segah məqamını müəyyənləşdirən, onun üçün “həyati” əhəmiyyət kəsb edən intonasiya yaradır. *Mi* segahda *mi-fa-sol-lya* üst tetraxordunda *sol-lya* halqası çox zaman buraxılır, ya da köməkçi, ornamentləşdirici səs rolunu oynayır. Kvartalı səssirasının məhz bu hissəsi xalq musiqi ifaçılığında çox istifadə olunur.

Fikrimizcə, qeyd olunan məqamlar – Azərbaycan xalq musiqisinin dayaqlandığı əsas “intonasiya müstəvisi”dir. İlk növbədə tetraxorddan geniş həcmli səssıraları, yəni muğam səssırası bu məqam özəklərinin əsasında qurulur. İkincisi, müşahidələr göstərir ki, təqvim, əmək, mərasim, uşaq musiqi folkloru məhz bu məqamlara əsaslanır. Konkret nümunələrə müraciət edik.

Tonikadan onun tersiyasına yüksəliş ritmik vurğu ilə də qeyd olunur. Sual-cavab ifadələrində birinci bölüm tonikanın tersiyasını vurğulayır, ikinci bölüm bu pərdəni özünə tabe edərək mayəyə qayıdır. “Çalpapaq”, “Bağçadan gələn nə səsdir” mahnılarını misal gətirmək olar. Tonikadan tersiyaya yüksəliş və mayəyə qayıdılda hər bir səs qeyd olunur.

Yüksələn tersiya intonasiya dönməsinin tipikliyi şəksizdir. O, parlaq semantik mənə kəsb edərək unudulmaz klassik mahnı tipinin təşəkkülündə mühüm faktora çevrilir. Belə ki, bu intonasiyaya əsaslanan mahnılar (layla, uşaq, mərasim, lirik) məişətdə çox geniş yazılmış və populyardır.

Qeyd edək ki, burada “Rast” muğamının ekspozisiya zonasının dördüncü və altıncı pillələrin dəyişkənliyinə əsaslanan şöbəsi formalaşır. Maraqlıdır ki, mayə muğam dönmələrinin (muğam tonal tonika kompleksinin) formalaşması yalnız tonika kompleksinin əsas istinad səslərinin kristallaşması ilə deyil, həm də köməkçi pillələrin aşkarlanması yolu ilə gedirdi. Mayənin maksimal sayda oxunmalarının unikal nümunəsi – “Arzumanı” rəqsidir. Maraqlıdır ki, rast və segah məqam dönmələrinin kristallaşmasından fərqli olaraq şur məqamı cazibələrin biristiqamətliliyi ilə diqqəti cəlb edir. Bəzi hallarda tonikanın kvartasına yalnız toxunulur, lakin sıçrayışın doldurulması çox səciyyəvidir: beşinci pərdənin alterasiyası və natural aparıcı ton.

Musiqi folklorunda segah məqamının kvinta zonasının formalaşmasına diqqət yetirək. Onun təzahürü birmənalı deyil. Burada, bir qayda olaraq, yuxarı mayənin kvintasına yönələn “Şikəsteyi-fars” intonasiya formulası əks olunur. Bu, funksional hərəkət enən hərəkətlə əlaqələndirilir. Lakin yüksələn tersiya intonasiyasının tonika kadensiyası ilə çoxsaylı növbələşmələri “Şikəsteyi-fars” intonasiya formulasının fəaliyyətinə dəlalət edir. Burada *sol* segahın ən səciyyəvi formula dönmələrinin kompleksi səslənir. Kvinta intonasiyası (altıncı pərdə – ikinci pərdə) daxilində əsas tonun kvintası ilə əsas ton arasında tonikanın əsas tonla səciyyəvi əlaqəsi göstərilmişdir.

Qeyd edək ki, segah məqamındakı xalq mahnıları adətən əsas tonun (altıncı pərdə) kvintasının oxunmasından başlanır. Melodiya əvvəldən mayəyə həll olunmanı tələb edən dəyişkən, qeyri-sabit musiqi ifadəsi kimi səslənir.

Qeyd edək ki, segah məqamında tonika dönmələrinin formalaşması olduqca maraqlıdır, çünki onların semantik yükü də əhəmiyyətlidir. Özəyində sadə, enən sekunda intonasiyasına malik, dəfələrlə təkrar olunan dönmə birmənalı deyil. Onu iki ritmik dayaq fərqləndirir: biri – ilk səsdə, oxunan üst sekundada, ikincisi – son, bir qayda olaraq, tonika səsində. Dönmənin ikinci səsi həmişə tamamlayıcı tonika səsini müjdələyərək, onu sanki hazırlayır. Oxunan üst sekunda yardımçı oxunma kimi kompleksin intonasiya karkasını möhkəmləndirir. Bununla da bütün melodiya təkrar olunmaz ifadəlilik alır. Müvafiq olaraq bu dönmənin funksional cazibə qüvvəsi də böyükdür. Belə ki, Azərbaycan musiqisində şüştər, çahargah

məqamlarının əsas fərqləndirici əlaməti olan artırılmış sekunda çox zaman segahın (zabul-segahın) alterasiyası kimi qavranılır. Ona görə də dönmənin sonuna mütləq segahda tamamlayıcı kadensiya əlavə olunan variantları daha tez-tez istifadə olunur.

Məlum olduğu kimi, tematizmin muğam tipli təşəkkül xüsusiyyətlərindən biri musiqinin bir intonasiya özəyindən inkişaf etməsidir. Demək lazımdır ki, folklorun bu tipoloji xassəsi Azərbaycan xalq musiqisində özünəməxsus təzahür edir. Mahnının bütün “orqanizmi”nin bir melodik dönmə və ya frazadan yaranması prosesini konkret bir nümunədə izləyək. Populyar xalq mahnılarından biri – “Güloğlan” nəğməsində belə özək *mi* segah məqamının tonika kadensiyasının oxunmasıdır. İfadənin “həllolma” mərhələsi sekunda yuxarı variantlı təkrardan başlanır. Bu tipik nümunədir¹. Sonra isə tonikaya “həllolma” özünəməxsus “yalançı” bir fəndlə uzaqlaşdırılır: məqamfunktional cazibəyə görə tonikaya (*mi* səsinə) getməli olan melodiya yuxarı, əskilmiş kvintaya (*si bemol* səsinə) qalxır. Mahnının zirvə-mənbəyi – *sol* səsinə (segah məqamında əsas tonun kvintasına) yardımçı olan üst oxunma sekundası (*lya bemol – sol*) mahnının intonasiya “vurğu”sunu möhkəmləndirir, müvəqqəti dəyişkən tonikanın yaranmasına şərait yaradır. Tersiyaya ikinci yüksəlişdən sonra gərginlik bir qədər zəifləyir. Lakin eyni istiqamətdə dalbadal iki yüksəliş, iki sıçrayış Azərbaycan musiqisinə xas deyil. Ona görə də *fa* və *lyan*ın ikinci yüksəlişi tonikaya eniş üçün hazırlıq kimi qavranılır. İnkişafın növbəti mərhələsi – özəyin variantlı dönməsinin sekvensiyası, növbəti zirvəyə, *do* səsinə yüksəliş və tonikaya enişdir. Mahnı əsas motiv üzərində geniş sekvensiya ilə tamamlanır.

Bütün mahnı boyunca sezilən tamamlayıcı intonasiya xüsusilə ifadəlidir. Əgər başlanğıcda o, iki variantda verilsə, sonrakı təşəkküldə bu variantları sintezləşir: məqamın kvintasının üst köməkçi səsinə gediş “iriləşir”, o biri intonasiya isə səslərin növbələşməsinədək sadələşdirilir. Maraqlıdır ki, formul dönmələr mahnının personajını səciyyələndirən sözlərdə səslənir: “Özü bir gül, sözü bülbül, saçı sünbül Güloğlan...”, “Ay qara çuxa, boz papağ, çit arxalıq...”.

¹ Transpozisiya (“məsafədə” sekvensiya növü kimi) Azərbaycan xalq musiqisində yönəlmə və modulyasiyanın effektiv üsuludur.

Yüksələn intonasiya elementi, bir qayda olaraq, ifadənin başlanğıcında, göstərilən ənənə elementinə sona yerləşir. Azərbaycan mahnılarında bu intonasiya dolğunluq, oxunaqlılıq yaradırsa, muğamda onu fəallıq, irəliyə hərəkət əhvalı səciyyələndirir. Ona görə də, potensial olaraq mahnı folklorunda mövcud olan, müəyyən semantikaya malik bu intonasiya muğam sisteminə daxil olaraq melodik kontura, hətta muğamın instrumental versiyasında da mahnıvarilik, yumşaqılıq aşılır. Azərbaycan muğamının parlaq ifadəli üsulu kimi məhz bu intonasiyanın semantik çoxmənalılığı, dolğunluğu onun muğam mətninə geniş tətbiqini şərtləndirmişdir.

“Alman atdım xarala” mahnısında da uyğun struktur var. Lakin burada dönmələr genişlənmə prinsipi ilə deyil, “sıxılma” prinsipi ilə qurulur.

Musiqi materialının bu nümunələrdə ilkin “özək”dən doğulması gələcək muğam silsiləsinin tonal kompozisiyasını formalaşdırır. Onların hamısında güclü məntiq mövcuddur: 1) Əsas tonika – dəyişkən tonika. 2) Dəyişkən tonika öz mikro-subsistemi təşkil edir¹. 3) Tonikaya qayıtma.

Dəyişkən mikrosistemin təşkili anı hər verilmiş nümunədə hələ səslənməmiş yüksəklik səviyyəsinin reallaşdığı kulminasiya nöqtəsi ilə üst-üstə düşür. Onun intonasiya əsası – müəyyən bir təşəkkül prosesindən sonra ilkin tematizmin ümumiləşdirilməsidir. Əlavə edək ki, melodik inkişafın ornamental xarakteri rəngarəng köməkçi vasitələrin istifadəsini diqtə edir: onlar bilavasitə bir-birinə bağlanaraq, musiqi toxumasının daimi inkişafı təəssüratı yaradır.

Biz elə nümunələr gətirdik ki, onlarda bir neçə əlaqəli elementlərin fəaliyyət göstərdiyi vahid melodik dalğa diqqəti cəlb edirdi. Bu dalğanın yuxarıdan aşağıya doğru hərəkətində, bir ifadə daxilində bütün istinadları dəqiq oxuyaraq, tonikaya funksional əsaslanması mövcuddur. Bunu isə “Bərdaşt”ın prototipi, sələfi hesab etmək olar. Biz tam əminliklə deyə bilərik ki, nümunə gətirdiyimiz xalq mahnılarının quruluşu muğamların giriş bölmələri ilə uyğundur. “Qaməqaman qalaya” mahnısının melodiyasına müraciət edək. Göründüyü kimi, ilkin melodik ifadə giriş xarakteri daşısa da,

¹ Muğamda bu proses daha mürəkkəbləşir: subsistem özünün subsistemlər kompleksini təşkil edir.

inkişaf impulsuna malikdir və miniekspozisiya yaratmaq iqtidarındadır. Bu, güclü mayə əlaqələrinin cəmləşməsi hesabına baş verir. Bu, mayə kadensiyalarının məqam funksiyası kimi real, məqsədəuyğun, əhəmiyyətli funksiya oynadığı intonasiya müstəvisi, funksional mühitdir. Bu baxımdan başqa bir misal gətirmək istərdir. Birinci ifadədə *mi bemol* şurun əsas istinad pərdələri – *mi bemol, si bemol, lya bemol, sol bemol* göstərilir. Sonra gələn ifadə məxsusi olaraq istinad pərdələrindən birini “ışığılandırır”. Bu rəqsin formasını şərti olaraq rondoya aid etmək olar. Təkrarlanan element – refren rolunda özündə bütün istinad pərdələrini cəmləşdirən ilkin ifadə çıxış edir. Diqqətəlayiqdir ki, bütünlükdə forma öz formayaradıcı şəklinə görə muğam formasına işarə edir:

Giriş ifadəsi (“Bərdaşt”) zirvə-mənbədən başlanır və alt tonika ilə tamamlanır.

Mayə – tonikanın oxunması, tonika formul dönmələri kompleksinin təsdiqidir.

Kulminasiya – məqamın kvinta zonasıdır.

Tonikaya qayıdış. Bu zaman ən əsas amil – təhlil olunan rəqs melodiyasının tamamlayan yığcam, xülasə xarakterli ifadədə bütün istinad pərdələrinin əhatə olunmasıdır. Əslində, bu tamamlayıcı ifadə birinci ifadəni “sıxılmış” şəkildə sanki təkrarlayır. Bu cür “təkrar” muğam formasında tonikaya qısa qayıdışı – “Gərayi” ilə səsləşir.

Qeyd edildiyi kimi, yönəlmə və modulyasiyalar axıcı surətdə istinad səslərinin dəyişilməsi yolu ilə baş verir. Bu cür yumşaq, zərif keçid prosesi ümumi səssırası şəraitində təbiidir. Məsələn, “Tən-zərə” rəqs melodiyasında iki tonallıq dəfələrlə qarşılaşdırılır. Bu halda ümumilik *re* şur və *fa* rastın səssıralarının müqayisəsində üzə çıxır. Eyni zamanda melodik məqamlar semantikasına görə ən parlaq kadensiyalar vasitəsilə səciyyələninir. Lakin, hətta ümumi səssırasının mövcudluğu belə heç də həmişə bir məqamtonallıqdan digərinə keçidi birmənalı etmir. Rast, şur, segah səsyüksəkliyi sxemi eyni səssırasına malik olsa da, hər məqamın daxili funksional münasibətlərini dəqiq və çevik differensasiya edən məqamın “həyatı” dinamikliyi ilə seçilir.

Tonika kompleksinin iki və daha artıq yaruslu, sonradan dəfələrlə variantlara uğrayan sekvensiyaları yarandığı nümunələrdə məqamın pərdələnməsi anı da maraqlıdır.

Azərbaycan xalq musiqisinin müəyyən dinamik “profilə” malik olmasına dəlalət edən mühüm bir faktı da qeyd etmək lazımdır: bir nümunə daxilində iki səsin inadkarcasına təkrarı yolu ilə yaranan tematik özləklərdə bu iki səs məqamdəyişkənliyi qarşılıqlı əlaqəsinə girir. Yallının erkən nümunələrindən birində kvintadan tonikaya və “əksinə” hərəkətdən doğan dəyişkənlik diqqəti çəkir.

Muğamda modulyasiya prosesi üçün mühüm əhəmiyyətə malik bir tonallıqdan digərinə keçidin, bütövlükdə forma dramaturgiyasının formalaşması folklor təfəkküründə çox zaman məqamın pərdələnməsi formasında verilir. Belə ki, “Qazı-qazı” yallısında ümumi *lya* şur məqam *lya* bayatı-şiraz məqamı ilə əvəz edilə bilər. Bunun üçün əsas var:

Şur məqamının ən güclü funksional cazibəsi – tonikanın kvarsından (*re* səsi) mayəyə enən istiqamətdə kvarta sıçrayışı hər dəfə zəif paya düşür və köməkçi səs rolunu oynayır.

Şur məqamında *si* səsi (yəni mayənin üst aparıcı tonu) bir qayda olaraq, alterasiyaya uğrayır və bu məqamın ən parlaq alterasiya nöqtəsidir.

Şur məqamının ən səciyyəvi pərdəsi – natural aparıcı ton (üçüncü pərdə) melodik prosesdə iştirak etmir.

Qeyd olunan məqam tələbləri olmadıqda mayə tersiyasının oxunması hər şeydən əvvəl, bayatı-şiraz məqamı kimi qavranılır.

Misal gətirdiyimiz nümunədə ən maraqlı cəhət yuxarıda sadalanan elementlərin hamısının bir xanədə toplanmasıdır. Fokus kimi şur məqamının bütün semantik çalarlarını özündə cəmləşdirən bu özlək-xanə bayatı-şirazda səslənən iki eyni dördxanəlik arasında yerləşir.

Bu nümunədə iki məqamın – bayatı-şirazla şurun heç də birmənalı olmayan qarşılaşdırılmasına istiqamətlənmiş məqam inkişafı gözlənilən təzadlı qarşılaşdırmalar effekti yaradır. Doğrudan da, bu ifadənin üç dəfə təkrarından sonra şur məqamının əlamətdar elementi səslənir. Yallı *lya* şurun mayə kadensiyası ilə tamamlanır.

Azərbaycan muğamlarının tonal dramaturgiyasının ən parlaq monodik təşəkkül, inkişaf baxımından bir qədər heyrtləndirici görünən xassələrindən biri də – identik dönmələrin, motivlərin, ifadələrin məqam mənasının dəyişilməsidir. Lakin bu keyfiyyət də muğamda birdən-birə yaranmamış, Azərbaycan folklorunun, xüsusilə

də, instrumental rəqs musiqisinin içində formalaşmışdır. Bu da təsadüfi deyil: Azərbaycan rəqslərinin müvafiq musiqi vasitələri tələb edən yüksək səviyyəli dinamik imkanları məlumdur. Burada baş verən tonal proseslərə diqqət yetirək.

Birinci ifadədə melodiya iki istinad pərdəsinə – *do* və *sol* səslərinə istinad edir və parlaq ifadə olunmuş rast məqamı semantikasına malikdir. Lakin yaranan *do* rast – *sol* rast dəyişkənliyi yalnız birinci ifadədə özünü büruzə verir. *Sol* istinadına münasibətdə üst aparıcı ton rolunu oynayan *lya bemol* səsinin səslənməsilə məqam axarı *sol* şur istiqamətinə doğru yönəlir. Yada salaq ki, mayəyə üst aparıcı ton segah məqamı üçün də səciyyəvidir. Lakin dəfələrlə qeyd edildiyi kimi, ayrıca götürülmüş bir interval məqamın məqam-funksional spesifikasiyasını əks etdirmir. Məqam yalnız intonasiyalar kompleksi ilə səciyyələnir. Ona görə də əgər segah məqamında üst aparıcı ton səciyyəvi trixord dönməsinə daxil olan aşağı böyük sekunda ilə də stabil məqam semantikasına malikdirsə, şur məqamında tonika aşağıdan və yuxarıdan iki kiçik sekunda ilə oxunur. Bu qeydimiz təsadüfi xarakter daşımır: təhlil etdiyimiz rəqs melodiyasının strukturu gələcəkdə ya yönəlmənin, ya da modulyasiyanın əsasına çevrilən yeni intonasiyanın “böyüməsi” prinsipi ilə inkişaf edir. Belə ki, alt aparıcı səs və *sol* istinad səsi ilə bir oxunma kompleksində cəmlənən oxunma-melizm bəzəyi kimi yaranan üst aparıcı ton – *lya bemol* səsi *sol* şurun mayə kadansını təşkil edir. İfadə modulyasiya şəraiti üçün kifayət edən artırılmış sekunda intervalında tamamlanır. Segah məqamı üçün səciyyəvi olan sekvensiya vasitəsilə bütün melodiya *mi* segaha modulyasiya edir. Və nəhayət, sonda ən maraqlı mətləblər üzə çıxır. Rəqsin əvvəlində sabit *do* rastda səslənən birinci melodik ifadənin təkrarı – yuxarıda izlənilmiş inkişafdən sonra *mi* segahdakı kimi səslənir. Bu da qanunauyğundur, çünki funksional vurğular artıq dəyişilmişdir. Əgər əvvəldə *do* və *sol* istinad səsləri *do* rastın möhkəmləndiyi karkası ifadə edirdisə, *mi* segah məqamında yeni istinad pərdəsi – *mi* səsi də vurğulandığından onların funksiyaları dəyişilir. *Mi* səsi sonda yeni tonallığın mayəsi funksiyasını yerinə yetirir. Beləliklə, kvinta sanki “bölünür”, keçici səs kimi yaranmış *mi* səsi isə aşağı *do* və yuxarı *sol* səslərini özünə cəzb edərək artıq melodik təşəkkülü koordinasiya edir. Modulyasiyanın formalaşması məqsədyönlü xarakter daşıyırdı.

“Dona” yallısını misal gətirək. Burada əsas tonallıq – *fa diyez* segahdır. Yallının formasını yüngülcə variasiya edilən musiqi cümləsinin dəfələrlə təkrarı yaradır. Onun əsasında *lya* rasta yönəlmə və *fa diyez* segaha keçid durur. Çoxsaylı təkrar, dəyişkənlik illyuziyası yaradaraq, mayənin sabit-funksional göstərilməsini uzaqlaşdırır. Lakin tonikanın əldə olunması dəqiq və məntiqlidir. *Fa diyez* segahın tersiyası (*lya* rastın tonikası) üst aparıcı ton və alt köməkçi səslə oxunur. Nəzərə almaq lazımdır ki, mayənin tersiyasında yarım kadans, eyni zamanda *lya* rastda tam mayə kadansıdır. Sonra istinad *lya* səsinə *fa diyez* səsinə keçir. Burada ornamental üslubda ifadə olunmuş oxunma xarakterli melodik “rəsm”dən formula mayə kadansının doğulması maraqlıdır. Yüngülcə dəyişilmiş analogi ifadəni yuxarıda təhlil edilmiş ifadə ilə müqayisə edək: funksional xarakter nisbətən sakit xarakter daşıyır.

Bir daha qeyd edək ki, təhlil etdiyimiz nümunədə yönəlmə tamamlayıcı təzad xarakteri daşıyırdısa, muğamda bu yönəlmə (artıq folklorla işlənmiş, cilalanmış bir üsul kimi) parlaq kəskin təzad faktoru kimi üzə çıxır.

Mən Azərbaycan rəqs folkloru tədqiqatçılarının diqqətini qeyri-peşəkar, həvəskar ifaçıların (İsmayıl Həmidovun adını çəkmək istərdim) rəqs melodiyalarını tam çox “təmiz” çalması faktına yönəltmək istərdim. Bir rəqsin də təmsalında məqamın melodik açımının tipik xüsusiyyətlərini müşahidə etmək mümkündür. İ.Həmidovun bütün melodiyaları qədimdir. Onun dediyinə görə onların yaşı əsrlərlə ölçülür. Çoban havalарına aid “Xançobanı” rəqsinə müraciət edək. Elə ilk musiqi ifadəsində ümumi *do diyez* şur tonallığı şəraitində *do diyez* – *sol diyez* dəyişkənliyi yaranır. İkinci ifadədə – *mi* rasta yönəlmə bu məqamın bir çox səciyyəvi intonasiya əlamətləri, eləcə də bu tonallığı dəqiqləşdirən tipik rəqs melodik fiqurları ilə müşayiət olunur: 1) tersiyaya yuksəliş; 2) yeni tonikanın oxunmasında simmetrik yerdəyişmə bu oxunmada üç mərhələdən ibarət formul tipinə əsaslanır. İlk intonasiya ilə səciyyəvi struktur qurulur. Yönəlmənin baş verdiyi ifadədə formul strukturunun istifadə edilməsi əlamətdardır: bu struktur sanki yeni tonallığı – *mi* rastı təsdiqləyir və gücləndirir. Sonra yenidən *do diyez* şura qayıdış baş verir. Bu keçid də çox şəffafdır: bir tonikanın yenisi ilə əvəz olunması və melodik kadensiya ilə təsdiqi.

Tonikanın təsdiqindən sonra sekvensiya vasitəsilə yenidən *mi* rasta yönəlmə baş verir. İkinci yönəlmədə də formanın təşəkkül dinamikasına, inkişafına xidmət edən detallı qeyd etmək istərdik. Əgər birinci yönəlmədə melodiya tonika və tonikanın tersiyasına istinad edirdisə, burada, rast məqamının funksional məzmununa qanunauyğun şəkildə müvafiq olaraq, ambitus sadəcə olaraq kvinta həddinə qədər genişləndirilmir, həm də bu interval onu funksional cəhətdən vurğulayır.

Şübhəsiz, muğam strukturunun prototipi rəqs melodiylarında mövcuddur. Onların əsasında duran ostinat dönmə intonasiya sütunu və bu dönməyə qayıdış formanın karkasını yaradır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz iki tonallığın qarşılaşdırılması bir neçə dəfə baş verir və formada iki funksional-struktur dayaq kimi çıxış edir. Bu qarşılaşdırma prinsip etibarilə sonsuzluğa qədər davam edə bilər. Bu rəqs melodiylarında inkişafın bütün quruluş detallarına daxil olan variantlıq da diqqəti cəlb edir. Formanı saxlayan özünəməxsus “qafiyələr” kimi çıxış edən qalan dönmələr üzərində müşahidələrimizi davam etdirək.

Maraqlıdır ki, öz-özlüyündə musiqi irəliləyişinin aktivliyini əks etdirən variantların müqayisəsi hələ dinamikanın əsas sirtini, məğzini, Azərbaycan rəqslərinə xas olan xüsusi bir ilhamlı əhval-ruhiyyəni açmır. Muğamın funksional quruluşunun əsasında duran daha bir mühüm cəhətə diqqət yetirək.

İki tonallığın əlaqələrinin xarakterindən asılı olaraq əsas dönmə bu və ya digər dramaturji məna kəsb edir. Belə ki, əvvəldə ilkin ifadə şübhəsiz ekspozisiya mənasına malikdir, formanın müəyyən dramaturji dönüşlərindən (*mi* rasta yönəlmə, ilk tonallığa qayıdış, onların ümumi sekvensiya vasitəsilə birləşdirilməsi, təkrar yönəlmə və yenə də qayıdış) sonra təkrarlananda bu ifadə artıq inkişafı ümumiləşdirən, sintezləşdirən ifadəli xülasə kimi qavranılır. İfadənin zirvə-mənbəyi melodik inkişafın üz tutduğu melodik başlayan ifadə, həm də kulminasiyanı təmsil edir. *Sol diyez* səmindən *do diyez* səsinə tədricən enişin səsləri *do diyez* şur və *mi* rast məqamlarının səssıraları üçün ümumi səslərdir. Başqa bir misala müraciət edək. Başlanğıcda melodik ifadə kimi qurulmuş keçid, intonasiya baxımından heç bir dəyişikliyə uğramadan sona doğru melodik dönməyə çevrilir. Bu, təsadüfi deyil və xüsusi mənanı ifadə edir.

“Xançobanı” rəqsinin bütün forması dramaturji cəhətdən parlaq melodik ifadələrin qarşılaşdırılmasından onların bitişik, sərhədsiz birləşməsinə doğru yönəlir (bu xüsusiyyət ümumiyyətlə, Azərbaycan xalq musiqisinə xasdır). Məhz buna görə də ilkin variantlardan biri sonradan tonikanın dayaq kimi xaric edilməsi hesabına yığcamlaşır, başlanğıc tonallığa keçid ilkin tonika formula kadensiyasının göstərilməsi ilə baş verir. Bu xassənin mənbəyi, fikrimizcə, bu və ya digər rəqsin iki tonallığın müəyyən funksional əlaqələrini əks etdirən məqam modelinə istiqamətlənməsindədir. Formanın əvvəlində onlar təfəssilatı ilə göstərilir, musiqi duyumu onlara alışıqdıqdan sonra isə artıq detalların izahına ahtiyac qalmır. Başlanğıc, tematik cəhətdən *mi* rastdakı ilkin keçişə tam uyğundur. Tonikanın tersiyasında dayanacaq sanki melodiyanın kvintaya (*sol diyez*) dönüşünü hazırlayır. Daha bir keçişə də diqqəti cəlb etmək istərdik: əsas melodik ideya bir neçə xanədə verilir: *do diyez* şurda ekspozisiya xarakterli, tonikanın kvintaya (*sol diyez* səsində) genişlənməsi şərtilə *mi* rasta yönəlmə və *do diyez* şura keçid. Çalmağı professional musiqi məktəbində deyil, yaylaqda öyrənmiş xalq ifaçısının melodiyada məqam inkişafı məntiqini belə ciddi və ardıcıl gözləməsi həyrətamizdir. Rəqs melodiyasının tamamlanması da fikrimizi təsdiq edir. Keçid intonasiyası dinamikləşir, şur məqamının ən güclü funksional sahəsini – *fa diyez do diyez* kvartasını parlaq üzə çıxarır.

Aparılan təhlil belə bir nəticəyə gəlməyə imkan verir ki, Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan məqamlarının kadensiyaları kimi təqdim etdiyi formula dönmələri artıq folklorun qədim nümunələrində kristallaşmışdır. Üzeyir Hacıbəyli dahiyanə intuisiya ilə dərk edirdi ki, Azərbaycan musiqi sənətinin mahiyyətini dolğun və ifadəli əks etdirən intonasiyalar toplusu məhz onlarda cəmləşmişdir. Doğrudan da, təhlil bir daha təsdiq edir ki, bu kadensiyalar muğam formasının dramaturji axarının formalaşmasında konfliktli intonasiya düyünləri kimi mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Məruzə musiqi nümunələri ilə müşayiət edilir.

Musiqi nümunələri R.Məmmədovanın “Azərbaycan muğamı” kitabından verilir (Bakı, Elm, 2002).

Rena Mammadova

Corresponding member of ANAS,
D.Sc. of art, professor, Head of department
“Interrelation of arts”, Azerbaijan

ON THE INNOVATION OF AZERBAIJAN MUGHAM

Abstract

Keywords: mugham, mode, tonic, song.

Azerbaijan mugham is a historically formed certain level of the developed system of Azerbaijan folk music.

Axiological look at Azerbaijan mugham convince us that it was innovatory phenomenon for its time. It is no mere chance that a lot of scientists on vast territories of Near and Middle East studies musical system the top of which was mughamat.

The innovation is always a combination of certain important features.

The innovations of Azerbaican mugham, exactly its kind as dastgah consist in the assimilation of folklore melos in melodic structure of Azerbaijan mugham.

Such a statement of a question makes it possible to get deeper into ancient layers of Azerbaijan music. Azerbaijan mugham is a professional music of oral tradition, it is nationality specific phenomenon. The reproduction of nationally specific parameters of Azerbaijan muhgam proceeds from authentic, archetypic features.

The innovation of Azerbaijan mugham consists in assimilating, absorbing and generalizing of those genres which existed till mugham and were worked out parallelly with it.